Электронный учебно-методический комплекс

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Учебная программа дисциплины

➢ **Курс лекций**

Методические указания к семинарским занятиям

Методические указания по самостоятельной работе

Банк тестовых заданий в системе UniTest



Красноярск
ИПК СФУ
2008

УДК 7.01
ББК 85
В84

Авторы:
И. А. Пантелеева (модули 1, 3)**, В. И. Жуковский** (модули 2, 5, 7, 10)**,**
М. Г. Смолина (модуль 2)**, М. В. Тарасова** (модули 4, 8, 9)**,**
Н. А. Бахова (модуль 5)**, М. М. Миркес** (модуль 6),
А. В. Клыкова (модуль 7), **Ю. С. Безгодова** (модуль 10)

Электронный учебно-методический комплекс по дисциплине «Всеобщая история искусства» подготовлен в рамках инновационной образовательной программы «Формирование инновационных научно-образовательных и кадровых ресурсов для социально-культурного освоения территории Сибири на базе научно-образовательного комплекса "Креативные технологии культуры и искусства"», реализованной в ФГОУ ВПО СФУ в 2007 г.

Рецензенты:
Красноярский краевой фонд науки;
Экспертная комиссия СФУ по подготовке учебно-методических комплексов дисциплин

В84 Всеобщая история искусства. Версия 1.0 [Электронный ресурс] : курс лекций / И. А. Пантелеева, М. М. Миркес, М. В. Тарасова и др. – Электрон. дан. (8 Мб). – Красноярск : ИПК СФУ, 2008. – (Всеобщая история искусства : УМКД № 28-2007 / рук. творч. коллектива В. И. Жуковский, В. И. Жуковский). – 1 электрон. опт. диск (*DVD*). – Систем. требования : *Intel Pentium* (или аналогичный процессор других производителей) 1 ГГц ; 512 Мб оперативной памяти ; 8 Мб свободного дискового пространства ; привод *DVD* ; операционная система *Microsoft Windows* 2000 *SP* 4 / *XP SP* 2 / *Vista* (32 бит) ; *Adobe Reader* 7.0 (или аналогичный продукт для чтения файлов формата *pdf*).

ISBN 978-5-7638-1045-5 (комплекса)
ISBN 978-5-7638-1416-3 (курса лекций)
Номер гос. регистрации в ФГУП НТЦ «Информрегистр» 0320802371 от 27.12.2008 г. (комплекса)

Настоящее издание является частью электронного учебно-методического комплекса по дисциплине «Всеобщая история искусства», включающего учебную программу, методические указания к семинарским занятиям, методические указания по самостоятельной работе, контрольно-измерительные материалы «Всеобщая история искусства. Банк тестовых заданий», наглядное пособие «Всеобщая история искусства. Презентационные материалы».

Знакомит с сущностью произведений мирового искусства, закономерностями возникновения и развития национальных и мировых стилей и художественных направлений, влиянием искусства на другие сферы культурной и общественно-политической жизни, значением искусства как культурного феномена в современном мире.

Предназначен для студентов направления подготовки бакалавров 070100.62 «История и теория искусств» укрупненной группы 070000 «Культура и искусство».

© Сибирский федеральный университет, 2008

Рекомендовано к изданию
Инновационно-методическим управлением СФУ

Редактор О. Ф. Александрова

Разработка и оформление электронного образовательного ресурса: Центр технологий электронного обучения информационно-аналитического департамента СФУ; лаборатория по разработке мультимедийных электронных образовательных ресурсов при КрЦНИТ

Содержимое ресурса охраняется законом об авторском праве. Несанкционированное копирование и использование данного продукта запрещается. Встречающиеся названия программного обеспечения, изделий, устройств или систем могут являться зарегистрированными товарными знаками тех или иных фирм.

Подп. к использованию 30.10.2008
Объем 8 Мб
Красноярск: СФУ, 660041, Красноярск, пр. Свободный, 79

ОГЛАВЛЕНИЕ

Модуль № 1. Введение в историю искусства. Искусство Древнего Востока. Египет 38

Тема 1. Введение в историю искусства 38

Лекция 1. Основные понятия истории искусства (4 ч.) 38

1. Понятия «исторический процесс», «исторический факт», «субъекты исторического процесса». Основные характеристики исторического процесса 38

2. Понятие «культура». Структура культуры. Пространство культуры 39

3. «Идеал» как базовый элемент культуры. Структура идеала 40

4. Художественная культура – пространство создания особых идеалов. Искусство. Изобразительное искусство. Произведения искусства. Процесс про-изведения произведения изобразительного искусства 41

5. Произведение искусства как произведение-вещь 44

6. Произведение искусства как художественный образ 45

Лекция 2. Виды, роды и жанры искусства. Периодизация истории искусства. Понятие «стиль» в искусстве (2 ч.) 47

1. Род и вид искусства 47

2. Жанры изобразительного искусства 50

3. Периодизация истории искусства 52

4. Понятие «стиль». Основные характеристики стиля 54

5. Стили изобразительного искусства 54

Тема 2. Общая характеристика архитектуры и изобразительного искусства Древнего Египта ... 55

Лекция 3. Условия формирования художественной культуры государства Древний Египет (2 ч.) 55

Лекция 4. Общая характеристика архитектуры Древнего Египта (2 ч.) 57

1.Общие сведения об эволюции архитектуры Древнего Египта 57

2.Строительные материалы 59

3. Архитекторы и строители древнеегипетских сооружений 59

4. Технология строительства храмового сооружения 60

5. Технология строительства погребального сооружения 62

6. Древнеегипетский ордер 63

Лекция 5. Общая характеристика скульптуры Древнего Египта (2 ч.) 64
1. Место скульптуры в культуре Древнего Египта 64
2. Положение скульпторов в структуре древнеегипетского государства 65
3. Заупокойные статуи 65
4. Храмовые статуи 67
5. Материалы для изготовления статуй 69
6. Процесс изготовления и обряд посвящения статуи 69
7. Названия статуй в Древнем Египте 70
Лекция 6. Общая характеристика рельефа и живописи Древнего Египта (2 ч.) 71
1. Место рельефных и живописных композиций в культуре Древнего Египта 71
2. Рельеф и живопись Древнего Египта как результат применения приемов художественного черчения 72
3. Живописные материалы и приспособления 73
4. Положение художников в структуре древнеегипетского государства 75
5. Своеобразие рельефно-живописного убранства царских гробниц 75
6. Роль орнамента в общем строе рельефных и живописных композиций . 76
Тема 3. Искусство Египта времени Раннего царства 77
Лекция 7. Архитектура и изобразительное искусство Египта времени Раннего царства (2 ч.) 77
1. Историческая ситуация в Египте в период Раннего царства 77
2. Архитектура Египта периода Раннего царства 79
3. Изобразительное искусство Египта времени Раннего царства 81
Тема 4. Архитектура и изобразительное искусство Древнего Египта времени Древнего царства 82
Лекция 8. Архитектура Древнего Египта времени Древнего царства (4 ч.) 82
1. Общая характеристика древнеегипетской архитектуры времени Древнего царства 82
2. Строительные материалы, техника и технология архитектурных сооружений в период Древнего царства. 83

3. Заупокойный комплекс фараона Джосера как репрезентант архитектуры времени Древнего царства 84
4. Пирамиды Снофру как этап в становлении классической пирамиды 85
5. Пирамидный комплекс в Гизе 86
6. Пирамида Хуфу как репрезентант культуры Древнего Египта 87
7. Заупокойные комплексы фараонов V-VI династий 92
8. Типы частных гробниц времени Древнего царства 93
9. Храмовая архитектура Древнего Египта времени Древнего царства 93

Лекция 9. Изобразительное искусство Древнего Египта времени Древнего царства (4 ч.) 94
1. Общие сведения об изобразительном искусстве Древнего царства 94
2. Древнеегипетский канон 95
3. Материалы для скульптуры Древнего царства 97
4. Типы царских скульптур Древнего царства 97
5. Типы частной скульптуры Древнего царства 101
6. Характеристика рельефов и росписей Древнего царства 103

Тема 5. Архитектура и изобразительное искусство Египта времени Среднего царства 104

Лекция 10. Архитектура Древнего Египта времени Среднего царства (4 ч.) 104
1. Исторические особенности Первого переходного периода (между Древним и Средним царствами) и Среднего царства 104
2. Официальная заупокойная архитектура XI династии 107
3. Частная заупокойная архитектура времени XI династии 108
4. Храмовая архитектура фараонов XII династии 109
5. Заупокойные комплексы фараонов XII династии 110
6. Гробницы вельмож и номархов XII династии 114

Лекция 11. Изобразительное искусство Древнего Египта времени Среднего царства (4 ч.) 115
1. Официальная скульптура XI династии 115
2. Изобразительное искусство местных центров времени правления XI династии 118
3. Изобразительное искусство первой половины XII династии 119
4. Искусство местных центров первой половины XII династии 122
5. Скульптура второй половины XII династии 123

6. Рельеф и живопись Среднего царства 125

Тема 6. Архитектура и изобразительное искусство Египта времени Нового царства 127

Лекция 12. Храмовая архитектура Древнего Египта периода правления XVIII династии (первой трети Нового царства) (4 ч.) 127

1. Исторические особенности II Переходного периода 127
2. Основные исторические события первой трети Нового царства 129
3. Храмовая архитектура Древнего Египта первой трети Нового царства .. 131
4. Заупокойные комплексы фараонов XVIII династии 136
5. Частная заупокойная архитектура времени правления XVIII династии ... 139

Лекция 13. Изобразительное искусство Древнего Египта периода правления XVIII династии (первая треть Нового царства) (2 ч.) 140

1. Официальная и частная фиванская скульптура XVI-XV вв. до н.э. 140
2. Рельеф и монументальная живопись первой трети Нового царства 144

Лекция 14. Архитектура Древнего Египта периода правления фараона Эхнатона и его преемников (2 ч.) 146

1. Основные исторические события Древнего Египта времени Эхнатона и его преемников 146
2. Храмовая архитектура времени Эхнатона и его преемников 146
3. Дворцы Ахетатона 149
4. Погребальная архитектура Египта времени Эхнатона и его преемников 150

Лекция 15. Изобразительное искусство Древнего Египта периода правления фараона Эхнатона и его преемников (2 ч.) 152

1. Изобразительное искусство первых лет правления Эхнатона 152
2. Изобразительное искусство амарнского периода 153
3. Изобразительное искусство преемников Эхнатона 156

Лекция 16. Архитектура Древнего Египта последней трети Нового царства (XIX-XX династии) (2 ч.) 158

1. История Древнего Египта последней трети Нового царства 158
2. Храмовая архитектура Древнего Египта последней трети Нового царства 160
3. Заупокойная архитектура Древнего Египта последней трети Нового царства 167

Лекция 17. Изобразительное искусство Древнего Египта последней трети Нового царства (XIX-XX династии) (2 ч.) 168

1. Официальная скульптура последней трети Нового царства 168
2. Частная скульптура времени правления XIX-XX династий 169
3. Официальные рельефы и росписи последней трети Нового царства.... 170
4. Рельефы и росписи в гробницах частных лиц 171
5. Искусство местных центров Египта последней трети Нового царства ... 173

Модуль № 2 «Исскусство Индии, Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока. Искусство сстран ислама» 174

Тема 7. Исскусство Индии 174

Лекция 18. Общая характеристика древнеиндийского искусства ... 174
1. Культура и искусство Индии: общие черты и периодизация 174
2. Древнеиндийские мастера искусства 174
3. Техника создания древнеиндийского храма 175
4. Идеал, пропорции, виды и местоположения скульптур 176
5. Монументальная живопись Древней Индии 178
6. Своеобразие миниатюрной живописи Индии 178

Лекция 19. Ведийский период искусства 179
1. Появление ведийской культуры в результате вторжения ариев и ассимиляции дравидийских племен 179
2. Священные и эпические тексты о пантеоне божеств 179
3. Важнейшие графические символы Древней Индии 180
4. Ведический алтарь и его происхождение 181

Лекция 20. Буддийский период искусства. Стамбхи 183
1. Место искусства в философии и религиозной системе буддизма 183
2. Представления о божественной природе Будды 183
3. Искусство хинаяны 184
4. Стамбхи времени Ашоки и их капители 184
5. “Львиная капитель” из Сарнатха 185

Лекция 21. Буддийский период искусства. Ступы 187
1. Ступы и их виды 187
2. Ступа № 1 в Санчи 188
3. Происхождение формы ступы и священных ворот торана 188

4. Символика, сюжеты и пластические особенности врат большой ступы в Санчи 189
5. Ограда ступы в Бхархуте 190
6. Традиции добуддийских образов скульптуры и добуддийских деревянных конструкций в архитектуре IV в. до н.э. - I в. н.э. и ее декоре . 190
Лекция 22. Буддийский период искусства. Чайтья и вихара 191
1. Чайтья 191
2. Чайтьи в Бхадже 192
3. Чайтья в Карли: архитектура, скульптура; проблема синкретизма 192
4. Вихары 194
Лекция 23. Буддийский период искусства. Скульптура 196
1. Искусство времени кушанского государства (I-III вв. н.э.) 196
2. Памятники буддийского искусства из Амаравати, Гандхары, Матхуры .. 197
3. Гандхара и принципы махаяны 198
4. Формирование иконографии и художественного образа махаянистского Будды и Бодхисаттв 198
5. Матхура и местная скульптурная традиция 200
6. Гуптская классическая скульптура 201
7. Скульптура Сарнатха 201
Лекция 24. Живопись буддизма 202
1. Пещерные монастыри Аджанты 202
2. Обогащение функций монастырского комплекса и изменение трактовки - архитектурной, скульптурной и живописной - типов чайтьи и вихары 202
3. Росписи Аджанты IV-VI вв. н.э. 203
4. Техника, материалы, красители 207
5. Стилистика 207
Лекция 25. Индуизм и искусство 208
1. Расцвет новобрахманской религии, получившей название индуизма 208
2. Многоаспектность индуистской религии, мифологии 208
3. Истоки индуизма 209
4. Основные сюжеты Священного эпоса 209
5. Шиваизм и вишнуизм в искусстве 209
6. Особенности воплощения идей шиваизма и вишнуизма в изобразительном искусстве 210

7. Боги и родственные им божества - Лакшми, Парвати (Дурги), Карттикеи (Сканды), Ганеши 210

Лекция 26. Скульптурная иконография Вишну 211

1. Место Вишну в концепции Тримурти 211

2. Эпитеты Вишну. Обитель 211

3. Ритуалы вишнуизма 211

4. Сущность аватар Вишну и их изображения 212

5. Каноны сидящего, лежащего, летящего и стоящего Вишну 215

Лекция 27. Скульптурная иконография Шивы 216

1. Определения Шивы 216

2. Каноны антропоморфного изображения Шивы 217

3. Изображение Шивы-лингама 219

4. Изображения божеств, связанных с Шивой: Парвати и Ганеша 220

Лекция 28. Раннее зодчество индуизма 221

1. Специфика преломления гуптского стиля в индуистской архитектуре 221

2. Храм № 17 в Санчи как ранний памятник т.н. “эмбрионального” типа храма 224

3. Храм Дурги в Айхоле 225

Лекция 29. Южноиндийские храмовые комплексы. Синтез архитектуры и скульптуры 226

1. Специфика южноиндийского зодчества 226

2. Храмовый комплекс Кайласанатха в Эллоре 227

3. Храм Шивы с горельефом трехликого Шивы в пещерном комплексе на острове Элефанта 228

4. Скальный комплекс в Мамаллапураме 229

5. Рельеф “Нисхождение Ганги на землю” и организация его пространства 231

Лекция 30. Северные храмовые комплексы Индии. Орисса. Конарак 233

1. Архитектура и скульптура Ориссы 233

2. Храмы Бхубанешвара 234

3. Храм Сурьи в Конараке 235

Лекция 31. Архитектура и скульптура Кхаджурахо 237

1. Архитектура и скульптура храмового ансамбля в Кхаджурахо 237

2. Храм Кандарьямахадева (рубеж X-XI вв.) 238

3. Причины возникновения эротической скульптуры на стенах храмов 239
Лекция 32. Ислам: культура и искусство. Искусство стран ислама 242
1. Религия ислама. Мекка. Кааба 242
2. Основные принципы изобразительного искусства и архитектуры в странах ислама 242
3. Особенности культуры ислама в Индии. Проблема "индо-мусульманского синтеза" 244
Лекция 33. Индо-мусульманское зодчество (в период правления Великих Моголов) 247
1. Династия Великих Моголов: происхождение и история 247
2. Форт Пурана-Кила (Старая Крепость) 248
3. Градостроительство эпохи Великого Акбара (1566-1605 гг.) 248
Лекция 34. Дели. Агра. Тадж Махал 252
1. Архитектура Дели 252
2. Город Агра 253
Лекция 35. Могольская миниатюра 257
1. Основные школы индийской миниатюры XVI-XVIII вв. 257
2. Предыстория миниатюр, их конструкция, принципы оформления обложек и страниц 257
3. Важнейшие рукописи могольской школы: Бабур-намэ (к. XVI в.) из Национального музея в Дели, Британского музея и отдельные иллюстрации, Акбар-намэ (1595 г.) 258
4. Процесс создания миниатюры 259
5. Проблема формирования кадров мастеров и стиля могольской школы 259
Тема 8. Исскусство Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока 262
Лекция 36. Искусство Кампучии и Таиланда 262
1. Принятие буддизма и индуизма на территории современного Таиланда и Кампучии 262
2. Своеобразие камбоджийского синтеза буддизма и индуизма 262
3. Искусство к. XII-XIII вв. 263
4. Столица Ангкор-Том (XII-XIV вв.) 263
5. Храмовый комплекс Байон (XII в.): архитектура и монументальная скульптура, рельефы 263

6. Переход к хинаянистическому буддизму в начале XIV в. 263
7. Развитие искусства Таиланда в I-XI вв. в составе искусства других государств Юго-Восточной Азии 264
8. Искусство Таиланда в Кхмерский период (XI-XIII вв.). 264
9. Формирование типа башенного храма - "пранга" и типа храмового комплекса - "вата" 265
10. Сооружение ступ типа "чеди" 265
11. Перенос столицы в Бангкок в 1767 г. 266
12. Искусство XIV-XIX вв. 266
13. Дворцовые и храмовые постройки Бангкока; их росписи и декор 267
Лекция 37. Искусство Китая и Тибета 267
1. Искусство Древнего Китая 267
2. Средневековое искусство Китая 268
3. Искусство Тибета 272
Лекция 38. Искусство Кореи 273
1. Корея: своеобразие искусства и причастность к культуре Дальнего Востока 273
2. Традиции зодчества Кореи 273
3. Мастерство скульптуры в Корее 274
4. Искусство времени династии Корё 275
5. Искусство в государстве Чосон 276
6. Сложившаяся иерархия средневековых буддийских храмов в Корее 277
Лекция 39. Искусство Японии (4 часа лекции) 278
1. Своеобразие национальной культуры Японии. Географический фактор 278
2. Религиозный фундамент японской художественной культуры 279
3. Периоды Асука и Нара. Буддизм в японском искусстве 280
4. Период Хэйан. Особенности планировки горных монастырей 282
5. Искусство периода Камакура 283
6. Искусство периода Муромати 285
7. Искусство в эпоху Момояма 286
8.Искусство периода Эдо 288
Модуль № 3. Искусство Античности 290
Тема 9. Своеобразие античного искусства 290

Лекция 40. Общая характеристика искусства Античности (2 ч.) 290

Тема 10. Архитектура Древней Греции 295

Лекция 41. Типы общественных сооружений Древней Греции. Древнегреческие ордерные системы (4 ч.) 295

1. Типы общественных сооружений Древней Греции 295
2. Типы древнегреческих храмов 296
3. Древнегреческие ордерные системы 297
4. Полихромия древнегреческиих храмов 302
5. Происхождение ордерных систем 303

Лекция 42. Архитектура Древней Греции периода архаики (2 ч.) 305

1. Строительная техника и технология строительства в эпоху архаики 305
2. Характеристика древнегреческих пра-храмов 307
3. Характеристика древнегреческих храмов архаического периода 308

Лекция 43. Архитектура Древней Греции периода ранней и высокой классики (6 ч.) 311

1. Общая характеристика древнегреческой архитектуры периода классики 311
2. Строительные материалы, техника и технология в классический период.....312
3. Храмы периода ранней классики 314
4. Храмы периода высокой классики 316

Лекция 44. Архитектура Древней Греции периода поздней классики и эллинизма (2 ч.).....327

1. Общая характеристика архитектуры Древней Греции периода поздней классики и эллинизма 327
2. Театры Древней Греции.....329
3. Фимела (или фолос) в Эпидавре (архитектор и скульптор Поликлет Младший; 360-330 гг. до н.э.) 331
4. Мавзолей в Галикаркасе (архитекторы Пифей и Сатир, скульпторы Скопас, Тимофей, Бриаксис, Леохар; около 353 г.до н.э.).....331
5. Памятник Лисикрата (335-334 гг. до н.э.).....332
6. Алтарь Зевса в Пергаме (180-159 гг. до н.э.) 333

Тема 11. Скульптура Древней Греции 334

Лекция 45. Скульптура Древней Греции геометрического стиля и периода архаики (2 ч.).....334

1. Характеристика древнегреческой скульптуры геометрического стиля (VIII-VII вв. до н.э.) 334
2. Характеристика древнегреческой скульптуры периода архаики (VI в. до н.э.) 335
3. Произведения-репрезентанты древнегреческой скульптуры периода архаики 338
Лекция 46. Скульптура Древней Греции периода классики (4 ч.) ... 340
1. Характеристика древнегреческой скульптуры периода ранней классики (490-450 гг. до н.э.) 340
2. Произведения-репрезентанты скульптуры периода ранней классики .. 341
3. Своеобразие скульптуры Древней Греции периода высокой классики (450-410 гг. до н.э.) 343
4. Произведения-репрезентанты скульптуры периода высокой классики 344
5. Характеристика скульптуры Древней Греции периода поздней классики (IV в. до н.э.) 345
6. Произведения-репрезентанты скульптуры периода поздней классики . 346
Лекция 47. Скульптура Древней Греции эллинистического периода (2 ч.) 349
1. Общая характеристика эллинистической скульптуры 349
2. Эллинистическая скульптура Материковой Греции и островов Эгейского архипелага 350
3. Скульптура периода эллинизма острова Родос 351
4. Скульптура эллинистического времени Малой Азии (Пергамское царство, Эфес, Милет, Магнесия) 352
5. Эллинистическая скульптура Сирии 353
6. Скульптура эллинистического Египта 353
Тема 12. Древнегреческая вазопись 355
Лекция 48. Древнегреческая вазопись (4 ч.) 355
1. Место произведений греческой вазописи в культуре Древней Греции и в современном мире 355
2. Функции древнегреческих ваз 357
3. Типы ваз Древней Греции 358
4. Стили древнегреческой вазописи 359
Тема 13. Архитектура Древнего Рима 366

Лекция 49. Общая характеристика архитектуры Древнего Рима (2 ч.) 366
1. Общая характеристика древнеримской архитектуры 366
2. Архитектура доримской Италии 367
3. Архитектура Древнего Рима времени республики 368
4. Римская архитектура эпохи империи 370
Лекция 50. Древнеримские форумы (2 ч.) 373
1. Форум как тип древнеримского общественного сооружения 373
2. Римский форум времени республики 374
3. Форум Цезаря 374
4. Форум императора Августа 375
5. Форум Мира или Веспасиана 375
6. Проходной форум или форум Нервы 376
7. Форум Марка Ульпия Траяна 376
Лекция 51. Храмы Древнего Рима (4 ч.) 377
1. Общая характеристика древнеримских храмов 377
2. Храмы периода республики 378
3. Храмы императорского времени 381
4. Пантеон (архитектор Аполодор Дамасский; 118-128 гг.) 383
Лекция 52. Общественные сооружения Древнего Рима: триумфальные арки, амфитеатры (2ч.) 386
1. Триумфальные арки как тип общественного сооружения Древнего Рима 386
2. Наиболее репрезентативные триумфальные арки 387
3. Амфитеатры как тип общественных сооружений Древнего Рима 388
4. Колизей как репрезентант древнеримских амфитеатров 389
Лекция 53. Общественные сооружения Древнего Рима: термы, базилики, виллы, погребальные сооружения (2 ч.) 391
1. Термы как вид общественного сооружения Древнего Рима 391
2. Древнеримские базилики как необходимая часть римских форумов 393
3. Виллы как важные общественные сооружения Древнего Рима 394
4. Погребальные сооружения древних римлян 394
Тема 14. Скульптура Древнего Рима 397
Лекция 54. Древнеримский скульптурный портрет (4 ч.) 397

1. Истоки римского скульптурного портрета 397
2. Традиции этрусской скульптуры 398
3. Скульптурный портрет эпохи республики 399
4. Скульптурный портрет времени принципата Августа 401
5. Скульптурный портрет династии Флавиев 403
6. Искусство времени Траяна (98-117 гг.) 404
7. Искусство времени Адриана (117-138 гг.) 405
8. Скульптурный портрет времени Антонинов 406
9. Скульптурный портрет времени правления Северов 407
10. Скульптурный портрет III в. 407
11. Скульптура Римской империи IV в. 408

Тема 15. Живопись Древнего Рима 409

Лекция 55. Древнеримская монументально-декоративная живопись (2 ч.) 409

1. Общая характеристика древнеримской монументально-декоративной живописи 409
2. Живопись первого декоративного стиля 409
3. Живопись второго декоративного стиля 410
4. Третий стиль монументально-декоративной живописи 412
5. Четвертый живописный стиль Древнего Рима 413
6. Своеобразие стенной росписи II-III вв. н.э. Мозаики. 414

Модуль № 4. Раннехристианское искусство. Искусство Византии. Западноевропейское искусство средних веков 416

Тема 16. Искусство Византии 416

Лекция 56. Общая характеристика искусства Византии 416

1. Периодизация византийского искусства 416
2. Принципы мироотношения художественной культуры Византии 417
3. Функции византийского искусства 419
4. Художественные традиции искусства Византии 420
5. Стилевая определенность искусства Византии 421

Лекция 57. Ранневизантийская архитектура IV-VIII вв. 421

1. Теоретические основания формирования концепции архитектуры Византии 422
2. Художественные традиции архитектуры ранневизантийского периода 422
3. Характеристика архитектурного типа базилики 422
4. Анализ репрезентантов базиликальных культовых сооружений 423
5. Характеристика архитектурного типа центрической культовой постройки 424
6. Анализ репрезентантов центрических культовых построек ранневизантийского периода 425
7. Характеристика архитектурного типа купольной базилики 425
8. Анализ репрезентантов типа купольной базилики ранневизантийского времени 426
9. Спектр художественных идей произведений архитектуры IV-VIII вв. 426

Лекция 58. Ранневизантийское изобразительное искусство V-VIII вв. 427

1. Стиль ранневизантийского изобразительного искусства 427
2. Традиции ранневизантийского изобразительного искусства 429
3. Знаки ранневизантийского изобразительного искусства 429
4. Принципы росписей базиликальных сооружений ранневизантийского времени 430
5. Принципы росписей центрических построек ранневизантийского времени 430
6. Художественные школы ранневизантийского искусства 431
7. Особенности развития ранневизантийской иконописи 431
8. Анализ репрезентантов ранневизантийского искусства 431

Лекция 59. Период иконоборчества в развитии византийского искусства 432

1. Периодизация эпохи иконоборчества. Суть иконоборческого движения 432
2. Художественные причины возникновения движения иконоборчества .. 433
3. Исторические причины возникновения иконоборчества. 433
4. Специфика искусства времени иконоборчества 434
5. Место и роль иконоборчества в развитии византийского искусства 435
6. Репрезентанты искусства времени иконоборчества 435

Лекция 60. Период Македонского возрождения в развитии Византийского изобразительного искусства 436

1. Стиль изобразительного искусства Македонского Возрождения 436
2. Основные знаки произведений изобразительного искусства Македонского Возрождения 438
3. Периоды развития византийского искусства IX-XI вв. 439
4. Репрезентанты византийского изобразительного искусства периода Македонского Возрождения 439
Лекция 61. Средневизантийская архитектура IX-XII веков 441
1. Основные закономерности формирования типа крестово-купольного храма 441
2. Варианты крестово-купольной системы в византийском зодчестве 443
3. Архитектурные школы средневизантийского периода 443
4. Репрезентанты средневизантийской архитектуры 445
Лекция 62. Византийское изобразительное искусство второй половины XI-XII вв. 445
1. Периоды развития византийского искусства XI-XII вв. 445
2. Принципы системы росписей византийского крестово-купольного храма 446
3. Концепция православного византийского искусства второй половины XI в. 447
4. Концепция православного византийского искусства XII в. 448
5. Развитие византийской иконописи в XI-XII вв. 448
6. Искусство книжной миниатюры XI-XII вв. 450
Лекция 63. Поздневизантийская архитектура XIII-XV вв. 451
1. Исторические детерминанты развития византийской архитектуры в XIII-XVвв. 451
2. Знаки архитектурного языка произведений поздневизантийского времени 453
3. Характеристика архитектуры XIII-XV вв. 454
4. Анализ репрезентантов поздневизантийской архитектуры 454
Лекция 64. Изобразительное искусство Византии XIII-XV вв. 456
1. Хронология развития поздневизантийского изобразительного искусства 456
2. Специфика развития византийского искусства первой половины XIII в. 456

3. Знаки художественного языка изобразительного искусства Поздневизантийского Классицизма XIII-XIV вв. 457
4. Особенности развития изобразительного искусства Византии XIV-XV вв. 458
5. Анализ репрезентантов поздневизантийского искусства 460

Тема 17. Раннехристианское искусство 461

Лекция 65. Изобразительное искусство Западной Европы IV-VII вв. 461
1. Исторические условия формирования культуры западноевропейского раннего средневековья 461
2. Декоративно-прикладное искусство эпохи переселения народов 461
3. Искусство книжной миниатюры V-VII вв. 463
4. Зодчество Британии V-VII вв. 463
5. Искусство Галлии времени правления династии Меровингов 464

Лекция 66. Изобразительное искусство Западной Европы VIII-IX вв. 466
1. Исторические и культурные предпосылки формирования Каролингского Классицизма 466
2. Художественные традиции и приемы архитектуры времени правления династии Каролингов 467
3. Анализ произведений-репрезентантов искусства VIII-IX вв. 468

Тема 18. Западноевропейское искусство средних веков 472

Лекция 67. Романский стиль в архитектуре X-XII вв. 472
1. Характеристика романского стиля средневековой архитектуры 472
2. Специфика ведущего типа культовой постройки романского стиля 472
3. Основные архитектурные приемы построения романской средневековой картины мира 474

Лекция 68. Школы романской архитектуры во Франции 476
1. Специфика национальной французской романской архитектурной школы 476
2. Архитектурные школы французского романского стиля 477
2. Анализ произведений-репрезентантов французской романской архитектуры 478

Лекция 69. Школы романской архитектуры в Англии 481

1. Специфика национальной английской романской архитектурной школы 481
2. Архитектурные школы английского романского стиля 482
3. Анализ произведений-репрезентантов английской романской архитектуры 482
Лекция 70. Школы романской архитектуры в Германии 484
1. Специфика национальной германской романской архитектурной школы 484
2. Архитектурные школы германского романского стиля 484
3. Анализ произведений-репрезентантов германской романской архитектуры 486
Лекция 71. Школы романской архитектуры в Италии 489
1. Специфика национальной итальянской романской архитектурной школы 490
2. Архитектурные школы итальянского романского стиля 492
3. Анализ произведений-репрезентантов итальянской романской архитектуры 493
Лекция 72. Романское изобразительное искусство 495
1. Роль произведений романского изобразительного искусства в художественном целом архитектурного ансамбля 495
2. Особенности романской скульптуры Франции 495
3. Особенности романской скульптуры Германии 497
4. Характеристика монументальной живописи Западной Европы X-XII вв. 498
Лекция 73. Готический стиль в архитектуре XII-XV вв. 500
1. Временные рамки развития готического стиля в архитектуре. Причины перехода от романского к готическому стилю в западноевропейской средневековой архитектуре 500
2. Принципы готической культовой постройки 501
Лекция 74. Национальные школы готической архитектуры: Франция 504
1. Периоды развития готического стиля во Франции 504
2. Характеристика этапов развития готического стиля во Франции 505
3. Анализ произведений-репрезентантов архитектуры готического стиля во Франции 506
Лекция 75. Национальные школы готической архитектуры: Англия 509

1. Периоды развития готического стиля в Англии 509
2. Специфика английского готического стиля 510
3. Анализ произведений-репрезентантов архитектуры готического стиля в Англии 510
Лекция 76. Национальные школы готической архитектуры: Германия 512
1. Периоды развития готического стиля в Германии 513
2. Специфика германского готического стиля 513
3. Анализ произведений-репрезентантов архитектуры готического стиля в Германии 515
Лекция 77. Готическое изобразительное искусство 516
1. Особенности готической скульптуры 516
2. Готическое искусство Франции 516
3. Готическое искусство Германии 519
4. Витражное искусство стран Западной Европы 520
5. Искусство миниатюры готического стиля 520
6. Произведения-репрезентанты готического изобразительного искусства 521
Модуль № 5 Европейское искусство эпохи Возрождения 522
Тема 19. Итальянское искусство дученто 522
Лекция 78. Архитектура, скульптура, живопись периода Дученто (от 1260-х до начала 1320-х гг.). – 4 часа лекционной работы 522
1. Общая характеристика эпохи Возрождения, исторические периоды, ведущие мастера, избранные произведения 522
2. Архитектура периода Дученто (от 1260-х до начала 1320-х гг.). Творчество Джованни Пизано, творчество Джованни ди Симоне, Творчество Арнольфо ди Камбио 523
3. Скульптура периода Дученто (от 1260-х до начала 1320-х гг.). Творчество Никколо Пизано, скульптурное творчество Арнольфо ди Камбио 524
4. Живопись эпохи Дученто (от 1260-х до начала 1320-х гг.). Творчество Чимабуэ, Пьетро Каваллини, Дуччо ди Буонинсенья, ... 525
Джотто ди Бондоне 525
5. Анализ образцовых произведений периода Дученто 527
Тема 20. Итальянское искусство треченто 530

Лекция 79. Архитектура и скульптура, живопись периода Треченто (1320-1410-е гг.). - 6 часов лекционной работы 530

1. Архитектура периода Треченто (1320-1410-е гг.). Творчество Лоренцо Майтани, творчество Франческо Таленти, творчество Агостино ди Джованни, творчество Аньоло да Вентура 530

2. Скульптура периода Треченто (1320-1410-е гг.). Творчество Джованни Пизано, творчество сиенского скульптора Тино ди Камаино, творчество Лоренцо Майтани, творчество Андреа Орканьи. 531

3. Живопись периода Треченто (1320-1410-е гг.) 532

4. Флорентийская школа живописи: творчество Мазо ди Банко, творчество Таддео Гадди. Сиенская школа живописи: творчество братьев Пьетро и Амброджо Лоренцетти. Синтез североитальянских и флорентийских традиций в творчестве Буффальмакко. Творчество Дзевио да Альтикьеро. Авиньонская школа живописи: творчество Симоне Мартини 532

5. Анализ образцовых произведений периода Треченто (1320-1410-е гг.). 534

Тема 21. Итальянское искусство кватроченто .. 537

Лекция 80. Архитектура, скульптура, живопись периода Кватроченто (1410-1498 гг.). - 6 часов лекционной работы 537

1. Архитектура периода Кватроченто (1410-1498 гг.). Своеобразие первого этапа (1410-1450-е гг.) архитектуры эпохи Кватроченто. Творчество Филиппо Брунеллески 538

2. Своеобразие второго этапа (1450-е – 1470-е гг.) архитектуры эпохи Кватроченто. Творчество Леона Баттисты Альберти 539

3. Своеобразие третьего этапа (1470-е – 1498 гг.) архитектуры эпохи Кватроченто. Архитектурные школы Ломбардии, Феррары, Умбрии, Венеции. Творчество Джулиано да Сангалло 539

4. Скульптура периода Кватроченто (1410-1498): первый этап (1410-е-1450-е гг.). Творчество Лоренцо Гиберти; второй этап (1450-е – 1470-е гг.). Творчество Донателло; творчество Луки делла Робиа, Андреа делла Робиа; творчество Минно де Фьезоле; творчество Франческо Лаурана; творчество Бернардо Росселлино. Третий этап (1470-е – 1498 гг.). Творчество Андреа дель Верроккио 540

5. Живопись эпохи Кватроченто (1410-1450-е гг.). Творчество Мазаччо, творчество Беато Анджелико 541

6. Живопись эпохи Кватроченто (1450-е - 1470-е гг.). Творчество Сандро Боттичелли, творчество Пьетро делла Франческа 542

7. Живопись эпохи Кватроченто (1470-е – 1498 гг.): сложение региональных живописных школ. Флорентийская школа. Творчество Антонио дель Поллайоло. Творчество Андреа дель Верроккио. Творчество Доменико

Гирландайо. Творчество Пьетро ди Козимо. Творчество Леонардо да Винчи. Живописная школа Умбрии: творчество Перуджино. Школа живописи Венеции: глава венецианской живописной школы Джованни Беллини. Школа живописи Феррары: творчество Козимо, творчество Франческо дель Косса 542

8. Анализ образцовых произведений живописи эпохи Кватроченто (1410-1498 гг.) 543

Тема 22. Итальянское искусство «высокого» Возрождения 548

Лекция 81. Архитектура, скульптура, живопись эпохи «высокого» Возрождения (1498-1520) 548

1. Архитектура эпохи «высокого» Возрождения (1498-1520). Творчество Донато Браманте 548

2. Скульптура эпохи «высокого» Возрождения (1498-1520). Скульптурное творчество Микеланджело Буонарроти 549

3. Живопись эпохи «высокого» Возрождения (1498-1520). Творчество Леонардо да Винчи. Анализ фрески «Тайная вечеря» (1494-1498). Анализ произведения «Джоконда» (1503-1505) 550

4. Творчество Рафаэля Санти. Анализ произведения «Сикстинская Мадонна» (1513-1515) 551

5. Творчество Тициано Вечеллио. Анализ произведения «Любовь земная и небесная» (1515-1516) 552

Тема 23. Искусство «маньеризма» чинквеченто в Италии 555

Лекция 82. Архитектура, скульптура, живопись периода «маньеризма» Чинквеченто в Италии (1515-1600) 555

1. Специфика определения термина «маньеризм» 555

2. Архитектура периода «маньеризма» Чинквеченто в Италии (1515-1600): архитектура Рима: архитектурное творчество Микеланджело Буонарроти, творчество Джакомо да Виньола; архитектура Венеции: творчество Андреа Палладио; архитектура Генуи: творчество Галеаццио Алесси 556

3. Скульптура периода «маньеризма» Чинквеченто в Италии (1515-1600): скульптурное творчество Микеланджело Буонарроти, творчество Бенвенуто Челлини 557

4. Живопись «маньеризма» эпохи Чинквеченто в Италии (1515-1525). Позднее творчество Рафаэля Санти. Творчество Андреа дель Сарто. Творчество пармского художника Корреджо. Творчество Тициано Вечеллио 558

5. Живопись «маньеризма» эпохи Чинквеченто в Италии (1520-1540-е гг.). Творчество Россо Фьорентино. Творчество Понтормо. Творчество пармского живописца Пармиджанино. Творчество Аньоло Бронзино.....559

6. Живопись «маньеризма» эпохи Чинквеченто в Италии (1540-1590-е гг.). Поздний период творчества Тициана (1550). Творчество Якопо Тинторетто. Творчество Паоло Веронезе. Творчество Эль Греко 561

7. Анализ образцовых произведений периода «маньеризма» Чинквеченто в Италии (1515-1600).....564

Тема 24. Искусство живописи в Нидерландах XV-XVI вв. 565

Лекция 83. Искусство живописи в Нидерландах XV-XVI вв.....565

1. Нидерландская живопись XV в. Творчество братьев Поля, Эрманна и Жеаннекена Малуэль Лимбург. Творчество Робера Кампена. Творчество Яна ван Эйка. Творчество Рогира ван дер Вейдена. Творчество Хуго ван дер Гуса 565

2. Нидерландская живопись рубежа XV–XVI вв. Творчество Иеронима Босха.....570

3. Нидерландская живопись XVI в. Творчество Питера Брейгеля Старшего (Мужицкого). Развитие романизма (от итал. Roma – Рим).....571

Тема 25. Искусство живописи в Германии XV–XVI вв......573

Лекция 84. Живопись в Германии XV - XVI вв. 573

1. Живопись в Германии первой трети XV в. Творчество Верхнерейнского мастера, творчество Мастера Франке 573

2. Живопись в Германии второй трети XV в. Творчество Ханса Мульчера, творчество Конрада Вица, творчество Стефана Лохнера 573

3. Живопись в Германии последней трети XV в. Творчество Мартина Шонгауэра, творчество Михаэля Пахера 575

4. Живопись в Германии рубежа XV-XVI вв. Творчество Маттиаса Грюневальда, творчество Лукаса Кранаха Старшего, творчество Альбрехта Дюрера, творчество художников «дунайской школы»: Альбрехт Альтдорфер 575

5. Живопись в Германии XVI в. Феномен реформации.....580

Модуль № 6. Западноевропейское искусство XVII века 582

ТЕМА 26. Искусство барокко и классицизма: специфика XVII в. 582

Лекция 85. Стили «барокко» и «классицизм» в XVII в. 582

1. Становление картины мира Нового времени 582

2. Два мироотношения человека – два стиля в искусстве 584

Тема 27. Искусство Италии XVII в.: архитектура, скульптура, живопись 587

Лекция 86 587

1. Историко-культурная ситуация Италии конца XVI - XVII вв. 587

2. Архитектура Италии XVII в. 588

3. Скульптура Италии XVII в. 604

4. Живопись Италии XVII в. 610

Тема 28. Искусство Франции XVII века: архитектура, живопись 617

Лекция 87 617

1. Историко-культурная ситуация Франции конца XVI – XVII вв. 617

2. Художественный язык классицизма: общие характеристики 618

3. Архитектура Франции XVII в. 619

4. Живопись Франции XVII в. 639

Тема 29. Искусство Нидерландов XVII века: архитектура, живопись 645

Лекция 88 645

1. Историко-культурная ситуация Нидерландов XVII в. 645

2. Архитектура Голландии и Фландрии 647

3. Живопись Голландии 650

4. Живопись Фландрии 668

Тема 30. Искусство Испании XVII века: живопись 673

Лекция 89. Живопись Испании: творчество Веласкеса 673

Тема 31. Искусство Англии XVII века: архитектура 679

Лекция 90. Архитектура Англии XVII в.: творчество Иниго Джонса, Кристофера Рена 679
1. Градостроительство 679
2. Творчество Иниго Джонса 680
3. Творчество Кристофера Рена 681

Модуль № 7. Западноевропейское искусство XVIII века. 683

Тема 32. Западноевропейская архитектура XVIII века. 683

Лекция 91. Западноевропейское искусство эпохи барокко и классицизма: специфика XVIII в. 683
1. Особенности мироотношения культуры XVIII столетия 683
2. Общая характеристика основных художественных явлений XVIII в. 684
Лекция 92. Барочная архитектура Испании XVIII века 687
1. Особенности развития барочной архитектуры в Испании XVIII в. 687
2. Деятельность братьев Чурригера. Стиль «churrigereск» в испанской барочной архитектуре 688
3. Специфика центров барочной архитектуры – Галисии и Андалусии 690
Лекция 93. Стиль рококо в архитектуре Франции XVIII в. 692
1. Общая характеристика французского рококо 692
2. Своеобразие «пышного» варианта рококо 694
3. «Салон Принцессы» Отеля де Субиз в Париже как репрезентант «утонченного» или «сдержанного» варианта рококо 694
Лекция 94. Архитектурное барокко Италии XVIII в. 696
1. Особенности развития барочной архитектуры Италии XVIII в. 696
2. Специфика культовой барочной архитектуры Рима 697
3. Лестница Испанской площади в качестве репрезентанта барочной архитектуры градостроительного значения 698
Лекция 95. Барочная архитектура Германии XVIII в. 699
1. Особенности развития барочной архитектуры Германии в XVIII в. 700
2. Светская барочная архитектура Германии 700
3. Культовая барочная архитектура Германии 702
4. Специфика немецкого архитектурного рококо 702
Лекция 96. Архитектурное барокко Австрии XVIII в. 703

1. Особенности развития барочной архитектуры Австрии XVIII в. 704
2. Светская барочная архитектура Австрии 704
3. Церковь св. Карла Борромея в Вене как репрезентант культовой барочной архитектуры Австрии 705
Лекция 97. Неоклассицизм в архитектуре Франции XVIII в. 708
1. Особенности развития архитектуры неоклассицизма во Франции XVIII в. 708
2. Культовая архитектура неоклассицизма во Франции 708
3. Светская архитектура неоклассицизма во Франции 709
Лекция 98. Итальянская архитектура неоклассицизма в XVIII в. 711
1. Особенности развития архитектуры неоклассицизма в Италии XVIII в. 712
2. Культовая итальянская архитектура неоклассицизма 712
3. Светская архитектура неоклассицизма в Италии 714
Лекция 99. Неоклассицизм в архитектуре Германии XVIII в. 715
1. Особенности развития архитектуры неоклассицизма в Германии XVIII в. 715
2. Культовая немецкая архитектура стиля «неоклассицизм» 716
3. Светская архитектура неоклассицизма в Германии 717
Лекция 100. Классицизм в архитектуре Англии XVIII в. 719
1. Особенности развития стиля «классицизм» в архитектуре Англии XVIII в. 719
2. Своеобразие барочного классицизма в английской архитектуре 720
3. Специфика «неопалладианства» в архитектуре Англии XVIII в. 721
4. Готическое Возрождение и греческое Возрождение в английской архитектуре. 723
Тема 33. Западноевропейская скульптура XVIII века 727
Лекция 101. Западноевропейская скульптура стилей «барокко», «рококо» и «классицизм» XVIII в. 727
1. Образец скульптурного барокко – алтарная композиция «Успение Богоматери» братьев Азам 727
2. Образец скульптурного рококо – статуэтка «Флора» Э.М. Фальконе 729
3. Образец скульптуры классицизма – скульптурная группа «Тесей и кентавр» А. Кановы 730

4. Произведение «Амур и Психея» А. Кановы в качестве шедевра западноевропейской скульптуры XVIII в. ... 732

Тема 34. Западноевропейская живопись XVIII века ... 735

Лекция 102. Французская живопись XVIII в. стиля «рококо» ... 735

1. Особенности возникновения рококо во французской живописи XVIII в. 735
2. Своеобразие живописи рококо в творчестве Антуана Ватто ... 736
3. Специфика рокайльной живописи Франсуа Буше ... 738

Лекция 103. Французская живопись XVIII в. сентиментализма и классицизма ... 740

1. Особенности развития живописи сентиментализма во Франции XVIII в. 740
2. Специфика классицизма в живописи Жака Луи Давида ... 743

Лекция 104. Итальянская живопись XVIII в. ... 745

1. Общая характеристика итальянской живописи XVIII в. ... 745
2. Жанровое своеобразие итальянской живописи ... 746
3. Общая характеристика ведущей школы итальянской живописи ... 748
4. Творчество Д.Б. Тьеполо ... 749

Лекция 105. Венецианская школа итальянской живописи XVIII в. ... 750

1. Особенности развития венецианской школы живописи в Италии XVIII в. ... 750
2. Монументальная живопись Венеции ... 751
3. Венецианская живопись жанра «ведута» ... 753

Лекция 106. Английская живопись XVIII в. ... 756

1. Особенности развития живописи в Англии XVIII в. ... 756
2. Специфика творчества Уильяма Хогарта ... 757
3. Своеобразие портретной живописи Англии ... 759
4. Особенности английского «предромантизма» в живописи ... 761

Лекция 107. Испанская живопись XVIII в. ... 762

1. Особенности развития живописи в Испании XVIII в. ... 762
2. Жанровая живопись Испании ... 763
3. Творчество Луиса Мелендеса ... 764

Лекция 108. Творчество Франсиско Гойи ... 766

1. Особенности начального периода творчества ... 766
2. Портретное творчество Ф. Гойи ... 767

3. Произведения зрелого периода творчества Ф. Гойи 768
4. Картина «Город на скале» 770

Модуль № 8. Западноевропейское искусство XIX века 772

Тема 35. Архитектура Западной Европы XIX в. 772

Лекция 109. Общая характеристика архитектуры Западной Европы XIX В. 772
1. Направления развития архитектуры Западной Европы XIX в. Стилевая определенность архитектуры. 772
2. Характеристика тенденций развития архитектуры первой половины XIX в. 773
3. Характеристика тенденций развития архитектуры Западной Европы второй половины XIX в. 775

Лекция 110. Архитектура Франции первой половины XIX в.
1. Рационализм произведений К.-Н.Леду 777
2. Стиль «ампир» в произведениях французской архитектуры 779
3. Эклектика первой половины XIX в. в архитектуре Франции 781
4. Неоготика в архитектуре Франции первой половины XIX в. 782

Лекция 111. Архитектура Англии первой половины XIX В. 782
1. Принципы градостроительной политики в Англии в XIX в. 782
2. Направление «ретроспективизм» стилевого пространства «ареаклассицизм» в Англии XIX в. 783
3. Направление «неоготика» стилевого пространства «ареаромантизм» в Англии XIX в. 784

Лекция 112. Архитектура Германии первой половины XIX В. 786
1. Традиции германской архитектуры XIX в. 786
2. Классицизм архитектурных произведений Ф.Жилли начала XIX в. 787
3. Классицизм архитектурных произведений К.Ф.Шинкеля 1810-1830-х гг. 788

Лекция 113. Архитектура Западной Европы второй половины XIX В. 790
1. Архитектура эклектики периода Второй империи во Франции 790
2. Конструктивизм в архитектуре второй половины XIX в. 793

Тема 36. Скульптура Западной Европы XIX в. 796

Лекция 114. Скульптура стиля «классицизм» в XIX в. 796

1. Художественные традиции скульптуры классицизма Западной Европы XIX в. ... 796
2. Основные жанры западноевропейской скульптуры классицизма XIX в. ... 797
3. Формальные признаки, основные художественные приемы классицизма западноевропейской пластики XIX в. ... 797
4. Основы идеалообразования произведений скульптуры XIX в. ... 799
5. Принципы организации рельефных композиций классицизма в XIX в. ... 801
Лекция 115. Скульптура стиля «романтизм» в XIX в. ... 802
1. Специфика религиозного содержания скульптуры романтизма в Западной Европе в XIX в. ... 802
2. Модель эталонного человека в скульптуре романтизма XIX в. ... 804
3. Художественные приемы скульптурных произведений ареаромантизма ... 806
Тема 37. Живопись и графика Западной Европы XIX в. ... 808
Лекция 116. Живопись стиля «классицизм» первой четверти XIX в. «Гражданский» классицизм ... 808
1. Характеристика тем, сюжетов и основного идейного содержания произведений первого этапа развития стиля «классицизм» в живописи Франции ... 808
2. Художественные приемы живописи классицизма 1800-1820-х гг. ... 809
3. Специфика творчества Ж.-Л.Давида и художественной деятельности его школы ... 810
Лекция 117. Живопись стиля «классицизм» второй трети XIX в. ... 812
1. Характеристика тем, сюжетов и основного идейного содержания произведений второго этапа развития стиля «классицизм» в живописи Франции ... 813
2. Жанровая определенность живописи классицизма 1830-1860-х гг. ... 814
3. Художественные приемы живописи классицизма 1830-1860-х гг. ... 814
4. Специфика творчества Ж.-О.-Д.Энгра ... 815
Лекция 118. Живопись стиля «романтизм» в Западной Европе. 1810-1820-Х гг. ... 818
1. Актуально-исторические предпосылки формирования романтизма в искусстве XIX в. ... 818

2. Теоретические основания романтизма в живописи Западной Европы XIX в. Художественные предпосылки возникновения романтизма 819
3. Модель эталонного человека в произведениях романтизма 820
Лекция 119. Творчество Жан-Луи-Андре-Теодора Жерико 822
1. Специфика романтической модели мира в произведениях раннего периода творчества Ж.-Л.-А.-Т.Жерико 822
2. Специфика романтической модели мира в произведениях зрелого периода творчества Ж.-Л.-А.-Т.Жерико 823
3. Специфика романтической модели мира в произведениях позднего периода творчества Ж.-Л.-А.-Т.Жерико 827
Лекция 120. Живопись стиля «романтизм» в Западной Европе 1830-1850-х гг. Творчество Э.Делакура 827
1. Специфика романтизма зрелого этапа 1830-1850-х гг. 827
2. Периодизация творчества Фердинанд-Эжен-Виктора Делакруа (1798-1863). Характеристика этапов творчества 828
Лекция 121. Национальные живописные школы стиля «романтизм» в XIX в.: Англия 833
1. Творчество У.Блейка 833
2. Творчество художников Братства Прерафаэлитов 833
3. Пейзажное искусство Англии XIX в. Творчество У.Тёрнера 838
Лекция 122. Национальные живописные школы стиля «романтизм» в XIX в.: Германия 839
1. Концепция немецкого романтизма в творчестве Ф.О.Рунге 839
2. Концепция немецкого романтизма в творчестве К.Д.Фридриха 840
3. Концепция немецкого романтизма второй половины XIX в. 842
Лекция 123. Графика направления «реализм» 843
1. Тенденции развития искусства графики направления «реализм»: темы, сюжеты, персонажи. 843
2. Творчество Оноре Домье (1808-1879) 845
Лекция 124. Живопись направления «реализм». Реалистический пейзаж Англии 849
1. Специфика пейзажной концепции произведений Дж.Констебла 849
2. Характеристика раннего периода творчества Дж.Констебла 852
3. Характеристика зрелого периода творчества Дж.Констебла 853
4. Характеристика позднего периода творчества Дж.Констебла 855

Лекция 125. Живопись направления «реализм». Реалистический пейзаж французской барбизонской школы 855
1. Концепция пейзажа как репрезентанта природного лика Абсолютного начала во французской живописи 855
2. Творчество основных представителей барбизонской школы пейзажной живописи 857
Лекция 126. Живопись направления «реализм». Творчество Г. Курбе, Ж.-Ф. Милле 860
1. Теоретическая программа жанровой живописи реализма 860
2. Творчество Гюстава Курбе (1819-1877) 862
3. Творчество Жана Франсуа Милле (1814-1875) 864
Лекция 127. Живопись направления «преимпрессионизм». Творчество Э. Мане 866
1. Общая характеристика творчества Э.Мане. Теоретические основания. Периодизация творчества 866
2. Ранний период творчества Э.Мане 867
3. Зрелый период творчества Э.Мане 869
4. Поздний период творчества Э.Мане 871
Лекция 128. Живопись направления «преимпрессионизм». Творчество К. Коро 872
1. Характеристика художественного направления «преимпрессионизм» ... 872
2. Специфика творчества представителя преимпрессионизма Камиля Коро 873
Лекция 129. Живопись направления «импрессионизм» 878
1. Предпосылки возникновения импрессионизма 878
2. Художественные традиции импрессионизма 879
3. Характеристика метода импрессионизма 879
4. Стилевая определенность произведений импрессионизма 882
Лекция 130. Субъект-языковая характеристика импрессионизма .. 884
1. Художественный материал произведений импрессионизма 884
2. Аспект взаимодействия конечного и бесконечного начал в произведениях импрессионизма 884
3. Место человека в произведениях импрессионизма 885
4. Композиция произведений импрессионизма 886
5. Художественные традиции произведений мастеров импрессионизма ... 886

6. Особенности импрессионистической техники 887

Модуль 9. Западноевропейское искусство рубежа XIX –XX вв. 888

Тема 38. Западноевропейская архитектура конца XIX – начала XX вв. 888

Лекция 131. Общая характеристика архитектурного развития Западной Европы рубежа XIX-XX вв. 888

1. Общая характеристика художественной культуры Западной Европы конца XIX – начала XX вв. 888

2. Специфика стилевого пространства архитектуры конца XIX- начала XX вв. 889

3. Художественные приемы архитектуры модерна рубежа XIX-XX вв. 892

Лекция 132. Стилевое пространство «ареаромантизм» в аритектуре конца XIX – начала XX вв.: архитектура Франции, Бельгии, Испании, Швейцарии 894

1. Направления стиля «ареаромантизм» в странах Западной Европы 894

2. Бельгийский модерн 894

3. Французский модерн 896

4. Модерн Испании 896

5. Модерн в Германии 899

6. Модерн в Швейцарии 899

Лекция 133. Стилевое пространство «ареаклассицизм» в архитектуре конца XIX – начала XX вв.: архитектура Австрии, Германии, Шотландии 900

1. Рационализм в архитектуре рубежа XIX-XX вв. 900

2. Неоклассицизм в архитектуре рубежа XIX-XX вв. 902

Тема 39. Западноевропейская скульптура конца XIX – начала XX вв. 905

Лекция 134. Стилевое пространство «ареаромантизм» в скульптуре конца XIX – начала XX вв.: творчество О. Родена, А. Бурделя, Ф. фон Штука 905

1. Художественные традиции скульптуры рубежа XIX-XX вв. 905

2. Знаки художественного языка произведений скульптуры ареаромантизма рубежа XIX-XX вв. 905

3. Творчество Огюста Родена 907
4. Творчество Эмиля Антуана Бурделя 910
5. Творчество Франца фон Штука 911

Лекция 135. Стилевое пространство «ареаклассицизм» в скульптуре конца XIX – начала XX вв.: творчество А. Майоля 911
1. Специфика художественного языка скульптур Аристида Майоля 912
2. Анализ произведений-репрезентантов творчества Аристида Майоля 913

Тема 40. Западноевропейская живопись и графика конца XIX – начала XX вв. 915

Лекция 136. Направление «неоимпрессионизм» в живописи к.XIX – н. XX вв.: творчество Ж. Сёра 915
1. Стилевая определенность неоимпрессионизма 915
2. Теоретическая основа неоимпрессионизма 916
3. Специфика художественной техники неоимпрессионизма 916
4. Специфика творчества Ж.Сёра 918

Лекция 137. Направление «постимпрессионизм» в живописи к.XIX – н. XX вв. 921
1. Происхождение течения «постимпрессионизм» 922
2. Специфика объект-языка постимпрессионизма 922
3. Специфика субъект-языка постимпрессионизма 923

Лекчия 138. Субъект-языковая специфика постимпрессионизма 925
1. Художественный язык произведений П.Сезанна 925
2. Специфика творчества П.Гогена 929

Лекция 139. Постимпрессионизм в живописи конца XIX – начала XX вв. 931
1. Творчество В.Ван Гога 931
2. Творчество А. де Тулуз-Лотрека 934

Лекция 140. Направление «символизм» в живописи к.XIX – н. XX вв. 937
1. Общая характеристика принципов художественного направления «символизм» 937
2. Специфика творчества П.Пюви де Шаванна 938
3. Специфика творчества Г.Моро 940
4. Анализ символических знаков в произведениях Э.Мунка 941

Лекция141. Специфика творчества художников группы «Наби».....943

1. Общая характеристика художественной деятельности группы «Наби»..943

2 . Специфика творчества Мориса Дени (1870-1943) 944

3. Специфика творчества Эдуарда Вюйара (1868-1940).....947

Лекция 142. Стиль «модерн» в произведениях изобразительного искусства Западной Европы к.XIX – н. XX вв......949

1. Художественные традиции произведений изобразительного искусства стиля «модерн» 949

2. Художественные приемы произведений изобразительного искусства стиля «модерн» 949

3. Основные темы и сюжеты произведений изобразительного искусства стиля «модерн» 951

Лекция 143. Стиль «модерн» в живописи к.XIX – н. XX вв......952

1. Характеристика австрийской живописи стиля «модерн»: творчество Г.Климта.....953

2. Характеристика немецкой живописи стиля Модерн: творчество Ф.фон Штука.....956

3. Специфика английской живописи стиля «модерн»: творчество У. Крайна.....957

Лекция 144. Стиль «модерн» в графике к.XIX – н. XX вв......958

1. Характеристика английской графики стиля Модерн: творчество О.Бёрдсли, У.Крайна.....958

2. Искусство плаката и рекламы в изобразительном искусстве стиля «модерн»: творчество А.Муха, Я. Торп.....961

Лекция 145. Стиль «модерн» в декоративно-прикладном искусстве к.XIX – н. XX вв. 963

1. Бельгийское ювелирное искусство конца XIX – начала XX вв. 963

2. Керамическое искусство Франции конца XIX – начала XX вв. «Группа искусства огня» (Жозеф-Теодор Дек, Эдмон Лашеналь, Жан арьер) 965

3. Витражное искусство стиля модерн. Творчество Луиса-Комфорта Тиффани 966

4. Деятельность "Группы Четырех из Глазго" 968

Модуль № 10 Искусство Запада XX столетия 969

Тема 41. Общее содержание архитектуры и изобразительного Западноевропейского искусства XX в. 969

Лекция 146. Общее содержание архитектуры и изобразительного искусства XX столетия 969

1. Своеобразие произведений архитектуры и изобразительного искусства XX столетия в концепции теории изобразительного искусства..... 969

2. Специфика рассмотрения произведений архитектуры и изобразительного искусства XX в. 972

3. Основные художественные направления искусства. 973

Тема 42. Особенности архитектуры XX века 975

Лекция 147. Особенности храмовой архитектуры XX столетия..... 975

1. Основные свойства храмовой архитектуры XX столетия 975

2. Влияние Второго Ватиканского Собора в истории западноевропейского храмового зодчества 975

3. Основные задачи архитектора в построении культового здания 976

4. Репрезентанты культового зодчества XX в. (зодчество соборов, церквей, часовен) 976

Лекция 148. Зодчество галерей, выставочных залов, музеев современного искусства XX столетия 979

1. Стилевая определенность в архитектуре художественных музеев в странах Западной Европы в первой половине XX в. 979

2. Становление новых тенденций во второй половине XX в. 980

3. Обращение к традициям античной и архаической архитектуры..... 980

4. Европейский постмодернизм 980

5. Направление «хай-тек» в организации пространства музея..... 981

6. Новый проект реконструкции Лувра..... 982

7. «Музейный бум» в Японии 982

9. Музейное зодчество в 90-х гг. XX в..... 982

Тема43. «Реализм» произведений западноевропейского искусства XX века 984

Лекция 149. Своеобразие произведений изобразительного искусства сферы «реализм» 984

1. Объем и содержание понятия «реализм». Стилевая направленность произведений изобразительного искусства сферы «реализм» 984
2. Художественное направление «гиперреализм» 984
3. Художественное направление «примитивизм» 986
4. Художественное направление «демократический реализм» 987
5. Художественное направление «магический реализм» 987
6. Художественное направление «экспрессионизм» 988

Тема 44. Традиционализм западноевропейских произведений искусства XX в. 990

Лекция 150. Особенности произведений изобразительного искусства сферы «традиционализм» 990
1. Характеристика понятия «традиционализм» в искусстве XX в. 990
2. Социальный реализм как художественное течение традиционализма 990
3. Особенности художественного течения «риджионализм» 992
4. Специфика художественного направления «стальная романтика» 993

Тема 45. Эпатизм западноевропейских произведений искусства XX в. 997

Лекция 151. Своеобразие произведений изобразительного искусства сферы «эпатизм» 997
1. Специфические свойства эпатирующих произведений изобразительного искусства 997
2. Особенности художественного течения «фовизм» 997
3. Художественное направление «дадаизм» 998
4. Поп-арт как направление «эпатизма» 1000
5. Минимализм в изобразительном искусстве XX в. 1001
6. Художественное течение «концептуализм 1002
7. Художественное направление «ленд-арт» 1003
8. Художественное направление «бедное искусство» 1003
9. Акционнизм, хэппининг, перформанс, боди-арт как течения сферы «эпатизм» 1003

ТЕМА 46. Сюрреализм западноевропейских произведений искусства XX в. 1005

Лекция 152. Особенности произведений изобразительного искусства сферы «сюрреализм» 1005

1. Основные положения художественного направления «сюрреализм» .. 1005
2. Этапы развития сюрреализма. Основные идеологи течения 1005
3. Художественное течение «классический сюрреализм» 1007
4. Художественное течение «неадекватный сюрреализм» 1008
5. Особенности течения «половинчатый сюрреализм» 1009

ТЕМА 47. Геометриззм произведений искусства XX в. 1010

Лекция 153. Своеобразие произведений изобразительного искусства сферы «геометризм» 1010
1. Структурные основания произведений изобразительного искусства сферы «геометризм» 1010
2. Особенности течения «кубизм» 1010
3. Художественное течение «футуризм» как объем понятия геометризм . 1013
4. Художественное течение «орфизм» 1013
5. Художественное течение «неопластицизм» 1014
6. Художественное течение «оп-арт» 1015

ТЕМА 48. «Беспредиетничество» произведений искусства XX в. 1016

Лекция 154. Особенности произведений изобразительного искусства сферы «беспредметничество» 1016
1. Основные характеристики произведений сферы «беспредметничество» 1016
2. Художественное течение «искусство действия» (абстрактный экспрессионизм) 1017
3. Особенности живописи цветового поля 1018
4. Специфика произведений течения «лирический абстракционизм» («ташизм») 1018
5. Отличительные особенности искусства свободного выражения 1019

МОДУЛЬ № 1. ВВЕДЕНИЕ В ИСТОРИЮ ИСКУССТВА. ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ВОСТОКА. ЕГИПЕТ

48 часов аудиторной работы и 58 часов самостоятельной работы

ТЕМА 1. ВВЕДЕНИЕ В ИСТОРИЮ ИСКУССТВА

6 часов аудиторной работы и 2 часа самостоятельной работы

Лекция 1. Основные понятия истории искусства (4 ч.)

План лекции

1. Понятия «исторический процесс», «исторический факт», «субъекты исторического процесса». Основные характеристики исторического процесса.
2. Понятие «культура». Структура культуры. Пространство культуры.
3. «Идеал» как базовый элемент культуры. Структура идеала.
4. Художественная культура – пространство создания особых идеалов. Искусство. Изобразительное искусство. Произведения искусства. Процесс про-изведения произведения изобразительного искусства.
5. Произведение искусства как произведение-вещь.
6. Произведение искусства как художественный образ.

1. Понятия «исторический процесс», «исторический факт», «субъекты исторического процесса». Основные характеристики исторического процесса

Историческим процессом называется временная последовательность сменяющих друг друга событий, которые явились результатом деятельности многих поколений людей. Исторический процесс сам по себе весьма сложен и представляет собой взаимодействие многих объективных и субъективных факторов. К объективным факторам относятся природные условия жизни общества, объективные потребности людей в обеспечении необходимых условий их жизни, а также состояние материального производства, существующая социальная структура общества, его государственный строй и т.д., которые каждое новое поколение застает уже сложившимися и которые в той или иной мере обусловливают жизнедеятельность людей. Субъективные же факторы исторического процесса — это разного рода способности людей своими действиями вносить изменения в те или иные стороны общественной жизни. Объективные и субъективные факторы исторического процесса диалектически взаимодействуют между собой.

Основу исторического процесса составляют **исторические факты**, т.е. произошедшие или происходящие явления общественной жизни, которые оказали серьезное воздействие на жизнь людей.

При изучении и интерпретации исторических фактов следует помнить о том, что:

а) любой исторический факт представляет собой элемент объективной реальности, тесно связанный с другими ее элементами. Поэтому все исторические факты необходимо рассматривать в их взаимодействии, выявлять не только место конкретного факта в историческом процессе, но и его влияние на последующее развитие общества;

б) содержание исторического факта зависит от особенностей развития того или иного общества и является результатом деятельности субъектов исторического процесса.

Под **субъектами исторического процесса** обычно понимаются те индивиды и их общности, которые принимают в нем непосредственное участие. Такими субъектами могут быть как социальные группы или общественные объединения, так и отдельные исторические личности.

Социальные группы могут выделяться по различным признакам — возрастному, половому, профессиональному, религиозному и т. д. Наиболее распространенными социальными группами, сыгравшими огромную роль в историческом процессе, являются классы, сословия и нации. Каждая из социальных групп имеет некоторые общие черты, составляющие в совокупности социальный характер данной группы. У каждой из групп есть свои интересы, которые они пытаются отстаивать в историческом процессе и для защиты которых создают общественные объединения. Общественными объединениями называются добровольные, самоуправляемые формирования, создаваемые на основе общности интересов для достижения какой-либо цели, общей для всех их членов. К ним относятся политические партии, профсоюзные организации, общественные движения.

Большое влияние на исторический процесс оказывают и отдельные личности, которых ученые называют историческими деятелями. Прежде всего таковыми традиционно считают тех, кто осуществляет власть (монархов, президентов и т. д.). Однако кроме них большое влияние на развитие общества и его самосознания оказывают великие ученые и деятели культуры и искусства. Поэтому в зависимости от конкретной исторической ситуации и их вклада в исторический процесс они также могут быть отнесены к историческим личностям.

Таким образом, исторический процесс складывается из поступков как отдельных личностей, выполняющих важные общественные функции, так и из действий объединений людей и деятельности народных масс в целом.

2. Понятие «культура». Структура культуры. Пространство культуры

Культура - идеалообразующая сторона человеческой жизни; процесс и результат идеалообразования. Культ-ура понимается как человеческая

деятельность по культ-ивированию (возделыванию, взращиванию) идеалов, способствующих процессу комфортного (Ур - пламя, свет, тепло, уют, комфорт) существования каждого человека с самим собой, с другим человеком, с мирами первой и второй Природы. Носитель культуры соотносится с любым объектом не непосредственно, а только через посредничество идеалов.

Видимое многообразие философско-культурологических концепций культуры, имеет определенное общее содержание. Во всех этих концепциях речь идет об определенном виде человеческой деятельности и его результатах, а именно: освоении мира первой природы, в процессе которого неизбежно проявляются атрибутивные формы этого освоения, т.е. то, без чего данная деятельность попросту невозможна:

а) Само «освоенное», результат освоения (эталонные вещи, репрезентанты),

б) «Осваиваемое», процесс освоения (схемы действия, способы освоения),

в) «Не освоенное», потенциально возможное пространство освоения (область ближайшей возможной проекции, зона ближайшего развития).

Триединым содержанием этого процесса выступает идеалообразование, где в «освоенном» как созданной эталонной вещи идея овеществлена совершенным образом, затем, в процессе освоения представлены схемы действия с эталонной вещью и потенциально содержится «не освоенное» пространство культуры, задается пространство для экстраполяции знания об эталоне.

Концепция культуры как идеалообразовательной стороны деятельности людей поддерживается этимологическим анализом слова «культура», который проводится в связи со слагаемыми этого термина «культ» и «ур» [170]. «Ур» - свет и тьма, проявление из тьмы, явление сущности. Единство светских и религиозных моментов «культа» организует единое поле не физического свойства, и это поле существует до тех пор, пока большинство членов общества признают и почитают его. Культурное поле - единство - способно распасться, образовывая иные разрозненные острова, которые в угоду социальным катаклизмам могут воссоединяться, взаимодействовать друг с другом, развиваться и трансформироваться и т.д. Согласно философии Г. Гегеля, в основе этих процессов лежит понятие «идеал» («ур» и «идеал» - «высвеченная сущность, окно в скрытое от нас бытие»).

Структура культуры - это система, ядром которой являются базовые идеалы, а пространство культуры - это пространство идеалообразования и возделывания идеалов.

3. «Идеал» как базовый элемент культуры. Структура идеала

Идеал - посредник между чувственной и сверхчувственной реальностью; особое сопряжение «совершенного объекта» (эталона), схемы действия с ним и процедуры экстраполяции знания об эталоне на более

широкую предметную область. Раскрытие понятия «идеал» как базового элемента идеалообразования через его знаковую сущность перспективно для дальнейшего исследования разнокачественных видов культуры.

Идеал представляет собой особое сопряжение «совершенного объекта» (эталона), схемы действия с ним и процедуры экстраполяции знания об эталоне на более широкую предметную область. Все эти аспекты идеала имеют конкретно-исторический характер и изменчивы по своему содержанию. Структура идеала триадична и кратко может быть обозначена как «эталон» - признанный совершенством эталонный предмет (знак), «схема действия» с ним и «область экстраполяции знаний об эталоне».

Исторически идеал как термин появился для гармонизации двух граней идеи: 1) материализованной, воплощенной, чувственно-явленной грани, 2) сверхчувственной, духовной грани [168, с. 304].

4. Художественная культура – пространство создания особых идеалов. Искусство. Изобразительное искусство. Произведения искусства. Процесс произведения изобразительного искусства

Художественная культура - это особая сфера в пространстве культуры, в которой создаются, сохраняются (распространяются) и потребляются специфические, совершенные, искусные идеалы. Эти идеалы, являющиеся опредмеченными наглядными образами в единстве их чувственного и рационального, материального и духовного, единичного и общего, - произведения искусства. Поэтому, идеалообразование в художественной культуре - это создание, распространение (сохранение) и освоение (потребление) опредмеченных наглядных образов или художественных произведений.

Производством идеалов художественной культуры в зависимости от видов искусства занимаются художники, композиторы, писатели, хореографы, режиссеры. Сохраняют и распространяют идеалы художественной культуры особые учреждения культуры (музеи, выставочные залы, галереи, библиотеки, кинотеатры, видеозалы, концертные залы, театры, фонды охраны памятников художественной культуры и т.д.). Потребляют (воспринимают, осваивают) идеалы художественной культуры зрители, слушатели, читатели.

В широкой сфере художественной культуры, производящей идеалы, воздействующие на все органы чувств человека (аудиальные, обонятельные, тактильные и т.д.), возможно выделить сферу зримых идеалов, представляющих собой произведения изобразительного искусства (живописи, графики, скульптуры и архитектуры). Производством таких зримых идеалов (картин, графических листов, статуй, зданий) занимаются художники, а потреблением (освоением, восприятием) – зрители.

Сфера человеческой деятельности, в границах которой осуществляется мастерское производство, сохранение и потребление искусственных, искусных и искушающих вещей-идеалов в качестве

художественных произведений называется **искусством**. Искусство - система произведений искусства.

Изобразительное искусство - сфера человеческой деятельности, включающая в себя производство, сохранение и потребление зримых идеалов в форме архитектурных, скульптурных, живописных, графических, декоративных произведений.

Произведение изобразительного искусства - искусственная и искусная не функциональная в бытовом отношении иллюзорно-конечная вещь-идеал, искус которой направлен на ре-лигу (восстановление единства, союза) человека и Абсолюта посредством подобной вещи-идеала.

Произведение изобразительного искусства как продукт художественного творчества имеет двух «родителей»: художник в качестве «отца» и художественный материал в качестве «матери». Именно взаимодействие этих двух сторон и определяет процесс про-изводства произведения искусства, то есть процесс художественного творчества.

Художник

- человек, обладающий даром и соответствующим умением (искусностью) изводить из не-бытия в бытие иллюзорно-конечные в бытовом отношении не функциональные вещи в качестве произведений искусства;

- человек, профессионально работающий в сфере искусства: художник-архитектор, художник-живописец, художник-скульптор, художник-график;

- специалист, профессионально занимающийся созданием произведений изобразительного искусства.

Умение художника можно разделить на искусность, суперискусность, метаискусность. **Искусность художника** - уровень его умения, ниже которого художник не может быть назван таковым. **Суперискусность художника** - виртуозное владение особыми навыками и умениями. **Метаискусность художника** - признак его гениальности. **Гений** - высшая оценка творческих возможностей человека, высшая мера таланта.

Понятие «художник» может быть рассмотрено в аспектах таких понятий, как автор, мастер, творец. **Художник - Автор** особых искусственных вещей. Каждая вещь второй природы имеет своего автора, но не каждый автор - художник. **Художник - Мастер** по про-изводству вещей, которым свойственна особая искусность. Мастеров, производящих вещи второй природы много, но не каждый мастер - художник. **Художник - Творец** и **Создатель** вещей, обладающих особым искусом. Художник творит мир искусственных вещей по законам творения Богом мира естественных вещей. Законы творения в обоих случаях одни и те же. Художник-творец - создатель новой реальности.

В зависимости от того, что движет художником, можно выделить его разные свойства. Художнику может быть свойственна **Личинность** - художник работает на самоутверждение. Художнику может быть свойственна **Антилишность** - художник выступает органом социума

(художник-герой). Художнику может быть свойственна **Ликность** - художник выступает рупором Абсолюта (художник-пророк).

Художественный материал - это вещество, потенциально в мире существующем и сотворенном отвечающее качеству сущности бескачественного, бесконечного Абсолюта.

Архетипом художественного материала выступает глина - репрезентант материи вообще, представитель земли - одной из стихий, участвующей в сотворении Вселенной. Земля, Огонь, Вода, Воздух - все эти стихии, наряду с художником участвуют в создании такого произведения, как горшок.

В «узком» смысле слова художественный материал - глина, металл, камень, дерево, холст, краски, бумага, графит и т.д. В «широком» смысле - спектр тем и сюжетов от общих религиозно-мифологических до единично обыденных.

Каждая вещь первой и второй природы может выступить в качестве художественного материала в том случае, если сущность этой вещи достаточно богата для того, чтобы репрезентировать собой Абсолют.

Взаимодействие художника и художественного материала - это любовное отношение-диалог. **Отношение** - такое взаимодействие, результатом которого становится нечто новое третье, снимающее в себе обе взаимодействующие стороны. При отношении двое не просто сливаются в одно, но плодят то новое, что не является каждым из них в отдельности.

Отношение следует отличать от связи. **Связь** - механическое сцепление, в результате которого обе стороны остаются в своем качестве, а если новое третье и появляется, оно не является плодом любовного отношения. **Диалог** - активное взаимодействие двоих, обоюдное участие каждой из взаимодействующих сторон в творении нового третьего.

Взаимодействие художника и художественного материала - **игровой** диалог-отношение. Одним из признаков игры является **масочность.** При отношении художника и художественного материала обе стороны одевают маски. **Маска художника - творец. Маска художественного материала - представитель Абсолюта.** Как Бог из ничего создал Вселенную, так и художник из художественного материала создает произведения искусства. Роль художника более активная: он предлагает - «отец». Роль художественного материала более пассивная: он отвечает, принимает - «мать».

Производство художественных произведений принято представлять как процесс, длящийся от акта возникновения художественной идеи в голове автора до факта освоения произведения в виде продукта реципиентом. В подобном процессе вычленяют ряд этапов:

а) зарождение замысла (идеи) грядущего произведения;

б) материальное воплощение данного замысла;

в) функционирование произведения-вещи в качестве предмета художественного восприятия.

Творческий диалог художника с материалом искусства предстает здесь как изготовление некоего чувственно доступного передатчика

художественной информации, польза от которого возрастает по мере корректности донесения замысла от творца искусства до зрителя. Получается, что прямое общение художника с камнем, глиной, металлом, красками и пр., которое зачастую растягивается от нескольких дней до многих лет, важно не столько само по себе, сколько потому, удалось или не удалось мастеру корректно овеществить свою художественную идею.

Творческому диалогу художника с материалом искусства свойственен *«анимизм»* - ритуально-игровое «приписывание» неодушевленным предметам сверхъестественных душевных свойств. Одним словом, *анимизм* составляет один из наиболее постоянных элементов всякого творческого отношения художника и художественного материала во все времена истории искусства.

Анимизм есть результат игрового отношения художника и материала, взаимного растворения свойств каждого друг в друге, что приводит к произведению произведения в качестве своего рода кентавра - **«материало-художника»** как *«не живого живого»*. Те составляющие мастера и художественного материала, которые при художественном отношении остаются *«вне игры»,* ответственны за максимальное подчеркивание уникальных свойств каждого из партнеров взаимодействия, при этом постепенно огранивая, ограничивая, отграничивая оппонентов друг от друга и проявляя качественное своеобразие «своего» и «иного». Те же составляющие мастера и художественного материала, которые при творческом отношении находятся *«в игре»,* ответственны за максимальное растворение сторон взаимодействия в новом качестве *«материало-художника»* с постепенной потерей качественного различия игровых оппонентов.

5. Произведение искусства как произведение-вещь

Произведение-вещь - про-изведенное «матерью» (художественным материалом) и «отцом» (художником) из небытия в бытие художественное творение, которое в своей доступности органам чувств человека представляет собой достоверный габаритный предмет, систему материальных элементов, второприродный продукт.

Как плод взаимодействия художника и художественного материала произведение-вещь существует относительно независимо от своих «родителей» и обладает двойственной природой: **вещь - «вес» и «весть».**

1) Произведение-вещь как «вес» - некий габаритный предмет, нечто самодостаточное и живущее столько, сколько позволяет ему материал, из которого эта вещь изготовлена. Такая вещь существует в конкретный исторический период времени.

Вместе с тем произведение-вещь как «весть» - иллюзорная конечность, требующая постоянного контакта с собой, так как без взаимодействия со зрителем эта вещь не является произведением искусства (а создавалась она именно для этого), а значит, не самодостаточна и живет ровно столько, сколько длится контакт со зрителем (причем со зрителем как с человеком

любой эпохи и национальности). В этом смысле произведение-вещь выпадает из исторического времени.

2) Произведение-вещь как «вес» не функционально в бытовом отношении, так как не способствует сохранению человеческого тела (человеческой конечности). Но одновременно произведение-вещь как «весть» обладает архифункциональностью, так как выполняет функцию моста между конечным человеком и бесконечным Абсолютом. Важно, что эта способность произведения-вещи раскрывается в его взаимоотношении со зрителем.

3) Произведение-вещь как «вес», обладающее определенными размерами, тяжестью, фактурой и запахом и не нуждающееся ни в ком другом для своего существования («вещь-в-себе»), не является языковым текстом, так как некому этот текст читать. С другой стороны, произведение-вещь во взаимодействии со зрителем способно выступать как «вещь-в-открытости», то есть как текст, вещающий зрителю о том, каким образом ему осуществить искомое отношение человека и Абсолюта.

Носителем языковой структуры произведения-вещи в качестве текста являются сами вещественные элементы, основная задача которых состоит в сохранении главного материального носителя знаковой структуры (в живописном произведении это красочный слой, все остальные вещественные элементы необходимы для его сохранности).

4) Произведение-вещь как «вес» - неодушевленный предмет, продукт второй природы, каждый элемент которого устроен так, чтобы искушать зрителя войти с ним в отношение и проявить, таким образом, свои вещающие качества: способность будучи вещью выстраивать отношения нечеловеческого с человеческим на уровне души с душой.

5) Произведение-вещь одновременно способно представлять своих «родителей» (а значить быть соотносимым с определенным временем, местом, именем, материалом) и быть посредником между конечным и бесконечным (находиться вне исторического времени, места, но существовать в контакте со зрителем).

6. Произведение искусства как художественный образ

Игровое взаимодействие произведения-вещи и человека-зрителя порождает произведение изобразительного искусства в качестве художественного образа. Иначе говоря, произведение изобразительного искусства есть не что иное, как **художественный образ** - процесс и результат игрового отношения-диалога человека-зрителя с произведением-вещью.

Произведение изобразительного искусства в качестве художественного образа одновременно принадлежит произведению-вещи и человеку-зрителю и не принадлежит каждому из них в отдельности. Статус произведения искусства - наглядная процессуальность. Художественный образ берет свое начало с материальной предметности и заканчивается отсутствием в нем какой-либо вещественности.

Порождение художественного образа начинается с периферийного вещественного контакта границ человека-зрителя и произведения-вещи. Затем оба участника игрового взаимодействия производят прорыв своих вещественных границ. В этом случае художественный образ всегда синтезирует в неком виртуальном новообразовании два содержания — произведения-вещи и человека-зрителя. Причем эти содержания направлены в игровом диалоге навстречу друг другу.

Каждый художественный образ в первый момент отождествления содержания произведения-вещи и человека-зрителя несовершенен. Однако если участники отношения-игры настойчивы, то рано или поздно формируется достаточно совершенный художественный образ.

Главная особенность произведения искусства как художественного образа заключается в том, что по мере его формирования с участием душевного мира зрителя, художественный образ выносится зрителем за сферу его внутреннего мира в пространство произведения-вещи. В результате произведение искусства, сформировавшееся в процессе игрового отношения зрителя и произведения-вещи, постигается человеком как отчетливое качество собственно художественной вещи, где все зависящее от зрителя иллюзорно представляется убранным, снятым, уничтоженным, элиминированным. Такая кажимость — результат абстрагирующей и обобщающей деятельности человеческого мозга.

Таким образом, произведение изобразительного искусства в качестве художественного образа - это всенепременно плод совокупления двоих «родителей» - человека-зрителя в качестве «отца» и произведения-вещи в качестве «матери».

Произведение изобразительного искусства, будучи процессом и результатом игрового отношения зрителя и произведения-вещи, всегда субъективен. В этом случае художественный образ оправдывает формулу - «сколько людей, столько и мнений». Однако в отличие от простого художественного образа, в котором принимает участие обычный зритель, искусствоведческий художественный образ обязан быть предельно объективным. В таком случае требуются специальные методики создания художественного образа, максимально минимизирующие зрительскую субъективность. Субъективность художественного образа нельзя в корне ликвидировать. Но субъективность можно довести до корректного исследовательского минимума.

Художественный образ возникает не сразу вдруг, а формируется постепенно в продолжение всей игры-диалога зрителя и произведения-вещи. Позволительно выделить **материальный, индексный, иконический** и **символический** статусы произведения изобразительного искусства.

Материальный статус художественного образа - это граница между вещественным и вещающим качествами произведения изобразительного искусства. Он есть и его нет. Он ориентирован на себя и вместе с тем отсылает к чему-то такому, чем сам не является. Материальный статус художественного образа репрезентирует (в живописи) красочную

поверхность и одновременно то, что ею не является, т.е. то, что предстает как некая глобальная недифференцированная целостность.

Индексный статус художественного образа, основанный на знаках-индексах, - репрезентирует отдельные предметы или явления реальности. Задача статуса - индивидуализировать изображение, дифференцировать первичную глобальную целостность на отдельные дискретные, относительно самостоятельные единицы.

Иконический статус художественного образа, в свою очередь, расслаивается на суммативный и интегральный аспекты. Суммативный аспект иконического статуса художественного образа совокупляет выделенные индексами отдельности **в** некие союзы или социальные общности, в которых каждый член продолжает сохранять свою самостоятельность. Иконический художественный образ суммативного аспекта репрезентирует уже не отдельные предметы реальности, а некоторые предметные области. Интегральный аспект иконического статуса художественного образа совокупляет изображение в такого характера целостность, которая растворяет в себе все отдельные части. Иконический художественный образ интегрального аспекта способен на репрезентацию всего предметного мира действительности.

Символический статус присущ только художественным образам, в создании которых участвуют гениальный зритель и гениальное произведение-вещь. Художественный образ символического статуса способен на соединение конечного человека с бесконечным Абсолютом.

Лекция 2. Виды, роды и жанры искусства. Периодизация истории искусства. Понятие «стиль» в искусстве (2 ч.)

План лекции

1. Род и вид искусства.
2. Жанры изобразительного искусства.
3. Периодизация истории искусства.
4. Понятие «стиль». Основные характеристики стиля.
5. Стили изобразительного искусства.

1. Род и вид искусства

Вид и род искусства - понятия классификации, служащие для выражения отношения между классами: из двух классов тот, что содержит в себе другой, называется «родом», а тот, что содержится в другом, - «видом». В данном случае «родом» или тем, что содержит в себе как неком пространственном объеме произведенные произведения, будет «искусство»,

тогда как тем, что содержится в пространстве «рода», будет «вид» (чего) «искусства».

Класс, который содержит все другие классы системы, называется «высшим родом», или максимальным классом родовидового порядка. В случае художественной культуры «высшим родом» будет «искусство», содержащее в себе в качестве «видов» произведения литературы, музыки, изобразительного искусства, хореографии и т.д. В случае же изобразительного искусства как «рода» в качестве «видов» выступают: архитектура, скульптура, живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, монументальное искусство, техническое искусство.

Архитектура - вид изобразительного искусства, здание или система сооружений в качестве художественного произведения. Архитектура возникла из культовых потребностей. Архетипом архитектурного здания служит алтарь.

Непосредственными свойствами архитектурного произведения-вещи являются: объемы в их взаимодействии, тяжесть, ритмические свойства поверхности, игра света и тени, размеры, соотношение нагрузки и опоры (тектоника), конструктивная целостность, взаимосвязь экстерьера и интерьера.

Архитектурное произведение непосредственно связано с окружающим пространством, являясь его организатором, выступает пространством синтезации различных видов и жанров изобразительного искусства.

Скульптура (от лат. «ваять», «высекать») - вид изобразительного искусства. Произведения скульптуры - это статуи, бюсты, рельефы, имеющие *станковое* (самостоятельное), *монументальное* (часть архитектурного пространства или здания), *декоративное* (украшение городского или садово-паркового ансамбля, здания, интерьера) и *мемориальное* значения.

Различают *круглую* скульптуру, т.е. допускающую обход со всех сторон, и скульптуру *плоскостную* (горельеф, барельеф, контррельеф).

Произведения скульптуры чаще всего изображают человека, реже - животных, еще реже - натюрморт.

Различают произведения скульптуры, выполненные *высеканием* (в камне, дереве, льде и пр.) и *лепкой* (из глины, пластилина, воска). Произведения скульптуры, выполненные лепкой, могут служить основой для *тиражирования* (в бронзе, гипсе, бетоне).

Произведения скульптуры могут иметь массовое распространение в виде *мелкой пластики* из обожженной глины, бронзы, пластмассы, золота и пр.

Живопись - вид изобразительного искусства, имеющий произведения плоскостные с цветным изображением. Различают *монументальную, станковую и декоративную* живопись. Монументальная живопись в значительной степени зависима от архитектурного пространства, в соответствии с которым задумывается. Декоративная живопись также зачастую и функционально, и содержательно зависит от оформляемого объекта или предмета. Станковая живопись относительно самостоятельна и

может быть использована как для декоративных целей (например, при оформлении офиса, ресторана, клуба), так и выставочных задач (выставки картин в галереях, выставочных залах, музеях).

Произведения живописи нередко различают по разновидностям красочных материалов: *масляная живопись, гуашь, темпера, фреска, мозаика, энкаустика.*

Графика (от греч. «пишу», «рисую») - вид изобразительного искусства, имеющий произведения плоскостные цветные или черно-белые.

Произведения графики чаще все выполняются на *бумаге* (белой, цветной, тонированной, окрашенной), реже - на *пергаменте, шелке или другой основе.* К графическим техникам относятся: *графитный, цветной или «итальянский» карандаш, пастель, восковые мелки, фломастеры, тушь, акварель, гуашь.* Принято графическими считать произведения, исполненные на бумажной основе.

В зависимости от назначения и содержания графику подразделяют на *станковую, книжную, журнально-газетную, плакат, художественно-производственную или прикладную (этикетки, грамоты, почтовые марки).*

Разделом графики является **гравюра** (от франц. «вырезать»), включающая в себя произведения, выполненные посредством печатания с гравированной доски. Гравюры бывают *оригинальными и репродукционньым.* Оригинальная гравюра обычно целиком исполнена самим художником (от рисунка до печатания). Репродукционная гравюра обычно воспроизводит произведения живописи с целью их популяризации.

По назначению гравюру делят на *станковую* (рассчитанную на самостоятельное существование, коллекционирование или украшение интерьера) и *книжную.*

Разновидности гравюрной техники (по способам гравирования): *офорт (гравюра на металле), ксилография (гравюра на дереве), линогравюра (гравюра на линолеуме), литография (гравюра на камне).*

Когда углубления поверхности обработанной доски соответствуют белым частям оттиска, гравюру называют выпуклой, при соответствии же черным его частям - углубленной.

Декоративное искусство (от лат. «украшаю») – вид изобразительного искусства, произведения которого подразделяются, во-первых, на *монументально-декоративные,* т.е. непосредственно связанные с архитектурой (архитектурный декор, росписи, декоративные рельефы, статуи, витражи и мозаики на фасадах и в интерьерах, парковая скульптура, фонтаны), во-вторых, на *декоративно-прикладные* (бытовые художественные изделия) и, в-третьих, на *оформительские* (оформление праздников, торжеств).

Произведения декоративно-прикладные непосредственно связаны с бытом и нуждами людей. В сферу декоративно-прикладного искусства входит все многообразие бытовых предметов (мебель, посуда, одежда). В единстве художественной и утилитарной функций изделия, во

взаимопроникновении формы и декора проявляется специфика и синтетический характер произведений декоративно-прикладного искусства.

Монументальное искусство - вид изобразительного искусства, произведения которого рассчитаны на массовое восприятие в архитектурном или природном ансамбле. За редким исключением произведения монументального искусства находятся не в музеях, а являются органической частью архитектуры, способствуя проявлению назначения здания.

К области монументального искусства относятся *скульптурные монументы, памятники историческим событиям, панно, мозаики, фрески.* Иногда произведения монументального искусства из-за их органической связи с архитектурой называют произведениями монументально-декоративного искусства.

К произведениям монументального искусства относятся также такие древние памятники художественной культуры, как *дольмены, менгиры, кромлехи, наскальные изображения.*

Техническое искусство - вид изобразительного искусства, включающий в себя произведения *художественной фотографии, телевидения, видео, киноискусства, радиоискусства. С* другой стороны, подобные произведения представляют собой самостоятельные и полноценные виды искусства.

В техническом искусстве произведения создаются с применением возможностей сложных технических устройств и технологических процессов, а не только в результате художественных действий автора и его помощников. Широко используется при создании современных синтетических произведений изобразительного искусства, например, *инсталляций.*

2. Жанры изобразительного искусства

Жанр искусства («жанр» от франц. «род», «вид») - исторически складывающийся тип художественного произведения, объединяющий достаточно обширную группу произведений того или иного вида искусства на основании устойчивых общих черт.

Различают три основных жанра архитектуры как вида изобразительного искусства:

1) *жанр архитектуры объемных сооружений* - культовые и крепостные постройки, жилые дома, общественные здания (школы, университеты, театры, стадионы, магазины), промышленные сооружения (заводы, фабрики, электростанции);

2) *жанр архитектуры ландшафтных садово-парковых сооружений* - скверы, бульвары, парки, включая архитектуру малых форм (беседки, мостики, гроты, фонтаны, лестницы);

3) *жанр градостроительной архитектуры* планировка и строительство новых городов, реконструкция старых городов и районов.

Различают следующие жанры живописи:

Религиозный жанр есть область живописи, содержащая в своих пределах произведения-вещи, визуализирующие события Священных догматов. Однако, поскольку мир людей в религиозном отношении спектрален, и события, Священные для людей одной религиозной конфессии, не являются таковыми для людей других религиозных конфессий, постольку религиозный жанр живописи должен быть дифференцирован на христиански-религиозный жанр, буддийско-религиозный жанр, индуистско-религиозный жанр и пр.

Мифологический жанр есть область живописи, содержащая в своих границах произведения-вещи, визуализирующие представления древних народов о происхождении мира, о явлениях природы, об языческих богах и легендарных героях.

Аллегорический жанр есть область живописи, включающая в себя произведения-вещи, иносказательно визуализирующие процессы бытия, не могущие иметь непосредственно изобразительный характер. При этом прямой смысл изображения не теряется, но дополняется возможностью его переносно-уподобительного истолкования.

Исторический жанр есть область живописи, содержащая в себе произведения-вещи, визуализирующие конкретно-хронологические события, наиболее значимые для жизнедеятельности того или иного государства, нации, народа, родового клана, семьи и какой-либо другой социальной общности.

Батальный жанр есть область живописи, содержащая в своих границах произведения-вещи, визуализирующие военные события, наиболее значимые для жизнедеятельности того или иного государства, нации, народа, родового клана, семьи и какой-либо другой социальной общности.

Бытовой жанр есть область живописи, содержащая в своих пределах произведения-вещи, визуализирующие характерные события и сцены повседневной жизни общественных героев и/или простых обывателей. В пределах бытового жанра выделяют такую его разновидность, как *жанр интерьера*.

Портретный жанр есть область живописи, заключающая в себе произведения-вещи, визуализирующие плотско-физиономические и душевно-психологические особенности конкретных личностей, имеющих значение для жизнедеятельности того или иного государства, нации, народа, родового клана, семьи и какой-либо другой социальной общности. Принято различать индивидуальные и групповые, интимные и парадные портреты, а также автопортреты художников.

Пейзажный жанр есть область живописи, содержащая в себе произведения-вещи, визуализирующие особенности состояния естественной или измененной человеком природы. Принято различать исторические пейзажи, пейзажи-руины, пейзажи-ведуты, пейзажи-марины. Пейзажные произведения-вещи могут быть эпическими и лирическими, романтически-героическими и классицистическими.

Натюрмортный жанр есть область живописи, содержащая в своих границах произведения-вещи, наглядно представляющие суть предметов обихода, снеди, цветов. Принято выделять натюрморты парадные и интимные, эпические и лирические, романтически-героические и классицистические. Могут быть натюрморты-портреты и натюрморты-пьесы, натюрморты-символы и натюрморты-веризмы, натюрморты-события и натюрморты-факты.

В своей совокупности все живописные жанры представляют **Полноту бытия,** поскольку способны наполнить наглядным содержанием такие предельно общие понятия, как **«Бог», «природа», «социум», «человек».**

1. Понятие **«Бог»** визуализируют произведения *религиозного* и *мифологического* жанров.
2. Понятие **«природа»** визуализируют произведения *пейзажного* и *натюрмортного* жанров.
3. Понятие **«социум»** визуализируют произведения *исторического, батального* и *бытового* жанров.
4. Понятие «человек» визуализируют произведения *портретного* жанра.
5. Произведения аллегорического жанра способствуют связи понятий «Бог», «природа», «социум», «человек».

Жанры живописи одновременно могут функционировать и как жанры скульптуры, и как жанры графики.

3. Периодизация истории искусства

1. История искусства Востока (Древний Египет)

Раннее царство (IV-Ш тыс. до н.э.) Время правления I и II династий.

Древнее царство (ок. 2800-2400 гг. до н.э.) Время правления III-VI династий.

Среднее царство (XXI-XIX вв. до .н.э.) Время правления XI-XII династий.

Новое царство (XVI-XII вв. до н.э.) Время правления XVIII-XX династий.

Памятники: «Пирамида Хеопса» в Гизе, «Большой Сфинкс» в Гизе.

2. История искусства Востока (Древняя Индия)

Искусство буддизма (III век до н.э. - V век н.э.)

Искусство индуизма (V-XII вв.)

Искусство ислама (XII-XYII вв.)

Памятники: «Ступа № 1» в Санчи, «Шива Натараджа».

3. История искусства Античности

Искусство архаики (VI в. до н.э.)

Искусство ранней классики (первая половина V в. до н.э.) **Искусство высокой классики** (середина V в. до н.э.) **Искусство поздней классики** (404-323 гг. до н.э.) **Искусство эллинизма** (конец IV-1 вв. до н.э.)

Памятники: «Парфенон» в Афинах, «Дискобол» Мирона, «Пантеон» в Риме, «Октавиан Август - Юпитер».

4. **История искусства Византии** (IV в. - 1453 г.)

Памятники: Собор «Святая София» в Константинополе, «Владимирская Богоматерь».

5. **История западноевропейского искусства средних веков** (XI-XVI вв.)

Памятники: Храмовый комплекс в Пизе, тимпан портала собора «Сен Лазар» в Отене «Страшный суд»; Собор «Нотр-Дам» в Реймсе, скульптура собора в Наумбурге.

6. **История европейского искусства эпохи Возрождения** (XIII-XVI вв.)

Памятники: Собор «Святой Петр» в Риме, «Давид» Микеланджело, «Джоконда» Леонардо да Винчи, «Слепые» Питера Брейгеля, «Адам и Ева» Альбрехта Дюрера.

7. **История западноевропейского искусства XVII века**

Памятники: Церковь «Сан Карло» в Риме Ф.Борромини, «Персей и Андромеда» П.П. Рубенса.

8. История западноевропейского искусства XVIII века

Памятники: «Пантеон» Ж.-Ж. Суфло, «Путешествие на остров Киферу» А.Ватто.

9. История западноевропейского искусства XIX века

Памятники: «Олимпия» Э.Мане, «Благовещенье» Д.Г. Россетти.

10. История западноевропейского искусства рубежа XIX-XX вв.

Памятники: «Кто мы? Откуда? Куда мы идем?» П.Гогена, «Крик» Э.Мунка.

11. История искусства Запада XX века

Памятники: Собор «Саграда Фамилия» в Барселоне А.Гауди, «Авиньонские девицы» П.Пикассо, «Предчувствие гражданской войны» С.Дали.

4. Понятие «стиль». Основные характеристики стиля

Стиль (от греч. «палочка для письма») - совокупность взаимосвязанных признаков, которые являются общими для целого ряда художественных произведений, объединяют их между собой и в то же время отличаются от произведений другого стиля.

Стиль изначально - это палочка, которой пишут послание, т.е. стиль - это средство коммуникации, между кем-то и кем-то, а собственно послание, написанное стилем, - место встречи кого-то с кем-то (письмо в качестве места встречи адресата с адресантом).

Если представить произведение как место встречи конечного с бесконечным, то стиль (палочку для письма) может использовать как конечное, посылая послание свое к бесконечному, так и бесконечное, посылая свое послание к конечному. При этом послание как от конечного к бесконечному, так и от бесконечного к конечному должно быть написано на таком языке, который был бы понятен обеим сторонам взаимодействия. В итоге получается, что стилей как средства коммуникации конечного с бесконечным и бесконечного с конечным по большому счету должно быть всего два. Во-первых, это стиль, максимально проявляющий движение от бесконечного к конечному (оконечивание бесконечного). Во-вторых, это стиль, максимально проявляющий движение от конечного к бесконечному (обесконечивание конечного). Друг без друга эти стили не существуют, но в каждом конкретном произведении наблюдается большее или меньшее доминирование либо одного из стилей, либо другого. Фактически же обозначенные стили выступают своего рода стилевыми пространствами, каждое из которых включает в себя близкородственные и дальнеродственные художественные стили.

5. Стили изобразительного искусства

К стилевому пространству «ареаклассицизм» относятся художественные стили:

- античный классицизм,
- византийский классицизм,
- романский классицизм,
- ренессансный классицизм,
- классицизм XVII-XIX вв.,
- реализм.

К стилевому пространству «ареаромантизм» относят художественные стили:

- готика,
- барокко,
- рококо,
- романтизм,
- модерн,
- импрессионизм,
- экспрессионизм,
- символизм.

ТЕМА 2. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА АРХИТЕКТУРЫ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

8 часов аудиторной работы и 6 часов самостоятельной работы

Лекция 3. Условия формирования художественной культуры государства Древний Египет (2 ч.)

Историю возникновения и развития древнеегипетского искусства можно проследить на протяжении огромного времени – свыше четырех тысяч лет. Благодаря этому факту, изучение искусства Древнего Египта представляет большой интерес, поскольку становится возможным выяснить пути становления искусства в одном из первых в истории человечества государств. Искусство Древнего Египта было создано народом, который был творцом одной из древнейших культур человечества и в течение нескольких тысячелетий играл важнейшую роль в истории Средиземноморья, восточной Африки и Передней Азии. Это искусство было наиболее передовым и наиболее совершенным среди искусств различных народов Древнего Востока.

Египетский народ первым в мире создал монументальную каменную архитектуру, замечательный своей натуралистичностью скульптурный портрет, прекрасные изделия художественного ремесла. Египетское искусство было новым и большим шагом вперед после первобытного искусства. Египетское искусство впервые стало изображать человека в сопоставлении и в связи с другими людьми. Оно изобрело приемы наглядного рассказа, строго продуманного построения действия. Наконец, египетское искусство открыло и утвердило интерес к индивидуальности человека, не раз на протяжении своей долгой истории создавая образы, полные глубокой значительности.

Исторические условия развития египетской культуры привели к сложению и очень длительному сохранению некоторых характерных особенностей египетского искусства. С самого начала образования египетского государства оно стало мощным средством воздействия на сознание людей в целях укрепления и возвеличения власти фараона, сохранения единства и процветания государства.

Египет – страна, где почитали традиции. Традиции изобразительного искусства считались священными, дарованными людям свыше, поэтому их нарушение вело к разрушению космического порядка, установленного божествами и тщательно поддерживаемого и оберегаемого египетскими фараонами. В области архитектуры и изобразительного искусства священные традиции египтян вылились в форму канона как системы пропорциональных величин. Создание канона означало сложение строгой и разработанной

системы художественных взглядов. Преступить канон для египетского художника было недопустимо. Эту черту в египетском менталитете отмечали еще древние греки и римляне.

Традиционным в Египте являлось и сохранение веры в магическую связь изображения с тем, кто изображен. Этот принцип древнеегипетского искусства уподоблял художников, скульпторов, архитекторов Египта творцам мира – богам, а само занятие искусством возводил в ранг священнодействия. Этим и объясняются высокие жреческие звания и титул «великий таинник», которые носили виднейшие мастера искусства в Древнем Египте.

В ряде знаменитых текстов Древнего Египта встречаются слова, переводимые как «искусство». При этом и в «Поучении Птахотепа», и в «Книге мертвых», и в «Текстах пирамид» искусство, с точки зрения египтян, понималось, с одной стороны, как «искусность», «умение», «мастерство», «техническое совершенство», а с другой - как создание некоего искусственного мира, подобного сокровенному мира богов и первопредметов. Например, мысль, слетев Словом с уст бога Пта, воплотилась в землю, воду, людей, скот, первостатуи и первопланы храмов. Бог Хнум, предварительно замыслив, вылепил весь мир и людей с помощью гончарного круга. Искусство рассматривалось египтянами как творчество богов, а потому считалось священным. Художники же понимались как своего рода посредники между божественным и человеческим, причем степень посредничества градуировалась. Мастер, которому принадлежал общий творческий замысел, отличался в Египте от мастера, занимавшегося техническим его воплощением, хотя зачастую то и другое сочеталось в одном лице.

Искусно сделанная вещь, вызывая при созерцании удовольствие, заражала. Таким образом устанавливалась символическая связь между божественной сущностью первообраза и его зримым подобием в искусно-искусственной вещи. Не случайно выражение «хорошо сделанный», употребляемое в качестве оценки работы, входило у египтян составной частью в имена богов. В древнеегипетских текстах в выражении «тот, кто несет красоту» слово «красота» выступало равнозначным божественной сущности и прилагалось не только к самим богам, но и к их искусно-искусственным рукотворным подобиям, отражающим божественную красоту. Через заразительность предметов искусства боги с помощью художников открывали людям путь от явленного к сокровенному, а себе - путь от сокровенного к явленному («и сошел бог на свое изображение в храме»).

Необходимость следовать канонам вызвала создание письменных руководств для художников. Хотя они до нас не дошли, мы знаем о существовании «Предписаний для стенной живописи и канона пропорций», упоминание о которых есть в списке книг библиотеки храма в Эдфу, равно как о наличии подобных же руководств и для скульпторов. Соблюдение канонов обусловило и технические особенности работы египетских мастеров, рано применявших сетку для точного перенесения на стену нужного образца.

Сохранились деревянные доски, на которых по разграфленному сеткой фону нанесены рисунки отдельных фигур, которые художники соответственно переносили на разграфленные более крупными клетками поверхности стен. Следы таких сеток на стенах также сохранились. Удалось установить, что в Древнем царстве стоящая человеческая фигура делилась на шесть клеток, в Среднем и Новом царстве — на восемь, в Саисское время — на двадцать шесть, причем строго определенное количество клеток отводилось на каждую часть тела. Соответственные канонические образцы существовали и для фигур зверей, птиц и пр.

Не следует все же думать, что необходимость следования канону сковывала египетского художника. Канон предписывал следование определенному эталону, но в схеме канона всегда находилось место для выражения собственных идей.

Памятники архитектуры и изобразительного искусства Древнего Египта сохранили нам много имен его творцов. Из автобиографий наиболее выдающихся мастеров видно, что они и сами сознавали свое значение в развитии искусства их страны. Так, в надписи знаменитого зодчего 16 в. до н.э. Инени, высеченной по его приказанию в Карнакском храме, мы читаем: «То, что мне было суждено сотворить, было велико... Я искал для потомков, это было мастерством моего сердца... Я буду хвалим за мое знание в грядущие годы теми, которые будут следовать тому, что я совершил».

Таким образом, египетской цивилизации удалось создать гармоничное, целостное искусство, наполненное удивительно мудрыми идеями, воплощенными простым и понятным языком, актуальными не только в период существования египетского государства, но не теряющих своей значимости и по сей день.

Лекция 4. Общая характеристика архитектуры Древнего Египта (2 ч.)

План лекции

1. Общие сведения об эволюции архитектуры Древнего Египта.
2. Строительные материалы.
3. Архитекторы и строители древнеегипетских сооружений.
4. Технология строительства храмового сооружения.
5. Технология строительства погребального сооружения.
6.Древнеегипетский ордер.

1.Общие сведения об эволюции архитектуры Древнего Египта

Архитектура в Древнем Египте являлась основным, стилеобразующим видом искусства. Все другие виды искусства существовали только в связи с архитектурой, воплощая идеи, выраженные в архитектурных сооружениях.

Архитектурные памятники, дошедшие до нас из Древнего Египта, выполнены в камне. Каменная архитектура в культуре Древнего Египта служила потребностям религии. Жилые дома, в том числе и дворцы фараонов и вельмож, строились из легких и недолговечных материалов. Поэтому, только на основании культовых сооружений возможно проследить эволюцию и увидеть особенности древнеегипетской архитектуры.

Культовую архитектуру Древнего Египта можно разделить на два вида: храмовая и погребальная.

Храмы и гробницы Древнего Египта своей формой связывались с осмыслением неба и земли, представляя собой модель той и другой сфер.

Египтяне считали, что создание любого храма на земле служит воплощением формы идеального храма, архетипа, существовавшего до начала времен. Египтяне верили, что «Книга планов храма» упала с неба в области к северу от Мемфиса. Это не просто легенда: все египетские храмы ориентированы по звездам.

Древнеегипетские храмы, независимо от посвящения их разным богам, имеют ряд общих черт в планировке композиции ансамбля и составляющих ее частей – наличие открытых дворов, гипостильных залов, святилищ; направление основных осей храма – горизонтальных в наземных сооружениях и наклонных в полускальных, символизировавших вход в иной мир. Все это отвечало религиозным представлениям египтян. Пилоны, фланкирующие вход, служили границей помещений разного назначения, ранжировали помещения по степени священности, наполненности божественной энергией. Двери, располагавшиеся на пути к святилищу и в самом святилище, уподоблялись дверям неба и земли.

Погребальные сооружения были зримым выражением особых представлений египтян о жизни в земном и загробном мирах. Форма древнейшей гробницы Египта – мастаба (а впоследствии, пирамида) – связывалась с представлениями о священном холме Бен-Бен (bnbn), вспухающем из вод первозданного океана. Древнеегипетская гробница репрезентировала идею новой жизни, заключала в себе особую энергию, которая делала возможным возрождение новой жизни после периода покоя.

Для эволюции погребальной архитектуры Древнего Египта характерны следующие моменты:

- расположение большинства гробниц на западном берегу Нила на границе плодородной земли и пустыни, в мифологически и географически обозначенном царстве мертвых.
- все гробницы Древнего Египта ориентированы с востока на запад.
- гробницы Древнего Египта репрезентируют модель египетского мироустройства.

- помимо гробниц, содержащих мумию умершего фараона, для египетской заупокойной архитектуры характерны кенотафы.
- гробницы в Египте считались не могилами, а домом для вечной жизни умершего, отождествленного с богом Осирисом, поэтому они в основных своих чертах повторяли структуру прахрама.
- развитый тип погребального комплекса обязательно включал в себя следующие сооружения: нижний и верхний заупокойные храмы, соединенные между собой дорогой, оформленной скульптурой, собственно гробницу фараона, кенотаф, гробницы семьи и подданных умершего фараона.

2.Строительные материалы

Основным строительным материалом в Древнем Египте был камень. Для строительства культовых сооружений (храмов и гробниц) применялись известняк, песчаник, алебастр, гранит, кварцит, диорит, порфир.

Во времена Нового и Позднего царств в строительстве нередко использовали камень, добытый при разборке более древних сооружений.

Египтяне умели изготавливать кирпич, однако доля кирпичной кладки по отношению к каменной была невелика. Египтяне не обжигали кирпич, а сушили его на солнце (кирпич-сырец).

Иногда кладка в архитектурных сооружениях Египта производилась при помощи связующего раствора, в качестве основы включавшего пустынную глину – тафлу и гипс.

Дерево, тростник также служили строительным материалом. Деревянная архитектура настолько повлияла на каменное зодчество Древнего Египта, что вплоть до Нового царства в камне имитировали структуру дерева, связок папируса, тростника, вероятно, подражая древним образцам.

3. Архитекторы и строители древнеегипетских сооружений

Художники выполняли очень почетную миссию в структуре древнеегипетского государства. Творчество, в том числе и художественное связывалось в представлении древних египтян с божественным актом сотворения мира. На сходность процесса божественного и художественного творения указывают мифы, в которых египетские боги сами выступали в качестве художников. В этом случае божественной волей создаются материальные знаки (иконические и вербальные), репрезентирующие установление мирового порядка.

След творящей воли Пта, покровителя художников, оставался в надписи, рельефе, рисунке, статуе, храме или гробнице, поскольку все произведения египетских мастеров выступали репрезентантами божественного миропорядка. В силу этого художники, создающие произведения архитектуры, скульптуры и живописи уподоблялись богам-демиургам, творящим мир. Архитектурные сооружения – пирамиды, обелиски, гробницы – выступали в том числе и как репрезентанты

священного первохолма. Статуи, рельефы и живописные композиции демонстрируют мировой порядок, установленный египетскими богами. Художники, создавая новый храмовый или заупокойный комплекс, включающий архитектурные, скульптурные и живописные произведения, каждый раз заново выстраивали, утверждали этот божественный порядок.

Зодчие занимали наивысшую ступень в иерархии древнеегипетских художников. Главный царский зодчий, имевший высшие придворные звания «первого после царя» и «единственного семера» и принадлежавший по рождению к высшей знати, должен был на практике проходить все этапы руководства строительными работами. Например, легендарный Имхотеп, строитель заупокойного ансамбля фараона Джосера в Саккаре, носил титулы визиря, первого после царя, хранителя печати, верховного жреца Гелиополя, начальника всех работ царя Верхнего и Нижнего Египта. Зодчие имели хорошее разностороннее образование: они были авторами декоративно-архитектурных проектов, производили точные расчеты и руководили всем процессом строительства. Зодчий рассчитывал потребность в материалах и рабочей силе, возглавлял экспедиции в каменоломни и руководил добычей камня. Главные зодчие вели ирригационные работы, например прорытие каналов. Зодчие, дабы уметь правильно располагать помещения в храмах и пирамидах, обязаны были знать различные ритуалы. Этим объясняется их жреческое звание, в частности звание руководителя мистерий – «великий тайнник». Многие зодчие были начальниками писцов.

4. Технология строительства храмового сооружения

Перед началом строительства архитектор и его помощники делали модель будущего сооружения, на которой был виден общий план здания и пропорции отдельных его частей[1]. Следующая стадия – изготовление набросков, рабочих чертежей. После одобрения фараоном модели здания приступали к закладке фундамента. Для упрочения фундамента зданий, строившихся на грунте, в равнинной части долины, строители прибегали к замене грунта. Фундамент укладывали только под стены и колонны будущего здания. Ширина фундамента всегда несколько превышала ширину стены, возвышавшейся над ним.

Соорудив фундамент, по всей площади будущего здания делали каменный настил. На этом настиле рисовали сетку, по которой размечали резцом план здания. В ритуале закладки храмов участвовал сам фараон, который вместе с богиней Сешат, ответственной за закладку храмов, проводил церемонию «натягивание веревки» и вбивание колышков для разметки.

Стены египетских сооружений представляли собой кладку из двух или трех самостоятельных стен, из которых одна (средняя) была основной и две (внешняя и внутренняя) – облицовочными. Нередко каменная кладка в

[1] Кинк Х.А. Древнеегипетский храм. - М.: Наука, 1979. – С. 63.

Древнем Египте осуществлялась без связующего раствора. Камни держались собственной тяжестью, кроме того, их скрепляли особыми скобами – так называемыми двойными «ласточкиными хвостами». Использование колонн как опор для кровли при строительстве больших сооружений стало возможно уже в начале III тыс. до н.э. Египетские храмы славились множеством колонн. Колоннады украшали не только открытые дворы и гипостильные залы храмов, но и заполняли помещения небольших размеров.

Древнеегипетские строители знали каменные, кирпичные и деревянные перекрытия. Крыши в египетских храмовых сооружениях делали плоскими, в скатах из-за малого количества осадков не было необходимости. Всю тяжесть крыши несли колонны и балки перекрытия – архитравы, как монолитные (в небольших зданиях), так и составные (при перекрытии больших пролетов).

Кровля-потолок представляла собой плоскую поверхность из прямоугольных блоков, уложенных в один слой параллельно и тщательно соединенных друг с другом скобами.

Интересна такая особенность древнеегипетской архитектуры – гигантской тяжести каменные перекрытия и архитравы, соединяющие колонны, сами образовывали весьма устойчивую систему, не требующую дополнительных приспособлений для удержания ее в состоянии целостности.

В большинстве храмовых сооружений устраивались лестницы, ведущие как во внутренние помещения, так и на крышу храма. Почти все лестницы – пологие с невысокими, высотой 5-12 см ступенями. Для спуска и подъема священных реликвий в средней части лестницы, или отдельно устраивали пандус. С обеих сторон лестницы делалась каменная балюстрада.

С древних времен египтяне старались выделить главный вход храма (вход в гробницу всегда прятался). Начиная со Среднего царства, вход в храмы стали оформлять пилонами. Пилон возник как часть храмовой ограды, чтобы выделить главные ворота, в отличие от второстепенных. Толщина пилона достигала 20 м. Каждый пилон состоял из двух башен, сужающихся кверху. Между башнями пилона устраивался вход во всю ширину пилона. Обрамление входного проема оформляли ценными материалами (гранит, порфир).

Каменные ограды культовых сооружений выполняли по тому же принципу, что стены и пилоны. Наряду с каменными оградами вокруг храмов ставили и кирпично-сырцовые ограды, более внушительных размеров, чем первые. Стены возводили участками, которые условно делили на «башни» и «промежутки», которые различались толщиной. Таким образом, общая линия кладки ограды была волнистой, что обеспечивало хорошую прочность ограды.

К египетским храмам, начиная с древности, стали подводить специальные дороги. С эпохи Среднего царства дороги вымащивали каменными плитами, вдоль дорог высаживали деревья. В период Нового царства храмовые дороги (дромосы) оформляли изваяниями сфинксов на пьедесталах, обелисками, статуями фараонов, поставленными вдоль всей дороги.

5. Технология строительства погребального сооружения

Строительство собственной гробницы, выбор места, где должно было состояться возрождение и переход в другой мир усопшего царя - все это было предметом заботы еще живого фараона. Обычно уже на первом году царствования выбиралось место для будущего захоронения и разрабатывался план, в котором были предусмотрены не только архитектурные особенности будущего погребального комплекса, но и его художественное оформление – скульптурные и живописные элементы, тексты молитв. Все это подчинялось не только желанию фараона, но в первую очередь, требованиям погребального ритуала.

Древние египтяне знали два типа погребальных сооружений:

- заупокойный комплекс, кульминацией которого была гробница, относящаяся к позитивной (наземной) архитектуре – мастаба или пирамида;
- заупокойный ансамбль, в котором гробница представляла собой сооружение негативного типа, вырубленное в скалах. В отличие от погребального комплекса первого типа, где гробница являлась композиционным центром, в погребальном комплексе второго типа местоположение гробницы маскировалось, вход в нее тщательно скрывался, а центром композиции всего комплекса служил заупокойный храм.

Погребальные сооружения первого типа характерны для Раннего, Древнего и Среднего царств, заупокойные ансамбли второго типа репрезентируют погребальную архитектуру Среднего и Нового царств.

Заупокойный комплекс позитивной архитектуры в развитом виде в качестве основных составляющих включал[2]:

- собственно гробницу в форме пирамиды или мастаба, выстроенную из камня (известняка) или кирпича-сырца, облицованную камнем;
- верхний (заупокойный, поминальный) храм, примыкающий к гробнице;
- внутренний двор и ограда вокруг него;
- дорогу, как правило, крытую, ведущую из верхнего храма в долину;
- один или несколько кенотафов;
- «усыпальницы» для ладей; ладьи использовались в погребальном ритуале, кроме того, они были предназначены для путешествия фараона по подземному Нилу;
- мастерские и хозяйственные постройки, где проводился процесс мумификации, приготовлялись жертвенные дары и т.д.;
- нижний или долинный храм, соединенный храмовой дорогой с верхним храмом, построенный на границе орошаемой земли и пустыни;

[2] Сокровища пирамид / Пер. с англ. Т. Лисицыной. – М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2004. – С. 50-53.

- царский дворец; так как строительство царской гробницы было предприятием общенациональным, то именно фараон должен был консолидировать силы строителей и контролировать процесс строительства;
- поместья, поставлявшие провизию для потребностей фараона и царского культа;
- пристань у нижнего храма для доставки на строительную площадку привозных материалов;
- поселок строителей.

Заупокойный ансамбль, сочетавший сооружения негативной и позитивной архитектуры, состоял из:

- гробницы, вырубленной в скалах Долины Царей (Долины Цариц);
- заупокойного храма, подчас приобретавшего огромные размеры;
- дворца фараона;
- дороги, обрамленной изваяниями сфинксов, ведущей к берегу Нила;
- пристани;
- хозяйственных построек, складов, мастерских, обслуживавших не только нужды заупокойного культа, но и потребности живых.

Важным условием строительства гробницы, вырубленной в скалах Долины Царей, было сохранение в тайне места расположения гробницы. Сохранение тайны было необходимо не только для того, чтобы уберечь умерших от осквернения живыми, но также и для того, чтобы отделить умерших от живых, преградить мертвым путь на восточный берег Нила. В связи с необходимостью сохранения тайны рядовые строители гробниц, живущие в селении Дейр-эль-Медина на западном берегу Нила, были ограничены в своих отношениях с жителями восточного берега. Строители гробниц, прекрасно понимая свою посредническую миссию и опасаясь божественного гнева, становились добровольными хранителями тайны местонахождения царской гробницы.

6. Древнеегипетский ордер

Все колонны египетского ордера могут быть разделены на две группы: геометрически правильные колонны и «изобразительные» колонны.

К группе геометрически правильных колонн относятся колонны с поперечным сечением в виде многоугольника. Геометрически правильные колонны появились в период Древнего царства и преобладали в скальных гробницах и портиках Среднего царства. Группа геометрически правильных колонн включает в себя несколько типов:

- Столб квадратного сечения. В пропорциональном отношении – высота столба равна 4 – 5-ти сторонам основания. В большинстве случаев такая колонна не имела капители и зачастую покрывалась рельефами сверху донизу. Часто к столбу прислоняли скульптуры.

- Колонны, имеющие стволы в виде граненного цилиндра с 8-ю или 16-ю (реже 18-ю и 20-ю) плоскими поверхностями и каннелюрами. Высота колонн этого типа в среднем равна 5-ти нижним диаметрам.
- Колонны в виде суживающегося кверху цилиндра, обычно с каннелюрами, но без энтазиса. Обычно высота подобных колонн составляла 5,5 нижних диаметров. Граненные и каннелированные колонны этого типа имели чаще всего капитель в виде квадратной плиты – абаки.

Базы колонн геометрически правильной формы также можно разделить на два типа:

а) база, имеющая вид прямоугольной подкладки, сравнительно мало выступающей из тела столба;

б) круглая в плане база, сильно выступающая за периметр ствола колонны (иногда до двух диаметров колонны) и часто расширяющаяся книзу.

«Изобразительные» колонны в основных своих типах возникли в период между III и V династиями и в период Нового и Позднего царств, совершенно вытеснили колонны геометрически правильных форм. Стволы колонн этой группы имитируют стебель или пучок стеблей растения.

Основанная на подражании растительным и антропоморфным формам египетская колонна перерабатывает эти формы в соответствии с пропорциями египетской архитектуры, египетским каноном. Встречаются следующие типы «изобразительных» колонн: папирусообразная, с капителью в виде открытого («зонтик») или закрытого («бутон») цветка папируса; лотосообразная; пальмовидная; композитная; с капителью в виде перевернутого колокола; хаторическая, с капителью в виде головы богини Хатор; осирическая, одновременно являвшаяся и колонной, и статуей.

Лекция 5. Общая характеристика скульптуры Древнего Египта (2 ч.)

План лекции

1. Место скульптуры в культуре Древнего Египта.
2. Положение скульпторов в структуре древнеегипетского государства.
3. Заупокойные статуи.
4. Храмовые статуи.
5. Материалы для изготовления статуй.
6. Процесс изготовления и обряд посвящения статуи.
7. Названия статуй в Древнем Египте.

1. Место скульптуры в культуре Древнего Египта

Древний Египет практически не знал зодчества без скульптуры. Статуи оформляли фасады храмов, дороги, святилища, дворцы, ставились в гробницы. Подавляющее большинство статуй имело религиозное значение,

при этом многие из них могли служить репрезентантами идеального отношения верующих и божества. Выбор размеров, типа изображения, а иногда и материала для статуй, позволяющего в сочетании с архитектурой создать необходимое впечатление от сооружения, зависел от зодчих, совмещавших занятия архитектурой с высоким жреческим титулом.

Все множество произведений древнеегипетской скульптуры можно разделить на две большие группы, дающие первичное представление о функциональных особенностях определенной статуи: ***заупокойная скульптура***, оформлявшая гробницы, и ***храмовые статуи***, помещенные в молельнях, гипостилях и дворах храмов. Внутри каждой группы в зависимости от конкретного назначения статуи мастера предлагали особенные художественные решения, которые могли быть диаметрально противоположны по своему характеру.

2. Положение скульпторов в структуре древнеегипетского государства

Статуи в Древнем Египте изготовляли специальные мастера. Скульпторы должны были знать не только технические правила создания статуй, помещенные в специальные сборники, но и владеть знанием и умением проведения ритуалов. Слава некоторых скульпторов была так велика, что заказчики работ считали необходимым отмечать имя мастера.

По-древнеегипетски скульптор назывался «кести», что означало «резчик по кости» и было связано, по-видимому с тем, что именно кость была одним из первых материалов для изготовления скульптуры. Несколько позднее появляется новое название для скульптора – «санх», т.е. «оживляющий».

Ведущие скульпторы имели довольно высокое положение в структуре государства и занимали видные придворные и жреческие должности. Наиболее выдающиеся скульпторы пользовались широкой известностью и за свои работы получали награды. Профессия скульптора часто передавалась по наследству из поколения в поколение.

Ведущие скульпторы возглавляли мастерские, в которых по намеченным ими эскизам работали рядовые ремесленники. Разделение труда в иерархии скульпторов было доведено до высокой степени. Рядовые мастера имели социальный статус, условия жизни и оплату труда значительно более низкие, чем руководители работ, однако и их труд рассматривался не иначе как квалифицированное ремесло.

3. Заупокойные статуи

Обычай помещать статуарные изображения умершего в гробницу возник в Древнем Египте в процессе развития верований в посмертное существование умершего, в жизнь его в царстве мертвых. Непременным условием жизни умершего в Царстве мертвых являлось сохранение целостности человека, т.е. поддержание существования не только

бессмертной души (ка и ба), но и предотвращение гниения тела. Поэтому и возникла необходимость в изготовлении мумии. Необходимо отметить, что исключительно сухой климат Египта способствовал естественной мумификации.

Статуи, помещенные в древнеегипетские гробницы, можно разделить на несколько типов:

- Заупокойная статуя «согласно жизни», представлявшая максимально портретное изображение владельца гробницы без парика, в бытовом одеянии, свойственном тому или иному времени, с тщательной передачей всех черт лица и тела. Положение этой заупокойной статуи в гробнице было таково, что вся она помещалась в особой небольшой нише или закрытой комнате (сердабе), а на уровне глаз статуи делалась щель, через которую статуя могла «видеть», «слышать» и «обонять» принесенные ей дары и молитвы.
- Заупокойная статуя, репрезентировавшая обобщенный облик владельца гробницы. В этом случае лицо статуи представляло идеализированный портрет умершего, тело изображалось чрезмерно мускулистым, подтянутым, с напряжением всего спектра мышц, одежда статуи состояла из пышного парика и традиционного короткого передника.

Культовое назначение заупокойных статуй во многом определило их трактовку. Творческие поиски здесь были минимальны и ограничивались традиционными, возникшими в глубине веков иконографическими формами. Постановка статуй в нише гробничной молельни или сердабе требовала фронтальности скульптур, симметричности в построении фигуры и торжественного спокойствия несложных поз – все это наилучшим образом способно было передать состояние человека, живущего в потустороннем мире.

Позы заупокойных статуй обозначенных типов вначале сводились к двум: человек изображался либо сидящим с положенными на колени руками, либо стоящим с выдвинутой вперед левой ногой. При IV династии появились статуи вельмож в позе писца, демонстрировавшие причастность владельца гробницы к священному искусству Тота. Несколько позднее появились и семейные группы – муж с женой или супружеские пары с детьми. Что касается женских заупокойных изображений, то дамы в гробницах представали только в двух позах – сидящие или стоящие.

Независимо от позы заупокойной статуи, присутствовал обязательный набор иконографических черт: головы статуй поставлены прямо, в руках находились одни и те же атрибуты. Тела мужских статуй окрашивались в кирпично-красный цвет, женских – в желтый, волосы изображались черным цветом, одежды – всегда белые.

- Статуи из дерева, предназначенные для переноса, передвижения в процессе свершения обряда, о чем свидетельствуют различные приспособления, сопровождающие подобные статуи.

- Скульптурные головы из мягкого известняка, которые либо замуровывали в подземелье перед входом в погребальную камеру, либо ставили в самой камере. Такие головы, обнаруженные в гробницах, датированных первой половиной III тыс. до н.э., предположительно, служили вместилищем души, заменяя испортившуюся плоть.
- Статуэтки, изображавшие женщин с детьми на руках, приносились в гробницы предков с просьбами о даровании потомства.
- Статуэтки, изображавшие людей, занятых приготовлением пищи, выделкой ткани, различными видами сельскохозяйственных работ. Функция этих статуэток – в обслуживании умершего в загробном мире, в обеспечении всем необходимым для его загробного существования. Из этой функции вытекали и задачи мастерам, изготовлявшим статуэтки – они должны были передать тот или иной момент работы. Отсюда и огромное разнообразие их поз – «ткачихи», сидящие у станка, «повара», держащие в одной руке гуся на вертеле, «носильщики» с мешком зерна за спиной, «носительницы даров», «гребцы на лодке», «пивовары» и т.д.

4. Храмовые статуи

Скульптура играла видную роль в создании особого идейного строя храмовых комплексов Древнего Египта. Храмовые и дворцовые пространства содержали множество скульптурных изображений: статуи богов и царей размещались в портиках дворов, около колонн гипостилей; во дворах храмов всегда находилось множество статуй частных лиц; святилища храмов содержали статуи божеств, которым эти храмы были посвящены; специальные статуи богов и фараонов использовались в процессе проведения ритуалов и т.д. Статуи, размещенные во дворах, гипостилях и святилищах храмов, имели различное назначение:

- статуи ставились как *стражи, охранители* и имели оберегающее, стерегущее назначение. Сфинксы обрамляли дороги к храмам и оберегали сакральное храмовое пространство от злых сил. С этой же целью перед пилонами ставились колоссальные статуи фараонов.
- в храмовые святилища помещались статуи в качестве *объектов поклонения и совершения обрядов*. Такие статуи служили вместилищем духа божества, проявляли его сущность для верующих. Подобно статуям богов объектами культа в Египте были и статуи фараонов, поскольку цари считались сыновьями богов, а следовательно – богами.
- в храмовые помещения приносили статуи в качестве *жертвы богам в надежде на воздаяние*. Такие статуи изображали то или иное божество и дарились в храм фараоном или высшими жрецами для получения милости (благополучия, здоровья, долголетия, силы и победы над всякой страной) от этого бога.

Еще одним вариантом таких жертв были небольшие статуэтки, воспроизводящие главную статую храма. Подобные изображения

приносились верующими с молитвами о здоровье и благополучии. Иногда такие статуэтки снабжались кольцами и крепились к стенам храмовых помещений.

- в храмы помещались статуи как *заместители реальных участников священнодействия*. В некоторых храмовых помещениях были обнаружены статуи царей и богов как участников ритуала в позах его свершения. В этом случае считалось, что ритуал в храме совершается вечно.

Поскольку фараон считался сыном бога, а бог присутствует во всех храмах Египта, следовательно, и фараон должен присутствовать и совершать обряды во всех храмах. Для этого в каждый храм ставились скульптуры, изображавшие фараона с кадильницей или жертвенником в руках, совершающего обряд. Кроме того, статуэтки царей в позах коленопреклоненных адорантов украшали ладьи, на которых стояли статуи богов в молельнях.

В ходе некоторых обрядов, происходивших в храмах, необходимо было принесение жертв и ритуальное убийство врагов, в связи с этим в храмах обнаружены статуэтки жертвенных животных, заменявших реальных животных, и статуи связанных врагов (иногда, разбитые на части, что означало свершившийся обряд ритуального убийства).

- в храмы помещались особые статуи богов или обожествленных фараонов, выполнявшие функции *оракула*. Такие статуи обычно имели подвижные головы и руки и помогали предсказывать ход событий в политических, судебных и бытовых делах.
- довольно большую группу статуй составляют *хеб-седные статуи,* найденные в храмах или погребенными рядом с ними. В ритуале хеб-сед скульптура, представлявшая престарелого царя в особом ритуальном одеянии. Она ставилась на специальную платформу и являлась объектом обрядов, имевших целью магическое возрождение жизненных сил фараона, а затем погребалась. После обряда «хеб-сед» обновленный, полный сил фараон вновь вступал на престол.
- статуи как *свидетельство помещения себя под покровительство бога*. Это большая группа статуй фараона с просьбами о здоровье, благополучии внешнего или внутреннего положения страны. Эти статуи ставили в храмы сами фараоны, чтобы навечно поставить себя под защиту божества.
- в храм ставились статуи вельмож *как знак особой милости правящего фараона*. Такой чести удостаивались не только вельможи, но и видные зодчие, статуи которых помещались в ту часть храма, где проходила деятельность этого зодчего. Вполне можно сказать, что дворы египетских храмов были своеобразными портретными галереями виднейших людей своего времени – визирей, полководцев, зодчих, верховных жрецов, биографии которых можно было прочитать на статуях.

Статуи частных лиц могли посвящаться в храмы не только по воле фараона, но и по желанию самих жертвователей. Особенно много находят в

храмах статуй высших жрецов данного святилища. Статуи частных лиц, посвящавшиеся в храмы, дали несколько новых типов скульптур: изображения в виде коленопреклоненного человека, держащего перед собой жертвенник или стелу с молитвой божеству, или наос с фигурой бога; изображение сидящего на земле человека, положившего руки на колени, тексты молитв представлены на базах статуй или на оборотной стороне скульптур, или на одеянии изображения.

5. Материалы для изготовления статуй

Материалы для изготовления египетских статуй были очень разнообразны. Начиная с додинастического периода изготавливались статуэтки из глины. Самым типичным материалом египетской скульптуры был камень. Применялись такие твердые породы камня, как гранит, диорит, базальт. Из мягких пород камня на протяжении использовали известняк, песчаник, полевой шпат. В египетской малой пластике значительная роль отводились алебастру, эбеновому дереву, золоту, меди, фаянсу.

6. Процесс изготовления и обряд посвящения статуи

Все древнеегипетские статуи, независимо от их назначения, материала или размера делались в едином каноне пропорций. Этим объясняется качество монументальности, присущее даже самым незначительным по размерам статуям. В Древнем Египте такие художественные предписания, как принципы канона относились к сокровенному, дарованному богами знанию и хранились в глубокой тайне.

Прежде чем приступить к созданию скульптуры, на отобранном для работы блоке камня красной или черной краской расчерчивали сетку. Такая сетка покрывала пять сторон блока (кроме нижней). По сетке рисовали пять проекций фигуры. Затем каменный блок обрабатывали согласно рисунку.

Прежде чем статуи в Египте помещали на место их постоянного пребывания, их подвергали особому ритуалу – обряду «отверзания уст и очей». Обряд имел целью оживить статую, вселить в нее дух изображаемого человека или бога. Обряд «отверзания уст и очей» наглядно демонстрирует отношение к скульптору как творцу, наряду с богами оживляющему статую, вселяющему в нее душу. Обряд состоял в том, что жрец, произнося соответствующее заклинание, касался глаз и рта статуи различными предметами – окровавленной ногой жертвенного быка, теслами, резцом скульптора, красной краской. Нога жертвенного быка играла в обряде чисто колдовскую роль, египтяне верили в оживляющую силу крови. Наряду с

верой в живительную силу крови жертвенного животного египтяне верили в оживляющее качество инструментов скульптора.

Статуя считалась ожившей лишь после того, как ее рот и глаза были «открыты», т.е. сделаны во время обряда, а не до него.

7. Названия статуй в Древнем Египте

Статуи в Древнем Египте мыслились плотью богов и людей.

Чаще всего статуи по-египетски назывались «тут» («twt»), что обозначало любую круглую статую бога, царя или смертного независимо от ее иконографии, размера или материала. Этим же понятием обозначалась фигура в росписи, рельефе или на папирусе независимо от ее материала и местоположения. «Тут» значит «подобие», «быть подобным», «уподобляться», «походить», «быть сходным». Одновременно «тут» означает «превосходный», «прекрасный». Слово «тут» понималось еще и как «воплощение». «Тут анх» – «живая статуя».

Слово «тут» употреблялось также для обозначения «фигурки в глазу», т.е. отражения человека в глазу человека. Это отражение воспринималось как душа, живущая в глазу и выглядывающая наружу через зрачок.

Для статуй применялось также название «шесеп» («šsp»), что понималось и как «изображение», «статуя», и как «живой образ», «воплощение».

Интересные результаты дает анализ еще одного наименования статуй - «сенен» («snn») – производное от глагола «сен» («быть подобным»), означает «изображение», «подобие». Слово «сенен» применялось как для статуй богов, фараонов и людей, так и для рельефов и живописных произведений.

В ряде случаев статуи обозначались «мену» («mnw»), что значит «памятник», «быть прочным», «пребывать».

К женским скульптурным изображениям иногда применялся термин «репут» («rpw.t»), основное значение которого - «богиня», «знатная женщина».

Еще одно слово для обозначения статуй – «шепес» («špś»). Оно происходит от понятия «шепсу» – «знатный» и «шепсет» - «знатная», «богиня».

Анализ основных наименований скульптуры показал, что все они связаны с понятиями «подобие», «сходство», «воплощение». Бесспорно, статуи понимались как продолжение жизни плоти человека, как замена настоящей плоти после ее сгнивания (в случае ее уничтожения).

Лекция 6. Общая характеристика рельефа и живописи Древнего Египта (2 ч.)

План лекции

1. Место рельефных и живописных композиций в культуре Древнего Египта.
2. Рельеф и живопись Древнего Египта как результат применения приемов художественного черчения.
3. Живописные материалы и приспособления.
4. Положение художников в структуре древнеегипетского государства.
5. Своеобразие рельефно-живописного убранства царских гробниц.
6. Роль орнамента в общем строе рельефных и живописных композиций.

1. Место рельефных и живописных композиций в культуре Древнего Египта

Искусство Древнего Египта знало два вида рельефов: очень низкие барельефы и слегка врезанные рельефы, в которых поверхность камня, служившая фоном, оставалась целой, углублялись лишь контуры изображения. Были известны и два вида стенной росписи: а) темперная живопись по сухой поверхности; б) в некоторых памятниках этот способ применялся в сочетании с цветными вкладками из паст в заранее приготовленные углубления. Изобразительные нормы рельефов и росписей определяли их подчиненность архитектуре – ее формам, пропорциям, композиции, особенностям внутреннего пространства.

По смыслу рельефы и росписи были едины с иероглифическими надписями, т.е. понимались как священные знаки, обладающие животворной силой. Создать изображение значило для египтян сберечь и увековечить его жизненную силу.

Общие правила композиционного построения рельефных и живописных сцен в древнеегипетском искусстве были разработаны в период IV-VI династий и сохранились без значительных изменений вплоть до конца Нового царства. Живописные и рельефные композиции занимали площадь стены, потолка, пола полностью. Если композиция значительна по размерам, она занимала все пространство стены, небольшие композиции располагались на стене в несколько ярусов. Для заполнения свободного пространства как внутри композиции, так и между композициями использовали декоративные возможности древнеегипетской письменности.

Сюжеты изображенных на стенах гробниц и заупокойных храмов сцен:

- отражают мотивы загробной жизни и путешествия, которое умерший должен совершить, преодолевая многочисленные испытания, чтобы достигнуть царства Осириса;
- возвеличивают заслуги умершего перед богами и страной;

- демонстрируют место фараона в космической иерархии как посредника между богами и людьми и др.

Стиль настенных композиций может быть самым различным, но сюжеты остаются всегда одинаковыми: иллюстрации к текстам религиозно-магических антологий того времени — таких, как «Тексты пирамид», «Книга Мертвых», «Книга Амдуат», «Книга Врат», «Книга Пещер», «Книга Земли» или «Литании Солнца». Все это должно обеспечить усопшего знанием необходимого набора магических формул, с помощью которых он сможет преодолеть встречающиеся ему на пути трудности, либо помочь в проведении ритуалов, обеспечивающих встречу божественного и земного.

2. Рельеф и живопись Древнего Египта как результат применения приемов художественного черчения

Следует рассмотреть геометрические особенности древнеегипетской живописи и рельефа, связанные со стремлением передать зрителю геометрию объективного, трехмерного пространства на плоскости.

1. *Метод ортогональных проекций* является наиболее адекватным, математически обоснованным методом изображения объективного пространства, его использование приводит к целому ряду особенностей, в значительной мере определяющих геометрию древнеегипетского изображения. Суть метода ортогональных проекций сводится к следующему: предметы объективного пространства проектируются на плоскость изображения линиями, перпендикулярными (ортогональными) плоскости изображения.

Обычно при изображении человеческих фигур или животных выбирается вид сбоку. В то же время убитые враги, лежащие на земле, показываются при виде сверху, т. е. тоже в наиболее характерном направлении. Земля при изображении сцен представала в качестве «опорной линии».

Важной особенностью изображения предметов с использованием метода ортогональных проекций является независимость размеров на плоскости изображения от расстояния между предметом и нею, т.е. и близкая, и далекая человеческие фигуры на плоскости изображения представлены в одном размере.

Если необходимо передать сравнительно небольшую глубину пространства, древнеегипетские художники использовали принцип «перекрытия» (близкий предмет заслоняет собой более далекий) как единственный изобразимый на чертежах признак глубины.

2. Желая увеличить информативность изображения**,** древнеегипетский художник был вынужден *применять ряд условно-чертежных приемов***:**

а) *условные повороты плоскостей изображения*, имеющие целью компенсировать те потери геометрической информации, которые связаны с необходимостью показа лишь одной проекции изображаемого предмета. Так при изображении человеческой фигуры «вид сбоку» (так изображаются ноги,

тело и голова) плечи и глаза передаются «вид спереди», т. е. в условном повороте. То же касается и изображений животных: при обычном боковом изображении животного, например, коровы, рога изображались «вид спереди».

Если необходимо было изобразить местность с прудом, то художник обращался к тем возможностям, которые ему предоставлял план. Деревья вокруг пруда в этом случае изображались в условном повороте на прямой угол с вершинами, направленными во внешнюю сторону относительно границ пруда.

б) *разрезы,* имеющие целью увеличение информативности изображения. Так, древнеегипетский живописец изображал наполненную плодами корзину в разрезе, чтобы было ясно, чем именно она наполнена.

в) *разномасштабность изображения*, также связанная со стремлением к увеличению информативности, композиционными соображениями, правилами передачи иерархии. Разномасштабность изображения имеет важный иерархический смысл. В живописных и рельефных сценах выстраивается следующая иерархия изображений (по степени уменьшения): бог, фараон, вельможи, воины, простой люд и т.д.

г) *условный сдвиг* для дополнительной информативности изображения. Условные сдвиги позволяют показать то, что при обычном способе изображения оказывается скрытым от зрителя.

3. *Знаковый характер древнеегипетской живописи*. Например, при передаче облика идущего человека обе ступни показываются со стороны большого пальца, т.е. художник изображал не ноги, как таковые, а «знаки» ног.

Изображая пруд, мастер использует условно-геометрические волны (≈≈≈) как знак воды. С помощью таких же условных волн передается вода реки, по так же изображенной воде плывут корабли, такой же зигзагообразной парой линий условно течет вода из сосуда и т.п.

Перечисленные особенности древнеегипетской живописи позволяют рассматривать его как особое «художественное черчение». Поэтому древнеегипетские живописные и рельефные композиции необходимо не просто смотреть, но и, как чертежи, читать. В связи с этим и средства выразительности здесь особые, присущие плоскостному изображению: линия, силуэт, ритм, симметрия и асимметрия, орнаментальность, декоративность. Плоскостный характер древнеегипетского рельефа и живописи позволял вводить в них иероглифические тексты в качестве равноправных элементов. Иероглифы, как условные изображения, имели ту же знаково-художественную природу, несли как информационную, так и декоративную функцию.

3. Живописные материалы и приспособления

Роспись любого рода, как на ларе, саркофаге, статуе (т. е. по дереву), ткани, так и на стене (по камню или штукатурке) по-египетски равным образом называлась «сеш» - «писание», «подпись».

Подготовка стенной поверхности для живописи проводилась с различной тщательностью. Часто мастера ограничивались сглаживанием поверхности стены, но в особых случаях стена готовилась более тщательно – в несколько этапов:

- на первом этапе неровности стены заполнялись штукатуркой из грубо размельченного известняка,
- затем слоем этой же штукатурки обмазывали все стены,
- следующим этапом было покрытие стен тонким слоем штукатурки, из мелкотолченого известняка,
- последним этапом подготовки поверхности было покрытие стены жидким раствором гипса.

Основными материалами живописцев служили натуральные, минеральные красители. Египетские мастера применяли ограниченное количество пигментов:

1) Белый пигмент изготовляли из известняка, применяли для росписи одежд персонажей, обитающих в загробном мире, и в качестве фона. Белый цвет считался в Египте выражением святости, радости и чистоты. Он применялся для раскрашивания освященных предметов и зданий, символизировал космическую полноту и чистую божественную энергию, нисходящую на египетскую землю.

2) Синий (голубой) пигмент изготавливали из лазурита, кобальта, медного купороса. Синий указывал на божественный аспект какого-либо существа.

3) Желтый пигмент получали из желтой охры – опермента. Желтым цветом изображали тела женских персонажей, золотисто-желтым – тела богов, золотые предметы – атрибуты богов, а в некоторых случаях, золотисто-желтым цветом заполняли фон.

4) Красный пигмент добывали из красной охры, которая в изобилии имелась в глинистых формациях Фиванских гор. Красный цвет в Древнем Египте имел двойственное значение. С одной стороны, египтяне ценили этот цвет из-за его стимулирующего, жизнеутверждающего излучения. Красный символизировал кровь и огонь. Египтяне верили в оживляющую силу крови, поэтому важнейшим предметом, используемым в обряде «отверзания уст и очей» была окровавленная нога жертвенного быка или кисть с красной краской. С другой стороны, красный цвет связывали с гневом, губительной пустыней, смертью, иной опасностью.

5) Зеленый пигмент изготавливали из тертого малахита. Зеленый цвет символизирует рождение, возрождение природы, наступление времени плодородия, оживление в загробном мире.

6) Черный пигмент изготавливали из угля. Черный – символ возрождения, плодородной египетской земли, символ Нила. Черный в наиболее общем смысле – символ Египта, ведь сами египтяне называли свою страну «Та Кемет» - Черная Земля. С другой стороны, черный цвет олицетворяет преисподнюю.

Красочные пигменты растирали в специальных ступках, добавляли связующее, в качестве которого служили яйцо, растительный клей или камедь, наносили на поверхность кистями. Кисти изготавливали из травы, а в период Нового царства вместо кистей употребляли палочки, один конец которых вымачивали в воде, вытрепывали и подрезали кругом или клином.

Росписи покрывали лаком из смол, а иногда воском.

4. Положение художников в структуре древнеегипетского государства

Общественное положение крупных живописцев было достаточно значительным, хотя они и не занимали столь высоких постов как зодчие. Скульпторы и живописцы понимались как своего рода посредники между божественным и человеческим. И хотя степень такого посредничества градуировалась от начальника отряда до рядового рисовальщика или даже ученика, все мастера рельефа и живописи составляли особый, замкнутый коллектив. Замкнутость эта была обусловлена характером их работы, которая должна была храниться в тайне. Наследственная передача обязанностей и должностей от отца к сыну, родство многих семей, связанность особыми религиозными обрядами и запретами, в результате чего все мастера составляли своего рода религиозное братство и назывались «слушающими зов», т.е. выступающими проводниками воли богов, работающими в соответствии с велениями богов, внимающими божественным желаниям.

В иерархии художников выделяются начальники работ, заместители начальника рисовальщиков, ведущие рисовальщики, рядовые рисовальщики, а также подручные рисовальщиков или ученики. Представители высших ступеней в иерархии художников руководили всем процессом работ по оформлению внутреннего пространства гробницы или храма и владели не только технической и технологической стороной процесса, но также обладали навыками проведения необходимых ритуалов, и в соответствии с этим составляли системы стенных рельефов и росписей. В противоположность им рядовые рисовальщики выполняли определенные операции в процессе создания рельефного и живописного убранства и не имели представления о мистическом смысле расписываемых ими сцен. Подручные рисовальщиков только осваивали секреты мастерства художника и занимались выполнением подготовительных работ: грунтовкой стен под росписи, растиранием пигментов, и т.д. В качестве подмастерьев к работам привлекались также сыновья художников — им поручались самые простые и наименее трудоемкие работы.

5. Своеобразие рельефно-живописного убранства царских гробниц

На рельефах и росписях гробниц и храмов изображались не реальные события царствования того или иного фараона, а картины, имевшие символическое и религиозное значение.

Так рельефы и росписи, украшавшие гробницы и заупокойные храмы фараонов, можно разделить на несколько категорий:

1) *Сцены, связанные с идеей господства фараона в Космосе.* Они изображают царя, устанавливающего свою власть над элементами хаоса, такими как дикие звери или чужеземцы. К этой категории относятся сцены царской охоты или рыбной ловли в зарослях тростника, преследования диких зверей в пустыне или побивания врагов.

2) *Сцены, отождествляющие царя с богами*. На таких рельефах царь представлен в образе Хора и в сопровождении египетских богов и богинь, совершающим жертвоприношения божествам в обмен на их милость.

3) *Сцены празднества хеб-сед.* На этих рельефах царь в короне Верхнего и Нижнего Египта изображен в особом одеянии и с символами власти над объединенным Египтом – жезлом и плетью или исполняющим ритуальный танец, связанный с идеей должного управления страной и выполнения всего предписанного богами.

4) *Сцены жертвоприношений*. Регулярное принесение жертвенных даров было крайне важно для правильного отправления поминального культа. На многочисленных рельефах и росписях представлены процессии несущих дары людей.

5) *Дары богов царю*. Изображения царя, принимающего дары и знаки божественной сущности от богов, всегда находятся в зале для жертвоприношений. Царь теперь принят в сонм богов и равен им, поскольку он совершил все, что от него требовалось; теперь он сам — божество.

Все эти сцены повторяются от одного ансамбля к другому, поскольку, только исполняя необходимые обряды и требования богов и богинь, фараон обеспечивал порядок в египетском мироздании.

6. Роль орнамента в общем строе рельефных и живописных композиций

Египтяне использовали орнамент на самой ранней ступени исторического развития, и в таком большом объеме, что их часто называли основателями орнаментики.

Первые образцы орнамента не территории Египта были отмечены в расписной керамике эпохи энеолита. Сосуды были украшены геометрическим орнаментом (квадраты, треугольники, спирали, ломаные линии, зигзаги и т.д.). Несколько позднее отмечается появление растительного орнамента, включающего стилизованные цветы лотоса, папируса, пальмовые ветви, а также плоды пшеницы, лука, дыни, винограда, и орнамента, включающего элементы фауны, такие как изображения священных уреев, жука-скарабея, грифона, сокола. Основными мотивами египетского орнамента были папирус и лотос. Египтяне в орнаментах изображали как листья, так и цветы этих растений. Характерной особенностью орнамента всех видов является его связь с формой, размером, ритмом и содержанием рельефной или живописной композиции.

Орнамент не только и не столько украшал, сколько выполнял охранительные функции, оберегал архитектурное сооружение, статую, живописную сцену или сосуд от злых сил.

ТЕМА 3. ИСКУССТВО ЕГИПТА ВРЕМЕНИ РАННЕГО ЦАРСТВА

2 часа аудиторной работы и 8 часов самостоятельной работы

Лекция 7. Архитектура и изобразительное искусство Египта времени Раннего царства (2 ч.)

План лекции

1. Историческая ситуация в Египте в период Раннего царства.
2. Архитектура Египта периода Раннего царства.
3. Изобразительное искусство Египта времени Раннего царства.

1. Историческая ситуация в Египте в период Раннего царства

Во времена, предшествовавшие образованию единого государства, на территории Египта существовало несколько десятков отдельных государств, позднее вошедших в состав единого государства в качестве областей (по-гречески - номов). В разное время истории Египта таких номов насчитывалось от 33 до 42. Каждое из этих государств имело свою столицу, свой пантеон богов, свой герб, который представлял собой иероглиф бога-покровителя области. Эти государства постоянно имели различные отношения друг с другом: воевали между собой, объединялись в союзы, воевали против других союзов государств. В последующей истории Египта номы не раз проявляли свою склонность к обособлению.

В результате этих военных кампаний образовалось два самостоятельных царства – южное и северное. Южное (Верхнее) царство имело центром г. Нехебт с богиней-покровительницей Нехебт в виде коршуна. Столицей северного (Нижнего) царства был г. Уадит-Буто, покровительницей которого была богиня Уадит-Буто в виде змеи. Кроме того, рядом со столицами каждого из царств находилось по городу с культом национального бога завоевателей, сокола – Гора: на юге в Нехене-Иеранконполе, на севере – в г. Пе. Южные цари носили высокую белую корону и назывались «сутени», северные цари короновались красной короной и носили титул «биоти». И те, и другие были жрецами Гора.

Цари юга, объединив под своей властью весь Египет, соединили в себе оба титула в один. Согласно преданиям, нашедшим также и документальное отражение, объединение египетского государства случилось в XXXIII в. до н. э. и было делом легендарного царя Мины (Мена, Менеса). Согласно сведениям историков Геродота, Диодора, Манефона, он происходил из г. Тина в Южном Египте. Менес перенес резиденцию фараона в Мемфис (столица объединенного Египта в Раннем царстве), где выстроил храм, посвященный богу Пта, производил работы для охранения от нильских наводнений,

побеждал ливийцев и погиб, будучи съеден гиппопотамом. Г. Тин был центром нома, в котором расположен священный некрополь Абидос. Этот некрополь играл первостепенное значение в древнеегипетском загробном культе как содержащий жилище бога Хентиментиу - «вождя западных» (покойников). Этот бог позднее был отождествлен с Осирисом. Считалось, что в этом некрополе есть гробница Хентиментиу, содержащая лестницу в преисподнюю. В связи с этим все состоятельные люди мечтали быть похороненными в Абидосском некрополе или хотя бы иметь здесь стелу в память о себе. Поэтому Абидос имел не только религиозное, но и политическое значение как всеегипетский центр, объединяющий государство.

Кроме того, были и другие города. Буто и Нехен – столицы юга и севера Нильской долины, Саис – западной части Дельты с ее полуливийским населением. Ону – древнейший священный центр Египта.

Близким предшественником или непосредственным наследником Мины считают фараона Нармера. Этот фараон присоединил к Египту (предположительно) крайнюю приморскую часть дельты Нила, ранее принадлежащую Ливии.

Борьба юга страны с севером продолжалась вплоть до конца Раннего царства. Царь II династии Нетерен срыл в Дельте укрепленные города Шемра и “Дом севера”.

Далее из II династии сохранились сведения о царе Баша или Хасехеме, посвятившем в храм г. Иераконполя свои сидящие статуи, на базах которых сохранилось повествование о пленении этим фараоном 47-ми тысяч северных “бунтовщиков”.

Необходимо отметить, что до самых последних времен египетской культуры прослеживалась двойственность, разделение на две части: цари носили двойную корону и два титула, двое наиболее приближенных к царю вельмож имели титулы “при Нехебте“ и “При Буто”. Соединение двух земель Египта справлялось при вступлении фараона на престол как праздник. Двуединый характер государства отражался и в названиях его учреждений: по цвету корон верхнеегипетская сокровищница называлась “белым домом”, а нижнеегипетская – “красным домом”.

Уже в период Раннего царства египетские цари завоевывают территории соседних с Египтом государств. В первую очередь это земли Нубии, присоединенные к Египту в начале периода. Египетский царь при этом именуется «великим тельцом, поражающим Нубию». Еще при I династии начались схватки египтян с азиатскими бедуинами. Египтяне возвели ряд укреплений на Суэцком перешейке для защиты от «сынов Апопи». От царя I династии Дена-Хасехти до нас дошла палетка с изображением этого царя, повергающего бедуина. Синайский полуостров привлекал египтян залежами меди и строительного камня. Отсюда неизбежны столкновения египтян с местными семитскими племенами.

Что касается внутренней политики египетского государства, то есть свидетельства, что этот период характерен множеством внутренних

восстаний, волнений и предательств. Так царь конца I династии Семерхет преследовал память своего предшественника, изглаживая его имя на сосудах и стелах и заменяя его своим. Так же поступал и следующий царь Ка. А пятый царь II династии Периебсен назвал себя не потомком Гора, а потомком Сета и именовался как "тот, в ком умиротворились оба бога". *О чем это свидетельствует?* (о противопоставлении всем предшественникам?). Последний царь Раннего царства Хасехемуи называл себя потомком и Гора, и Сета.

Источники свидетельствуют, что каждый египетский фараон имел большое хозяйство, в котором производились различные предметы домашней утвари, выращивались различные культуры. Печати на глиняных пробках винных сосудов при первых династиях упоминают названия царских виноградников и имена сановников, ответственных за эти хозяйства. Часто продукты, произведенные в царских хозяйствах, обнаруживаются в гробницах частных лиц. Кроме хозяйства фараона существовали хозяйства царицы («матери детей царя»), хозяйства знатных людей. В хозяйствах работали рабы. Дать точное определение слова «раб» сложно, так как это слово широко употреблялось в Египте для определения всех слоев населения. Так, например, жрецов называли рабами того или иного бога. Рабами также были и пленники-иноземцы, захваченные в войнах. Рабами были и египтяне, попавшие в рабство за долги.

Египтяне уже в Раннем царстве вели летописи. Летоисчисление велось следующим образом: каждый год правления того или иного фараона получал название по примечательным событиям, происшедшим за этот год. Названия годов заносились в летописи. До нас дошли костяные бирки с названиями годов, начиная с фараонов I династии.

2. Архитектура Египта периода Раннего царства

Ни дома, ни дворцы времени Раннего царства не сохранились, поскольку строились из непрочных материалов (дерева, кирпича-сырца, глины, тростника). Восстановить облик жилищ Раннего царства можно по остаткам таких жилищ, по их изображениям на памятниках, по иероглифам, а также вследствие того, что формы таких жилищ отразились в культовых сооружениях, дошедших до нас.

Изображения дворцовых фасадов «серех» сохранились на ряде памятников I династии, лучшим из которых является *стела третьего царя I династии Джета, найденная в Абидосе*.

Дворцы строились из деревянных вертикально и горизонтально расположенных бревен, к которым крепились тонкие планки, тростниковые плетенки. Крыши дворцов были плоскими. Двускатные кровли не были нужны из-за малого количества осадков.

Культовые постройки Раннего царства сохранились лучше. Святилища, посвященные различным богам отличались по виду и зависели от природных особенностей того или иного бога (имеется в виду отличие святилища Гора и

святилища Себека). В то же время святилища верхнего Египта имели свою специфику по сравнению со святилищами Нижнего Египта. Материал, которым пользовались при возведении святилищ, – тростник и дерево.

В наилучшей сохранности из всей египетской архитектуры Раннего царства до нас дошли гробницы.

Погребения на территории Египта времени неолита свидетельствуют, что людей хоронили либо в круглых ямах, либо в глиняных гробах, либо в горшках, завернув в шкуры. Покойников чаще всего клали на левый бок (головой на юг, лицом на запад) в эмбриональном положении. На западе, согласно верованиям египтян, находился вход в загробный мир. Позднее в связи с популярностью солярного культа умерших стали укладывать лицом на восток навстречу восходящему солнцу.

Надземная часть могилы представляла собой холм из песка и гальки. С течением времени холм стали обмазывать илом и обкладывать кирпичом, чтобы сохранить место погребения. Получилось прямоугольное сооружение, расширяющееся книзу. Такое сооружение получило название – мастаба – скамья.

Гробница типа мастаба состояла из двух частей – надземной и подземной (зачастую вырубленной в скальном массиве) и включала помещения для саркофага с телом умершего, помещение для погребальных даров (в подземной части), а также комнаты, где располагалась статуя умершего и где потомки могли приносить поминальные жертвы и отправлять культ (в надземной части). Мастаба окружались стеной из кирпича-сырца и имели по углам стены башни. Царские мастаба богато декорировались. Внутренние помещения оббивались циновками или расписывались под циновки, инкрустировались золотом.

Мастаба должна была являться таким сооружением, где тело умершего находилось бы в целости, куда было бы поставлено все, что требовалось в потустороннем мире, и куда родные умершего могли приносить припасы, необходимые для его существования в загробном мире.

Наиболее хорошо сохранившимся образцом царской усыпальницы до настоящего времени является *гробница царицы Хер-Нейт в Саккаре (I династия)*.

Вокруг царских мастаба устраивали могилы для слуг, которых вероятно убивавали во время погребения царя. Около мастаба фараона Джета было обнаружено 62 такие гробницы, в которых были скелеты восьми женщин, карлика и молодых мужчин в возрасте около 25 лет.

С царским культом связана еще одна группа памятников, обнаруженных археологами в Абидосе. Это кенотафы, или ложные гробницы, используемые в ритуале хеб-сед. Возле кенотафов ставились стелы, на которых начертано имя фараона. Кенотафы меньше по размерам реальных гробниц и зачастую воспроизводят тип додинастической могилы. Так, подземные помещения кенотафов состояли обычно из одной комнаты.

3. Изобразительное искусство Египта времени Раннего царства

Почти вся скульптура Раннего царства была найдена не в гробницах, а в тайниках храмов, куда жрецы переносили давно посвященные в храмы статуи. Известны тайники в храмах городов Нехена, Абидоса и Коптоса. Найденные в тайниках статуи являлись объектами поклонения, предназначались для обрядов или посвящались божеству с той или иной целью.

Большинство обнаруженных царских статуй связано с обрядом хеб-сед. В древности под шатром сажали укутанный в саван труп только что убитого старого предводителя племени. Теперь же статуя царя, заменившая труп, должна была изображать именно сидящего царя (*статуя фараона конца II династии Хасехема* из шифера).

Встречаются изображения идущего во время ритуала старого фараона. *(Статуэтка идущего царя)*, сгорбленного под тяжестью короны.

В период Раннего царства в древнеегипетском рельефе складываются основные правила изображения фигур и персонажей. Ко времени правления пятого фараона I династии Удиму определяются канонические закономерности в изображении ряда сцен и фигур:

- ✓ царь, убивающий врага;
- ✓ эпизоды хеб-седа;
- ✓ царь, убивающий гипоппотама;
- ✓ собака, преследующая газель;
- ✓ собака, перегрызающая горло опрокинутой навзничь антилопе;
- ✓ сцена ловли водяных птиц сетями.

Особые правила изображения фигур человека, животных, птиц, а также окружающего их художественного пространства складываются в соответствии со стремлением древнеегипетских мастеров передать зрителю гармонию объективного трехмерного пространства на плоскости и включают

- ✓ использование метода ортогональных проекций;
- ✓ применение ряда условно-чертежных приемов (условные повороты плоскостей изображения, разрезы, разномасштабность изображения, условный сдвиг);
- ✓ знаковый характер древнеегипетского рельефа и живописи.

Наиболее репрезентативна в этом плане *плита фараона Нармера* (шифер, высота 64 см.)

В палетке отмечено становление ряда специфических признаков канона как художественной системы: фризообразность композиции, расположение сцен по регистрам, разномасштабность фигур, пропорциональная соразмерность и замкнутость композиционных построений.

ТЕМА 4. АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА ВРЕМЕНИ ДРЕВНЕГО ЦАРСТВА

8 часов аудиторной работы и 14 часов самостоятельной работы

Лекция 8. Архитектура Древнего Египта времени Древнего царства (4 ч.)

План лекции

1. Общая характеристика древнеегипетской архитектуры времени Древнего царства.
2. Строительные материалы, техника и технология архитектурных сооружений
в период Древнего царства.
3. Заупокойный комплекс фараона Джосера как репрезентант архитектуры времени Древнего царства.
4. Пирамиды Снофру как этап в становлении классической пирамиды.
5. Пирамидный комплекс в Гизе.
6. Пирамида Хуфу как репрезентант культуры Древнего Египта.
7. Заупокойные комплексы фараонов V-VI династий.
8. Типы частных гробниц времени Древнего царства.
9. Храмовая архитектура Древнего Египта времени Древнего царства.

1. Общая характеристика древнеегипетской архитектуры времени Древнего царства

Период Древнего царства являлся временем сложения основных принципов всего древнеегипетского искусства:

Во-первых, искусству Древнего Египта присущ синтез всех видов искусства при ведущей роли архитектуры.

Во-вторых, все произведения изобразительного искусства Древнего Египта обладают качеством монументальности.

В-третьих, все произведения искусства Древнего Египта декоративны.

В период Древнего царства продолжают развиваться представления о фараоне как о сыне верховного бога (Ра) по плоти. Вера в то, что царь – живой или мертвый был богом и покровительствовал Египту, предопределила как содержание ежедневного храмового ритуала, так и огромную роль царского заупокойного культа. Гробница фараона считалась местом пребывания божественного духа – покровителя Египта, что и обусловило общегосударственное значение культа умерших царей.

В период Древнего царства в Египте появляется новый тип царских погребальных сооружений, просуществовавший до конца Среднего царства, -

пирамиды. Пирамиды, по-египетски называемые «mer», могут быть разделены на ступенчатые и истинные (классические). Они являлись центральным, ключевым, но не единственным элементом погребального комплекса, который в развитом виде включал: заупокойный храм при пирамиде (верхний), «восходящую» дорогу, долинный заупокойный храм (нижний), стену («temenos»), окружавшую комплекс, пристань на берегу Нила, а также пирамиды-спутницы.

Египетские пирамиды увековечивали имя конкретного фараона, передаваемое символической фразой. Так три пирамиды Гизы назывались: «Хуфу принадлежит небу», «Великий Хафра» и «Богоподобный Менкаура».

Египтяне считали пирамиды воплощенными в камне лучами солнца.

Царские пирамиды Древнего царства сопровождались гробницами родственников фараона и знати. Право построить гробницу поблизости от «вечного дома» фараона считалось величайшей привилегией и свидетельствовало о признании заслуг усопшего. Мастаба царских родственников и знати образовывали огромные некрополи вокруг пирамид.

2. Строительные материалы, техника и технология архитектурных сооружений в период Древнего царства.

Основным строительным материалом времени Древнего царства был камень, в первую очередь известняк разного качества. Именно в этот период в Египте была полностью освоена конструктивная роль камня. При постройке жилых сооружений, а также для забутовки использовали кирпич-сырец. Для облицовки внутренних помещений, а также для изготовления пирамидионов применяли гранит и базальт. Внутренние помещения пирамид и кенотафов отделывали глазурованными изразцовыми панно, как правило, изображавшими (имитировавшими) тростниковые плетенки. В качестве отделочного материала для погребальных помещений иногда применяли дерево и листовое золото.

При строительстве пирамид использовались многочисленные инструменты: молотки, деревянные кувалды, бронзовые и медные резцы, каменные кирки на деревянных ручках, а также измерительные инструменты, такие как прямоугольник, отвес и инструмент, называвшийся «merkhet», для определения положения будущего строения относительно звезд.

Весь процесс строительства пирамиды можно разделить на ряд этапов:

1. Определение местоположения будущего сооружения, подготовка плана, определение положения пирамиды относительно звезд с помощью инструмента «merkhet».
2. Подготовка площадки под сооружение, строительство «пирамидной гавани» на канале, специально отведенном от Нила; разработка карьеров для добычи местного известняка, используемого при строительстве.
3. Соединение строительной площадки с причалом посредством пандусов, по которым на место строительства доставлялись каменные блоки;

подготовка блоков высококачественного турского известняка для облицовки строения.

4. Разметка сторон и углов пирамиды на подготовленной площадке; торжественный ритуал закладки первого блока пирамиды.

5. Строительные работы, которые велись многочисленными группами рабочих.

6. Облицовка пирамиды плитами турского известняка и установка пирамидиона.

3. Заупокойный комплекс фараона Джосера как репрезентант архитектуры времени Древнего царства

Заупокойный комплекс фараона III династии Джосера был построен в южной части некрополя в Саккаре, где возводились усыпальницы фараонов, начиная с Менеса. Вероятнее всего именно при постройке этого комплекса и возникла впервые идея увеличения мастаба по вертикали.

Строитель комплекса Джосера – зодчий Имхотеп – визирь фараона Джосера, его родственник и жрец Гелиополя, первый известный в истории врач, архитектор, астроном, обожествленный в Египте. Древние греки отождествляли его с богом Асклепием, древние римляне – с Эскулапом.

Заупокойный ансамбль расположен на прямоугольной искусственно насыпанной террасе, обнесенной двойной стеной из известняка, и включал в себя ряд сооружений, необходимых для успешного проведения похорон и существования фараона в царстве мертвых: северный и южный двор, заупокойные храмы, галерею, кенотаф (Южная гробница), ступенчатую пирамиду.

Центральной частью всего ансамбля была ступенчатая пирамида, сложенная из местного известняка, облицованная известняком из Туры; каменные блоки скреплены раствором. Идея строительства царской гробницы в виде ступенчатой пирамиды появилась не сразу, первоначально, по-видимому, гробница планировалась как мастаба, а затем в несколько этапов была преобразована в пирамиду из шести ступеней. Причем увеличение мастаба по вертикали сопровождалось изменением в строительной технике.

Процесс строительства ступенчатой пирамиды Джосера включал следующие этапы:

1) Сначала была построена большая квадратная мастаба (высота 8,32 м, длина стороны 62,9 м), облицованная плитами известняка.

2) Мастаба увеличили и с востока перед ней устроили 11 шахт глубиной около 33 м. От каждой шахты на запад под мастаба шел коридор длиной 13 м. Первые пять коридоров вели к захоронениям членов семьи Джосера, остальные были использованы как кладовые. В пяти могилах были захоронены женщины и дети. Погребение было совершено при Джосере. Погребения были сделаны после увеличения мастаба и сооружения ее подземных помещений.

3) Чтобы закрыть доступ к погребениям, мастаба была увеличена еще на 8,32 м и стала прямоугольной в плане.

4) Мастаба стали наращивать вверх. Происходят изменения в строительной технике: если до этого здание сооружалось горизонтальными пластами, то теперь эти пласты стали наращивать вертикально с наклоном вовнутрь 15-17º. Пирамида строилась без связующего раствора.

5) Вначале пирамиду нарастили до четырех ступеней. Затем сверху прибавили еще две.

6) Так как верхняя площадка оказалась слишком узкой, пирамиду увеличили на 2,6 м к северу.

В окончательном виде пирамида Джосера имела 60 м в высоту с базой в 109,02*121 м.

Вход в погребальные помещения, расположенные под пирамидой, первоначально был с севера. Вход в погребальную камеру, облицованную гранитом, был в потолке и закрывался камнем цилиндрической формы около 2 м высотой и весом свыше 3 тонн. Вокруг погребальной камеры были устроены различные помещения, в большинстве своем кладовые.

Заупокойный храм Джосера примыкал к северной стороне пирамиды. Вход в пирамидный храм Джосера находился в восточной стене. Перед входом, у северной стены пирамиды, был пристроен небольшой сердаб, в котором находилась статуя Джосера в хеб-седном одеянии.

Гробница Джосера примечательна не только формой пирамиды, но и тем, что во всем ансамбле впервые применяется в качестве основного строительного материала камень. Причем здания ансамбля явно воспроизводят в камне формы, свойственные деревянным и кирпичным постройкам: потолки вырублены в виде бревенчатых перекрытий, колонны и пилястры выдержаны в пропорциях, выработанных для деревянных зданий. Камень не везде имеет конструктивное значение: еще нет свободно стоящих колонн, колонны не отделены от стен. В орнаментике фризов и капителях колонн использованы стилизованные изображения бутонов лотоса, раскрытых цветов папируса и пальм, а также мотивы иероглифических знаков и уреи.

Заупокойный ансамбль Джосера является важнейшим этапом в развитии древнеегипетской архитектуры, это подтверждается тем, что в дальнейшем царские гробницы строятся именно в форме пирамид.

4. Пирамиды Снофру как этап в становлении классической пирамиды

С именем основателя IV династии фараона Снофру связаны три большие пирамиды в некрополях Медума и Дашура, репрезентирующие промежуточный этап в изменении формы пирамид от ступенчатой к классической.

Со времени Снофру пирамиды сооружались в центре большого двора, стены которого отделяли ее от окружающих усыпальниц. К восточной стороне пирамиды примыкал верхний заупокойный храм, соединяющийся

крытым каменным проходом с нижним храмом в долине, который являлся своеобразным входом для всего пирамидного комплекса. Нижний храм строился на границе орошаемых земель и пустыни. Пирамиды Снофру считаются переходным этапом между ступенчатой пирамидой Джосера и классическим типом пирамиды.

Первая пирамида Снофру в Медуме была задумана как ступенчатая. Вначале было сооружено семь ступеней, а затем к ним добавили еще одну. Каждый раз эти уступы покрывались облицовкой, а после второго этапа постройки они были заполнены обломками камня, вся пирамида была облицована плитами из известняка и получалсяив вид классической пирамиды.

Вторая пирамида Снофру, расположенная в южной части некрополя в Дашуре, называется ромбоидальной; она имеет два склона. Возможно, пришлось быстро достраивать пирамиду, поэтому угол стен изменили, и построенная пирамида имела высоту меньше, чем задумывалась вначале. Возможно, при расчете массы пирамиды после начала строительства было выяснено, что грунт не выдержит такой массы. Каменные блоки в верхней части пирамиды менее тщательно пригнаны, чем в нижней.

Третья усыпальница Снофру была в северной части дашурского некрополя с самого начала задумана как пирамида классического типа. Высота ее 104,4 м, длина стороны основания 221,5 м.

Интересно постройка по крайней мере двух пирамид Снофру шла одновременно. Вероятно, здесь речь идет о реальной гробнице и кенотафе фараона.

Пирамидные ансамбли Снофру обладают рядом преимуществ по сравнению с ансамблем Джосера: более высока степень освоенности такого строительного материала, как камень - впервые появились свободностоящие колонны; пирамидные храмы отличаются строгостью оформления.

5. Пирамидный комплекс в Гизе

Пирамидный комплекс в Гизе расположен на западном берегу Нила. Он состоит из трех относительно самостоятельных заупокойных комплексов фараонов IV династии Хуфу (Хеопса), Хафра (Хефрена), Менкаура (Микерина).

Три пирамиды в Гизе являются ансамблем, в котором продумано все до мельчайших деталей – от выбора места (на границе пустыни и орошаемых земель) до астральной символики, согласно которой они вписывались в орбиту космоса.

Пирамиды Гизы построены по трем осям:

- вертикальной, соединявшей навечно небо и землю, фараона с его божественным отцом Ра;
- северно-южной или полярной, проходившей параллельно Нилу и объединяющей Верхний и Нижний Египет подобно власти фараона; иногда это направление снаружи отмечалось пирамидой-спутницей;

- восточно-западной или «небесной», расположенной согласно суточному пути солнца по небосклону, символизирующей наступление нового дня. Сущность восточно-западной оси также связывали с концепцией воскрешения: именно на этой оси находился верхний заупокойный (долинный) храм, где живые отправляли культ усопшего царя, ставшего божеством, и таким образом гарантировалось поддержание порядка на земле, поскольку именно власть фараона как посредника между небом и землей обеспечивала единство земного мира и небесного царства.

Из всех древнеегипетских пирамидных ансамблей некрополь в Гизе является самым северным – все предшествующие и последующие пирамиды располагались южнее. Плато Гизы - единственное место в Египте, которое удовлетворяло всем условиям геодезии, астрономии, религиозной символики. Каменистая почва плато Ливийской пустыни оказалась способной выдержать такую огромную нагрузку.

Все пропорциональные соотношения пирамидного ансамбля в Гизе основаны на пропорциях золотого сечения.

Отличительной чертой всего пирамидного комплекса в Гизе было полное освоение и конструктивной роли камня, и его декоративных возможностей. В пирамидных храмах встречаются свободностоящие колонны, то с круглыми стволами и простыми абаками, то в виде четырехгранных столпов. В декорировке использованы сочетания отполированных плоскостей различных камней (белый полупрозрачный алебастр, зеленый диорит, желтый шифер).

По мере того, как строились пирамиды Хуфу, Хафра и Менкаура, около каждой из них разрастались обширные некрополи, где правильными рядами ставились мастабы сыновей, дочерей и иных родичей фараона.

6. Пирамида Хуфу как репрезентант культуры Древнего Египта

Пирамида Хуфу является самым большим каменным зданием мира. Иногда ее называют Большая пирамида. В древности ее высота достигала 147 м. За минувшие столетия пирамида укоротилась на 7,5 м, так как с нее, во-первых, содрали великолепную каменную облицовку, а, во-вторых, долгие годы арабы, на потеху богатым туристам, обламывали с верхушки пирамиды куски камня и бросали вниз.

Пирамида построена из известняка.

Сторона квадратного основания Большой пирамиды равна 233 м, а площадь основания превышает 54 тыс. м². Общий объем всего сооружени я – 2 500 000 м³. Сложена пирамида из 2 300 000 каменных глыб весом свыше двух тонн каждая. Отдельные блоки весят до 30 тонн. Отшлифовано свыше 14 млн поверхностей. Отшлифованные поверхности тщательно пригнаны друг к другу. Пирамида сложена без применения связующего раствора.

Внутреннее пространство пирамиды Хуфу представляет собой сложную систему помещений. Узкая входная галерея спускается наклонно до площадки, откуда расходятся два коридора: один идет в подземную камеру,

другой поднимается на высоту 33 м, разветвляясь на две галереи. Большая галерея длиной 50 м ведет в погребальную камеру, уступчатый потолок которой производит впечатление ложного свода.

Погребальная камера пирамиды и ближайшая к нему уникальная по красоте и масштабам галерея были облицованы гранитом, остальные коридоры – известняком лучшего качества.

Верхний храм пирамиды Хуфу был обнесен массивной стеной; проход, соединявший его с нижним храмом, открывался в большой двор, окруженный портиками. В глубине двора находился зал, имевший форму огромной ниши с двумя рядами колонн, за которыми была молельня с культовыми статуями царя. Из двора по обеим сторонам колонного зала шли проходы в кладовые, а в конце правого прохода имелся выход во двор пирамиды. Колонны гранитные, четырехгранные. Двор вымощен базальтовыми плитами.

В заупокойном храме применяются свободностоящие колонны.

За пределами верхнего храма в известняковом плато были вырублены продолговатые углубления, в которых находились замурованные ритуальные ладьи фараона, имевшие в длину более 40 м. Одна из них, вероятно, служила для перевозки тела Хуфу в день погребения, четыре остальные предназначались для его небесного посмертного плавания к богам севера, юга, запада, востока.

Предположительно строителем пирамиды Хуфу был племянник фараона Хемиун.

Пирамида Хуфу или Великая пирамида в Гизе как произведение искусства может быть рассмотрена в трех аспектах:

1) Как модель эталонного человека. Пирамида есть единое, состоящее из множества частей. Каждая из этих частей, находясь на своем месте, работает. Каждый человек есть целостный организм, в котором множество отдельных составляющих (органов, атомов), но эти отдельные составляющие могут жить и работать только все вместе. Если одна из таких составляющих не работает, то целостность организма разрушается. Точно так же, если нарушить целостность пирамиды, она начнет разрушаться.

Пирамида имеет основание (максимально конечное, единичное и минимально бесконечное, общее, максимально распространенное вовне) и вершину (минимально конечное и максимально бесконечное, божественное, минимально проявленное в реальности). И образцовый человек является особенным, т.е. соединяет основание (плоть, земное, единичное) и вершину (душу, божественное, общее). Вершина (душа) – точка, проявленная вовне менее всего, но именно она имеет свойство разворачиваться в бесконечность, именно она является тем, что делает человека человеком, именно она дает возможность соединения с духом, с Абсолютом. Основание (тело) – максимально проявлено в человеке, но оно минимально значимо для становления человека, решения его смысложизненных проблем, нахождения возможности соучастия и самоутверждения человека в мире.

Если говорить об эталонном человеке Древнего Египта, то это – фараон. Именно фараон как целое, состоящее из множества разнообразных качеств, объединяющее конечное (человеческое) и бесконечное (божественное) был тем образцом, приблизиться к которому стремился каждый египтянин. Именно в фараоне как в эталонном египтянине, как в муже страны Кемет и отце египетского народа, были сконцентрированы эталонные качества всех египтян. И наоборот, каждый египтянин как «дитё фараоново» нес в себе частичку этого эталона. Но пирамида была не только образцом эталонного человека (фараона), она также была камертоном, настраивающим каждого встречающегося с ней на особый лад, на специфическое отношение к своей плоти и душе, на подчинение плоти душе, на прислушивание к бесконечному, общему, божественному. В таком случае, Великая пирамида и сегодня являет всем приезжающим к ней эталон человека, актуальный не только в Древнем Египте, но и в наше время.

2) Как репрезентант эталонного государственного устройства, выстроенного ступенчато и имеющего не только прагматическую, но и сакральную функцию. Пирамида в ее сегодняшнем виде, без облицовки, предстает истинной, показывающей свое ступенчатое устройство, в котором каждый каменный блок находится на своем строго определенном месте и выполняет свою, присущую только ему функцию. И древнеегипетское общество было строго иерархически, ступенчато устроено. Каждый слой общества, как и каждый слой пирамиды, был на своем месте, и только на этом месте он мог максимально проявить себя в качестве самоутверждающегося и соучаствующего в мире субъекта. Поэтому облицовка пирамиды, которая скрывала ее ступенчатость, одновременно скрывала и суть устройства египетского государства от непосвященных глаз. Такое сокрытие истинного устройства социума египтян требовалось в силу его сакральности, божественности, дарованности египтянам богами.

Пирамида имеет основание, символизирующее самый нижний слой египетского социума, и вершину – фараона. Но вершина (фараон) становится вершиной только благодаря тому, что есть основание, для которого она - вершина. С другой стороны, основание становится основанием только тогда, когда присутствует вершина, делающая его основанием, собирающая его. Вершина и основание, как и фараон и народ, не могут существовать друг без друга и становиться сами по себе вершиной и основанием.

В каждом слое пирамиды как модели египетского общества присутствует особенное соотношение небесного и земного. Фараон (вершина) содержит наибольшее количество небесного, абсолютного, общего, поскольку является «сыном бога» и посредником между богами и людьми. В каждом нижележащем слое качество особенного, включающее в себя единичное и общее, человеческое и абсолютное, изменяется, становится все больше земного и меньше небесного, но, тем не менее, даже в самом нижнем слое как отдельном и единичное и общее присутствуют в определенной, строго выверенной, пропорции.

По сути, пирамида являет устройство не только египетского государства, но дает представление о государственном устройстве вообще. Ведь любое государственное устройство может быть охарактеризовано как отношение вершины (монарха, президента) и основания (подданных, народа). И в любом государстве именно вершина, его глава представляет особенное, содержащее максимум общего и минимум единичного.

Каменные блоки в слоях пирамиды увеличиваются в размерах по мере приближения к ее вершине. А вершина пирамиды – пирамидион – является самым большим каменным блоком сооружения. Поэтому здесь можно говорить о моделировании роли различных социальных слоев в государственном устройстве Египта. Так верхние слои государственной иерархии более значимы, чем нижние, поскольку они как особенное содержат больше общего, божественного. Но представителей этих слоев меньше, чем представителей нижних слоев, потому что только единицам даровалось сокровенное знание Абсолютного. А вершина – фараон – служит максимальным проявлением божественного. Поэтому он один, так как только ему – сыну божества - может быть открыто то Абсолютное, что не открывается никому из людей. Основанием пирамидиона, составляющим верхний ярус кладки, являются два известняковых блока переходной между пирамидионом и остальными блоками пирамиды формы. С одной стороны, эти два блока имеют строго вертикальные (внутренняя) и горизонтальные (верхняя и нижняя) поверхности, как нижележащие кубические блоки, с другой стороны, - наклонные поверхности, как пирамидион. Здесь можно говорить о визуализации роли двух первых после фараона чиновников египетского государства – визирях юга и севера (Верхнего и Нижнего Египта). Эти чиновники, с одной стороны, состояли в близком родстве с фараоном, с другой стороны, были людьми, такими же, как остальные египтяне, т.е. не имели статуса «богочеловека». Именно эти два чиновника являлись соединяющим звеном между «сыном Ра» и простыми египтянами.

Вершина пирамиды (пирамидион) имеет форму, повторяющую форму всей пирамиды. Возможно, так проявлена особенность роли фараона как государственного деятеля в Древнем Египте времени Древнего царства. Именно фараон собирал, концентрировал в себе все ступени государственного устройства Египта. Фараон отвечал перед богами за функционирование государства в целом, за бедствие, случившиеся в каком-нибудь из номов Египта вследствие плохого выполнения одним из чиновников своих обязанностей. Поэтому фараон концентрировал в себе всю полноту государственной власти. Он был представителем египетского государства перед богами.

В каждом горизонтальном слое качество особенного различно: чем ближе к вертикальной оси пирамиды, тем больше абсолютного, общего и меньше единичного, человеческого. В Великой пирамиде это подтверждается тем, что все главные внутренние помещения пирамиды, все три ее камеры расположены практически по вертикальной оси. Каждый камень в каждом слое пирамиды выполняет свою, только на него возложенную функцию и

обладает присущими только ему качествами, как и каждый человек в составе социума является носителем особенного, только ему присущего соотношения единичного и общего. Но с другой стороны, каждый камень пирамиды, как и каждый человек, может проявить свои качества, выполнять свои функции только в отношении с другими. Поэтому наличие единого, целостности необходимо.

3) Как модель Космоса, представляющая мир божественный (нетварный) и мир человеческий (тварный) в их отношении. Угол при вершине пирамиды приблизительно равен 77, что примерно равно углу, образуемому при высыпании песка в песочных часах (из любого строительного справочника известно, что угол естественного откоса песка находится в пределах 35°-40°). Отсюда совершенно естественно возникает образ песочных часов, нижней половиной которых является реальная пирамида Хуфу, а верхняя часть свободно достраивается умозрительно. И точка, соединяющая эти две части – мир тварный (явленный) и мир нетварный (не явленный) - посредник между этими мирами есть фараон, несущий в себе в равной мере качества божественного и человеческого. И в пирамиде Хуфу место фараона особым образом обозначено – пирамидион, покрытый листовым золотом. С помощью использования золота – символа Солнца, символа Ра – подчеркивается божественное происхождение фараона, его особая роль во вселенском устройстве. Не случайной является облицовка пирамиды белым, тщательно отполированным, сверкающим на солнце известняком. Это есть визуализация эманации божественного, абсолютной энергии на землю. С другой стороны, также свободно и легко, как и разливание божественной энергии на землю, возможно собирание и вознесение человеческого к Абсолютному, т.е. имманация.

Эманация и имманация энергии в пирамиде не хаотичны, а строго упорядочены. Этот порядок, Космос зафиксирован наличием центральной оси, проходящей через все тело пирамиды и собирающей энергию, и строгой ориентацией граней пирамиды по сторонам света.

Многими исследователями отмечается, что все камеры Великой пирамиды находятся на ее центральной оси. Но ни одна из камер пирамиды (а все три камеры связаны с погребальным культом фараона) не находится строго на центральной оси. Они как бы обнимают, оборачивают, охраняют центральную ось. Так проявляется роль фараона как хранителя божественной, абсолютной энергии, пронизывающей пирамиду, являющейся осью пирамиды.

В этом случае состояния пирамиды как «вещного» и пирамиды как «вещего» работают в противоположных направлениях. Пирамида как «вещное» концентрируется, кристаллизуется, самоутверждается, становится как материальная вещь, пирамида как «вещее» же, наоборот, растворяется, соучаствует, тает в воздухе. Этот процесс пульсации, концентрации и растворения происходит каждый момент времени и зафиксирован на множестве фотографий, представляющих пирамиду.

Поскольку все египтяне составляют эту сакральную модель мироздания, то каждый из них священен, каждый из них «сын Ра», а все другие народы не являются детьми Ра, потому они не включены, да и не могут быть включены в священную модель мира. Отсюда становится возможным разрешить проблему, стоящую перед современными историками Египта на протяжении нескольких десятилетий: «Кто же были строители пирамид – рабы или свободные египтяне?». Конечно же, египтяне, потому что рабы-иноземцы, «дети Сета» не могли быть допущены к созданию святыни, позволяющей египтянам войти в отношение с Абсолютом.

Многих исследователей Великой пирамиды удивляет, что блоки пирамиды, собранные без применения связующего раствора, тем не менее, настолько тщательно подогнаны и настолько тесно прилегают друг к другу, что даже иголка (лезвие бритвы и т.д.) между ними не проходят. С одной стороны, это можно объяснять некоторыми техническими особенностями. С другой стороны, здесь и не нужен был раствор, насильно связывающий блоки. Естественным раствором здесь становится сама божественная энергия, нисходящая, проникающая во все поры пирамиды и цементирующая ее, соединяющая каменные блоки так же, как объединяющая людей. И каждый египтянин, участвующий в строительстве пирамиды, старался как можно лучше подогнать каменные блоки друг к другу, ведь от того, насколько тщательно блоки будут соединены, зависит качество целого (египтянина, египетского общества, египетского Космоса).

Что же касается функции пирамиды как гробницы фараона, то, возможно захоронение играло роль того «оживляющего», освящающего пирамиду, жертвенного органического фактора, делающего притягательным ее как для древних египтян, так и для современных людей.

Таким образом, пирамида Хуфу является шедевром изобразительного искусства, репрезентирующим эгоцентрический, социоцентрический и космоцентрический аспекты отношения человека с Абсолютом. С этой позиции данный памятник представляется жизненно необходимым не только для древних египтян, но и для современных людей.

7. Заупокойные комплексы фараонов V-VI династий

Погребальный ритуал фараонов ко второй половине Древнего царства вполне сложился и принял устойчивые формы. В связи с этим отмечается большая близость планировок заупокойных царских ансамблей второй половины Древнего царства. Усыпальницы сохраняют основные элементы погребальных комплексов IV династии, однако, ядро заупокойного ансамбля – пирамида – теперь сильно уменьшается в размерах (не более 70 м. в высоту). Зато большое внимание уделяется заупокойным храмам, размеры которых увеличились, а великолепие отделки превзошло архитектурное убранство зданий предшествующих династий. Впервые появляются пальмовидные колонны и колонны в виде связок нераспустившихся папирусов и лотосов.

8. Типы частных гробниц времени Древнего царства

Среди гробниц частных лиц времени Древнего царства следует выделить два типа: мастаба и скальная гробница. Мастаба Древнего царства отличались рядом существенных черт, которые обусловлены изменениями, происходившими в религиозных верованиях, и новыми техническими приемами: устройство жертвенных ниш, закрытых внутренних молелен, широкое распространение камня. Первые скальные гробницы, возникшие в период правления IV династии, устраивались на месте бывших каменоломен, где добывался известняк для царского заупокойного комплекса в Гизе. Расположение помещений в скальных гробницах, как и в мастаба, определялось культовыми требованиями и соответствовало основным элементам царских заупокойных комплексов.

9. Храмовая архитектура Древнего Египта времени Древнего царства

Святилища, не связанные непосредственно с погребальным культом, появились при V династии в Абусире. Это так называемые солнечные храмы, которые устраивались на особом возвышении. В папирусах Абусирского храмового архива упомянуты шесть таких храмовых комплексов. В настоящее время археологами найдены только два солнечных храма, построенные фараонами Усеркафом и Ниусерра.

Центром храма и объектом культа являлся колоссальный каменный обелиск с небольшим пирамидионом наверху, оббитым золоченой медью, расположенный на вершине искусственного основания из обтесанного камня. Известно, что солнечные храмы располагались рядом с погребальными комплексами и носили символические названия «Умиротворение Ра», «Горизонт Ра», «Поле Ра».

В настоящее время исследователями выдвигаются различные гипотезы о назначении солнечных храмов. Среди них: подчеркивающие тесную связь этих комплексов с царскими заупокойными ансамблями фараонов V династии; представляющие солнечные храмы как заупокойные храмы солнечного бога Ра, чей основной храм строился в то время в Гелиополе; показывающие важное значение солнечных храмов в проведении обряда хеб-сед; подчеркивающие, что именно в солнечных храмах осуществлялась связь между фараоном и солнечным Божеством, чтобы обеспечить благоденствие земли.

Лекция 9. Изобразительное искусство Древнего Египта времени Древнего царства (4 ч.)

План лекции

1. Общие сведения об изобразительном искусстве Древнего царства.
2. Древнеегипетский канон.
3. Материалы для скульптуры Древнего царства.
4. Типы царских скульптур Древнего царства.
5. Типы частной скульптуры Древнего царства
6. Характеристика рельефов и росписей Древнего царства.

1. Общие сведения об изобразительном искусстве Древнего царства

От времени Древнего царства дошло большое количество памятников изобразительного искусства (в большей степени – круглой скульптуры и рельефов, в меньшей – образцов живописи).

Эпоха Древнего царства была временем расцвета круглой скульптуры. Главным сюжетом в скульптуре этого времени были изображения царя и его сановников. Большинство скульптур времени Древнего царства происходят из царских поминальных храмов в окрестностях Мемфиса и окружавших их некрополей, где находились гробницы знати.

Статуи из святилищ божеств редки, поскольку храмов Древнего царства, дошедших до нас, сохранилось крайне мало. От дворцов этого периода не сохранилось ничего, поэтому неизвестно, какими изображениями фараона они украшались и украшались ли вообще.

За редким исключением (статуя фараона Джосера, обнаруженная в сердабе его пирамидного храма, статуи Снофру из молелен нижнего храма его дашурской пирамиды) царские статуи были обнаружены не там, где они, должно быть, были поставлены, согласно требованиям заупокойного ритуала, т.е. не на своем первоначальном месте.

Несколько лучше дело обстоит со статуями вельмож, находившихся в гробницах близ царского заупокойного комплекса. В эпоху Древнего царства члены царской семьи, архитекторы и строители пирамид, начальники экспедиций, жрецы и писцы, а также строители пирамид окружали царя в его загробной резиденции так же, как и во дворце при жизни. Иметь свою статую, находившуюся в потайной комнате или сердабе, считалось для чиновника большой привилегией.

Большое место среди памятников изобразительного искусства Древнего царства занимали рельефы и росписи, покрывавшие стены гробниц и храмов. В течение этого периода складывается тематика изображений, вырабатываются схемы расположения сцен внутри каждого помещения, определяется место каждой сцены во всем комплексе ритуальных рельефов и

росписей, разрабатываются композиции отдельных сцен, эпизодов, групп, фигур.

2. Древнеегипетский канон

Канон – это свод художественных правил, способствующих выявлению локальных черт в изобразительном искусстве, присущих именно данной культуре, и закреплению их в памятниках. Основу канона составляют пропорциональные соотношения – определенная, упорядоченная для каждого типа изображений система пропорциональных величин.

Слово «канон» в переводе с греческого означает «закон», «правило», «образец». Термины, имеющие такой смысл, в египетских текстах употреблялись в значении невысказанной мысли, подобно Сиа, которая зародилась у бога Тота. Будучи произнесенной, мысль претворялась в образе храма, сооруженного по прообразу, задуманному в мысли, статуи или рельефа. Воплощение замысла древнеегипетского мастера должно было облекаться в каноническую схему – план храма или гробницы, тип статуи, композиция рельефного или живописного произведения.

Термин «образец» или «правило» заключал в себе также оттенок, связанный с представлением о правильном жизненном пути, о правильном ведении жизни, то есть со своеобразным предписанием, о Космическом порядке.

Канон в его сакральном осмыслении представлялся некоторой универсальной системой, в которой воплощены вечные, священные формулы изображения. Обязательность следования правилам канона приводила к тому, что сам творческий процесс уподоблялся священнодействию, ибо боги, по мнению египтян, были первыми творцами искусства. Если бы определение канона было сформулировано египетскими мастерами, то оно бы представляло канон как законы постижения божественной мудрости и создания произведений искусства в соответствии с первообразом.

Носителем канона как системы «образцов» или «правил» были жрецы, сочетавшие духовный сан с профессиональным занятием искусством. Жрецы-художники были хранителями традиций, передавая их из поколения в поколение, причем сами традиции расценивались не только как некий обобщенный свод необходимых правил, писанных и неписаных, но и как нечто священное, овеянное духовной силой и сообщаемое людям в качестве божественного откровения. Канон как священное знание способствовал выявлению индивидуальности автора. Мастер, не занимаясь поисками композиции, проявлял свою индивидуальность в манере осмысления образа, в раскрытии его внутреннего содержания. Однако сокровенное знание канона не могло быть всеобщим достоянием, поэтому для рядовых мастеров-исполнителей существовали специальные образцы-модели, которым они обязаны были следовать.

Канон древнеегипетского искусства включал в себя широкий круг понятий, объединяя композицию памятников, иконографию образов, художественные средства их воплощения. Многогранная сущность канона

охватывает все виды древнеегипетского искусства, закладывая основу их органического синтеза.

Все без исключения памятники изобразительного искусства древних египтян построены в соответствии со структурой пропорций, составляющих шкалу из восьми величин, которые получены из девятой – исходной, соответствующей максимальному размеру всей композиции. Суть канона в том, что пропорциональные величины образуют стройную и строгую систему соответствия между размером всей композиции и каждого ее элемента. Геометрические построения позволяют определить восемь пропорциональных величин, которые в порядке убывания располагаются следующим образом: M (AC), A, C, S, O, N, E, J, R.

Высчитать эти величины можно по пропорции AB/BC=AC/AB, где AC – максимальная величина, AB получается путем деления отрезка AC в золотом сечении. А само золотое число Ф = 1,618…, что при написании в виде натуральной дроби приблизительно получится 5/3, 8/5, 13/8, 21/13 … При этом, числовые значения получены в безразмерных величинах, допускающих использование любых единиц измерения, будь то локоть, стопа, кулак, употребляющийся в Древнем Египте, или современная метрическая система.

Нет никаких документальных данных, подтверждающих использование египтянами системы пропорциональных величин, но их присутствие прослеживается во всех памятниках Древнего Египта, начиная с пирамид и кончая любым произведением малых форм.

В древнеегипетских памятниках человеческая фигура практически всегда изображалась целиком. Лишь очень небольшое число произведений выходит за пределы этого правила (гизехские головы, скульптурные модели – т.е. вещи вспомогательного назначения). Отсюда и в пропорционировании фигуры мастер исходил из целостного ее осмысления, ведя расчет пропорциональных величин соответственно полному росту.

Начиная со времени Древнего царства и кончая эпохой Саиса, в Египте существовала система измерения, согласно которой высота стоящей или сидящей фигуры укладывалась в 18 квадратов, причем верхняя линия 18-го квадрата приходилась на уровень середины лба, так что вся фигура в полный рост выходила за пределы сетки. Согласно этой системе локоть измерялся длиной ладони от кисти до большого пальца. В связи с этим малый локоть состоял из шести ладоней, которые трижды укладывались в фигуре, соответствуя 18-ти квадратам.

Механическая конструкция сетки распространялась лишь на изображения человеческой фигуры, отчасти – животных, построение композиций и не затрагивала памятников архитектуры, будучи неприемлемой для них, поскольку архитектурные сооружения требуют точного, а не приблизительного расчета.

3. Материалы для скульптуры Древнего царства

Выбор материала для статуй фараонов и частных лиц варьировался от одного царствования к другому и зависел от качества камня в разрабатывавшихся в то время каменоломнях.

Для царских статуй, дошедших до нас или известных по письменным источникам, использовался самый твердый камень, самые дорогие металлы, самые крепкие сорта дерева. Поскольку дошедший до нас набор статуй имеет случайный характер, по сохранившимся образцам нельзя выявить какие-либо традиции в выборе материала. Однако можно судить о некоторых предпочтениях в материале. Например, в правление Джосера и Снофру предпочтение отдавалось известняку, Хафра использовал, главным образом, диорит и граувакку. Материалами для царских скульптур Древнего царства служили: красный и черный гранит, диорит, шифер, алебастр, известняк, песчаник, граувакка. Изготовлялись статуи и из металла. Известны скульптуры из меди Снофру, Пепи II и его сына.

Для изготовления частных статуй использовали, главным образом, известняк, который раскрашивался в условные цвета или покрывался красной или черной краской, имитируя гранит (право изготовить статую из гранита, диорита или граувакки нужно было заслужить). Типичным материалом для частных статуй было дерево. Подобно статуям из известняка, изображения из дерева покрывали тонким слоем гипса и раскрашивали. Многие статуи имеют инкрустированные глаза.

Для мелкой пластики широко использовались кость, фаянс.

4. Типы царских скульптур Древнего царства

Репертуар официальной скульптуры Древнего царства включает царские изображения нескольких канонических типов, каждый из которых исполнялся в соответствии с особенностями конкретного ритуала, для которого он и был предназначен. Каждый важный момент жизни божественного правителя от рождения до коронации и, в конце концов, вхождения в сонм богов, был запечатлен в скульптурном убранстве храма. Значительное место в храме уделялось ритуалу коронации и празднованию хеб-седа фараона. Таким образом, каждый тип статуи имел специфическое место внутри погребального комплекса, каждому типу изображений соответствовали специфическое одеяние и атрибуты.

Самыми ранними были три типа царских статуй, изображающие:

✓ *царя, стоящего с вытянутой вперед левой ногой (шагающего)*, руками, опущенными вдоль туловища, в коротком набедренном одеянии, оплечье, в короне Южного или Северного Египта. Выставленная вперед левая нога свидетельствует о вечной возможности фараона выходить из гробницы и участвовать в ритуалах, обеспечивающих процветание стране;

✓ *правителя, стоящего*, одетого в праздничное одеяние, с поставленными близко друг к другу ногами и скрещенными на груди руками,

держащими скипетр и посох. Впоследствии этот тип скульптур трансформируется в тип осирических статуй;

✓ *царя, сидящего*. В рамках этого типа можно выделить несколько разновидностей царской скульптуры:

- сидящий на троне фараон в хеб-седном одеянии, с немесом на голове, накладной бородой;
- сидящий на троне фараон в коротком опоясании и короне Верхнего или Нижнего Египта;
- сидящий фараон в царском опоясании со сложенными на коленях руками, причем кисть одной руки может быть сжата в кулак, а другой открыта, или обе руки лежат ладонями вниз. Этот тип статуй царя на троне был распространен на протяжении всей истории египетского искусства.

В период Древнего царства появляются *статуи, изображающие царя с божествами* и *царя с членами семьи*. *Статуи коленопреклоненного царя с двумя жертвенными сосудами в руках* являлись частью скульптурных групп, вероятно, они помещались перед изображением божества и изображали момент принесения фараоном жертв с тем, чтобы бог обеспечил процветание и благоденствие стране, здоровье и долголетнее правление фараону. Изображения *царя в виде сфинкса* появились при IV династии. Этот тип статуарного изображения объединил голову человека с телом льва.

Для всех скульптур фараонов были характерны неподвижность и покой, что достигалось строгим соблюдением фронтальности и симметричности в построении фигур.

В качестве репрезентантов официальной скульптуры можно выделить:

✓ *статую фараона Джосера* из заупокойного комплекса в Саккаре, представляющую правителя сидящим на троне в хеб-седном одеянии, в немесе, с длинной накладной бородкой. Из-под плаща фараона видны руки – левая лежит ладонью вниз на коленях, правая согнута в локте и прижата к груди;

✓ *статуэтку Хуфу*, сидящего на троне в коротком ритуальном одеянии в красной короне Нижнего Египта из слоновой кости;

✓ *статую фараона Хафра* из его долинного храма в Гизе. Царь изображен сидящим в коротком ритуальном опоясании. Голова Хафра покрыта немесом, за ним изображен Гор, в виде сокола, оберегающий царя. Статуя высечена из диорита, имеет в высоту 168 см. Скульптура сделана в соответствии с требованиями древнеегипетского канона.

Исследование художественного образа, выстраивающегося в идеальном отношении статуи фараона Хафра и зрителя, показало, что данное творение выступает репрезентантом модели Мироустройства, раскрываемой четырьмя предельно общими понятиями «природа», «человек», «социум», «Бог».

Объем понятия «природа» раскрывается в художественном образе через идеальное отношение зрителя с материалом и формой статуи. Материал - диорит - магматическая каменная порода, состоит из нескольких минералов. Это камень, дающий очень красивый декоративный эффект при тщательной шлифовке и полировке. Материал репрезентирует разнообразие и красоту,

силу и мощь «про-изведений» первой природы, являет результат деятельности магматических горячих потоков под земной корой, визуализирует внутренние подземные силы. Форма статуи несет на себе отпечатки «глыбовости»: утяжеленная нижняя часть в противовес облегченной верхней, «ступенчатость», массивность формы напоминают рельеф земной поверхности.

Раскрывая объем понятия «природа», художественный образ статуи Хафра репрезентирует также технику работы с камнем и технологию изготовления скульптуры в Древнем Египте. Специфика работы с диоритом состоит в том, что эта магматическая порода содержит вкрапления других минералов различной твердости и предполагает некоторые сложности в ее обработке. Египетские мастера блестяще справились с этой задачей. Статуя Хафра никогда не была раскрашена, в отличие от подавляющего большинства древнеегипетских скульптур: бережное отношение к грозным внутриземным силам, необходимость их визуализации предполагали тщательную обработку материала (шлифовку и полировку), но не раскрашивание.

Одной из важнейших особенностей технологии изготовления статуй в Древнем Египте было частичное сохранение границ каменного блока, из которого высекалась скульптура. В статуе Хафра эти фрагменты «первой природы» обозначены очертаниями трона фараона.

Объем понятия «человек» разворачивается в художественном образе статуи движением от конкретного, единичного к общему. Сначала зрителем узнается единичная модель – правитель Хафра, живший в Древнем Египте, выделяются его портретные характеристики. Затем через облачение (клавт, схенти, накладная борода), а также через демонстрацию мускулистого, мощного торса представляются такие качества модели, как сила и мощь правителя единого, благополучного, сильного государства.

Следующий этап становления художественного образа – выстраивание модели человека вообще, актуальной и для современных зрителей. Явлен эталонный человек, выступающий посредником между миром богов, представленным божеством-соколом Гором, и миром земным, символически обозначенным квадратом основания трона. Гор репрезентирует в данном случае всех божеств, в Древнем царстве он служил детерминативом общего слова "бог". Сокол, осеняя своими крыльями голову Хафра, как бы обозначает самую важную часть человека. Именно в голове, по представлениям древних египтян жила душа человека, именно голову научились мумифицировать египтяне в первую очередь, чтобы не утратилась связь с богами, чтобы посредник был всегда. В этом случае можно говорить о посреднических функциях и праве на божественную защиту каждого человека. Посредническая функция подчеркивается также акцентированием ушей фараона. Фараон представлен «слышащим» молитвы людей и волю богов.

Визуализируя объем понятия «человек», художественный образ статуи предлагает зрителю репрезентативный портрет древнеегипетского фараона как мощного, сильного, здорового царя, способного управлять государством.

Раскрытие объема понятия «социум» происходит одновременно в двух аспектах – актуально-историческом и общечеловеческом. С одной стороны, персонаж представлен как конкретный правитель государства (древнеегипетский фараон) и снабжен соответствующими атрибутами (клавт, схенти). Художественный образ, предлагаемый произведением зрителю, подчеркивает роль Хафра как правителя единого государства, состоящего из двух частей. На это указывает иероглиф «sema» - «объединение» на боковых сторонах трона фараона. Таким образом, Хафра представлен как объединитель страны Кемет и залог этого государственного единства. Художественный образ декларирует: пока на троне Хафра, Египет будет единым и непобедимым. С другой стороны, художественный образ, возникающий в идеальном отношении зрителя и данного художественного творения, репрезентирует иной социум. Это именно тот, священный, сакральный социум, который необходимо было скрыть от непосвященных, потому статуя и была помещена в специальный сердаб, открывающий только ее глаза и уши. Этот сокрытый социум представляет собой модель Мироустройства, объединяющую три мира:

- мир тяжелый и таинственный, дотварный, репрезентируемый массивным кубом трона, имеющий потенцию раскрыться, развернуться, поскольку из него проступают элементы, определяемые как фрагменты тел хищных животных;
- мир тварный, представленный эталонным человеком, во всей его красоте и мощи;
- мир нетварный, репрезентируемый фигурой бога Гора, «сокола, пронизывающего мировое пространство», отвечающего за смену времен года и времени суток, главного божества в период IV династии, простирающего крылья над всем Мирозданием.

В этом случае иероглиф «объединение» может быть прочитан как модель Мироустройства, представляющая:

- то, что было до сотворения мира (первоначальный холм),
- сам акт творения мира (соитие мужского и женского начал),
- мировую ось, представленную также фигурой фараона,
- мир сотворенный,
- мир верхний, божественный, явленный в виде распустившихся бутонов растений.

Такая модель Мироустройства является универсальной, характерной не только для египетской религии, но для большинства религиозных систем, а потому – актуальной и для современных зрителей.

На этом этапе художественный образ статуи Хафра, представляя объемы понятий «человек» и «социум», репрезентирует также особенности социального устройства Древнего Египта как двуединого государства, управляемого великим фараоном, поддерживающим единство этой территории, и целый ряд особенностей религии и мифологии Египта, таких как священная трехчастная модель Мироустройства, божественное

покровительство, дарованное каждому человеку, роль правителя как посредника между богами и людьми.

Разворачивание объема понятия «Бог» происходит через восстановление отношения человека и абсолютного начала, через связывание мира божественного (нетварного) и мира человеческого (тварного). Бог в образе сокола Гора, осеняющий своими крыльями фараона, задает начало божественному предписанию, эманации божественной энергии, «стекающей» в мир человеческий. Линии эманации легко прочитываются как при рассмотрении скульптуры в фас (через лопасти клавта и плечи фараона), так и в профиль (через крылья Гора, лопасти клавта, руки и колени фараона). Кроме того, эманация божественной энергии не хаотична, а строго упорядочена и обозначена в композиционном строе статуи посредством трех пересекающихся эллипсов: меньший обрамляет голову и клавт фараона, нижняя граница среднего подчеркивается лежащими на коленях руками фараона, третий, больший, включает нижнюю часть трона и ноги Хафра. Упорядоченность божественной эманации зафиксирована также наличием вертикальной оси.

Модель Мироустройства, предлагаемая зрителю, в этом отношении является не сугубо древнеегипетской, а универсальной, актуальной и по сию пору. Художественный образ, при разворачивании объема каждого из предельных понятий, раскрывается в двух аспектах – актуально-историческом и общечеловеческом.

✓ *триады правителя Микерина с божествами* из заупокойного храма Микерина в Гизе. Фараон представлен в позе «шага в вечность» (с отставленной вперед левой ногой) в центре композиции, между божествами. Справа от фараона, предположительно, - богиня Хатор, слева – одна из персонификаций божества-покровителя нома Диосполис (нома, из которого происходит Микерин). Лицо царя портретно, тело идеализировано, мускулатура мощного тела необычайно развита. Композиция триад построена так, что подчеркивается, с одной стороны, покровительство, оказываемое фараону богами, а, с другой стороны, преимущественное положение царя по отношению к божествам.

5. Типы частной скульптуры Древнего царства

Статуи вельмож следуют основным типам царских статуй, однако, на форму статуй частных лиц и материал для них накладывались определенные ограничения. На ранних этапах существовало два основных типа частных статуй – изображения *стоящих и сидящих людей*. Положение рук статуй – перед грудью или на коленях, с открытыми ладонями или сжатыми в кулак кистями – зависело от того, как изображали правящего фараона.

Однако некоторые статуи вельмож не имели прототипов среди царских скульптур. Таковы *статуи в позе писца,* сидящего, поджав ноги, с развернутым свитком папируса на коленях.

Следуя традициям царских групповых изображений, чиновники Древнего царства изображают себя в кругу семьи – появляются скульптурные группы, представляющие разнообразные комбинации сидящих и стоящих антропоморфных изображений в различных позах:

- ✓ персонажи представлены стоящими рядом друг с другом;
- ✓ персонажи изображены сидящими или идущими рядом, при этом один персонаж обнимает другого;
- ✓ один из персонажей представлен сидящим, а другой (другие) – стоящими рядом.

В начале эпохи Древнего царства заупокойные статуи представляли вельмож с соответствующими атрибутами, свидетельствующими о роде занятий портретируемого (жезл, весло корабельщика, флейта и др.). Однако при IV династии эта традиция постепенно исчезает.

Необходимым условием создания скульптуры было соответствие изображения облику изображаемого персонажа, чтобы душа умершего могла идентифицировать его статую с самим человеком. Портретность изображения достигалась за счет предельно точной передачи лица персонажа и натурального размера (в человеческий рост) его статуи. Статуи раскрашивались в условные цвета: тела всех мужских статуй были окрашены в кирпично-красный цвет, женских – в желтый, волосы у всех были черные, одежды – белые. Статуи, как правило, были неразрывно связаны со стеной молельни, причем за спиной многих из них сохранялся в виде фона блок, из которого статуи высечены.

В качестве репрезентантов частной скульптуры времени Древнего царства следует выделить:

- ✓ *парные статуи Рахотепа* (сына Снофру) *и его жены Нофрет* из мастаба Рахотепа в Медуме. Персонажи изображены сидящими на кубообразных тронах. Руки Рахотепа сжаты в кулаки, левая лежит на колене, правая прижата к груди. На мужчине короткое ритуальное опоясание, на шее зеленая бусина и серого цвета амулет. Неферт одета в узкое, облегающее фигуру платье с широкими лямками, поверх которого накинут легкий плащ. Руки Неферт скрещены под грудью. На шее – египетское ожерелье (оплечье), на голове – короткий пышный парик, поверх которого повязана белая лента с разноцветными розетками и лотосами. Статуи сделаны из исзвестняка и раскрашены в соответствии с требованиями канона, глаза статуи инкрустированы.
- ✓ *статую жреца Ка-апера* из гробницы Ка-апера в Саккаре (V династия). Скульптура поражает синтезом торжественной и важной позы, говорящей о высоком социальном положении изображаемого и натурализмом индивидуального лица с мягкими линиями, круглым подбородком, пухлым ртом и мастерски изображенными глазами, с тщательно проработанным полным телом.
- ✓ *статую царского писца Каи («Луврский писец»)* из гробницы Каи в Саккаре. Каи изображен сидящим, поджавшим ноги и развернувшим на коленях свиток папируса, который он поддерживает левой рукой. В правой

руке писец держал палочку для письма (не сохранилась). Статуя выполнена из известняка и раскрашена согласно принятым правилам, глаза инкрустированы из различных материалов.

✓ *статую Хемиуна,* представляющую внука фараона Снофру, племянника Рахотепа и Хеопса, строителя (зодчего) пирамиды Хуфу. Памятник дает удивительный пример синтеза натурализации (полнота залитых жиром мускулов, складки кожи на груди, животе, пальцах рук и ног, морщинки на теле; портретное изображение лица с характерной горбинкой носа и маленьким, энергичным ртом) и типизации (надменность облика, торжественная неподвижность позы, общая приподнятость и идеализация образа).

6. Характеристика рельефов и росписей Древнего царства

Цветные рельефы в заупокойных и солнечных храмах Древнего царства являлись важным элементом ансамбля и занимали гигантские площади. Стены залов, молелен, храмовых коридоров были от пола до потолка покрыты расписными рельефами.

Тематика рельефов в царских пирамидных ансамблях определялась назначением: они прославляли фараона как сына бога и могучего владыку и воспроизводили то, что могло бы обеспечить ему посмертное благополучие. Изображались богини, кормящие царя грудью, сцены битв, привода пленных и добычи, удачные охоты, принесение даров и жертв для загробного существования фараона и совершение различных заупокойных обрядов.

Главным действующим лицом таких сцен был хозяин гробницы, который выделялся ростом.

Большие композиции занимали всю площадь стены, меньшие – размещались поясами. В основе композиционного построения сцен лежала симметрия, которая соблюдалась при расположении сцен в помещении.

Наиболее репрезентативными и хорошо сохранившимися композициями являются цветные рельефы из мастаба Каджемми, Ти, Птаххотепа, Мерерука, Хесиры, а также живописная композиция «Гуси».

ТЕМА 5. АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЕГИПТА ВРЕМЕНИ СРЕДНЕГО ЦАРСТВА

8 часов аудиторной работы и 10 часов самостоятельной работы

Лекция 10. Архитектура Древнего Египта времени Среднего царства (4 ч.)

План лекции

1. Исторические особенности Первого переходного периода (между Древним и Средним царствами) и Среднего царства.
2. Официальная заупокойная архитектура XI династии.
3. Частная заупокойная архитектура времени XI династии.
4. Храмовая архитектура фараонов XII династии.
5. Заупокойные комплексы фараонов XII династии.
6. Гробницы вельмож и номархов XII династии.

1. Исторические особенности Первого переходного периода (между Древним и Средним царствами) и Среднего царства

За период Раннего и Древнего царств египетские фараоны серьезно ослабили свою власть, раздавая государственные земли храмам и вельможам и освобождая их от налоговых повинностей. Центральная власть не обладала уже такой силой, – ее доходы сократились, влияние упало. За это время в Египте сложился новый класс дворянства служилого происхождения, превратившийся в дворянство родовое, поместное. За несколько поколений этот класс, благодаря наследственному праву на подаренные земли, накопил в своих руках значительные богатства и отдалился от столицы. Хотя периодически принимались экстренные меры по усилению царской власти, они мало помогали восстановлению ее былого могущества. Еще одной причиной кризиса царской власти стала демократизация заупокойного культа, в результате которой возникли представления о возможности достижения загробных благ помимо царя и об отождествлении с Осирисом каждого умершего, а не только фараона. В Египте появляется новый религиозный центр – Абидос, связанный с культом Осириса, похороненного там. Именно там стремятся быть похоронены знатные египтяне.

Уже со времени V династии отмечается привязанность знати к областям. Выделяются влиятельные семьи, правящие в центрах областей. Поместная знать предпочитает быть похороненной в некрополях своих городов, «там, где жили их отцы, создавшие их плоть, благородные первых дней».

После VI династии царская власть ослабевает настолько, что уже не в состоянии поддерживать единство государства.

Четыре следующие династии (VII-X) дали множество царей за короткий период, причем, скорее всего правление фараонов в этот период было номинальным. Египет в это время распадается на отдельные области с влиятельными фамилиями, которые стремились к царской власти и часто принимали царские титулы.

IX и X династии происходили из г. Гераклеополя. Другая влиятельная семья управляла Фивами. Кроме того, была еще очень влиятельная семья из г. Гермополя. В результате войн Гермополя и Фив одерживают победу фиванские номархи – Ментухотепы («Монту доволен»). Египет объединяется под властью Фив. Постепенно Ментухотепы принимают полную царскую титулатуру и становятся фараонами.

Ментухотепы сразу же стали восстанавливать былое могущество страны. Фараоны XI династии приняли меры к укрощению отдаленного эгейского севера, снаряжали большие экспедиции в дальние страны, возобновили торговые и дипломатические сношения с Пунтом через Копт и Хаммамат. Ментухотеп I чтился потомками более других, так как именно он явился объединителем Египта, повторив дело легендарного царя Мина. Он был обожествлен, и его культ отправлялся в воздвигнутом им в фиванском некрополе заупокойном комплексе. Кроме того, он вел активную борьбу с азиатами. Его преемник Ментухотеп II принял знаменательный титул «Владыка обеих земель». Он снаряжал экспедиции в хаммаматские каменоломни. Ментухотеп III возобновил прерванные смутами отношения с отдаленным югом.

При XII династии (фараонах Аменемхетах и Сенусертах) Египет был в блестящем состоянии, как по богатству внутри страны, так и по внешнему могуществу. Политика фараонов XII династии – восстановление благосостояния и могущества страны и власти царей в объеме эпохи Древнего царства. При сильной центральной власти отдельные его области пользовались некоторой долей самостоятельности. Благодаря этому Египет и пользовался благосостоянием: с одной стороны, множество местных культурных центров, династий, привязанных к провинциальным интересам и усиленно заботившихся о своих территориях; с другой стороны - сильная центральная власть, препятствовавшая развитию центробежных сил и сепаратических стремлений.

Основатель XII династии Аменемхет I достиг престола путем борьбы (вероятнее всего - путем узурпации или родства с XI династией). Аменемхет I на 29-м году своего правления победил нубийские племена. Вот что пишет он в своем поучении к сыну: «Я посылал в Элефантину, я достигал Дельты, я стоял на границах государства и созерцал его внутренние области, я раздвинул его границы моими деяниями. Нил был благосклонен ко мне. Не было при мне ни голодного, ни жаждущего. Жили в мире, благодаря моим делам».

Первые фараоны XII династии в своем правлении опирались на новую служилую знать и городское население («неджесов» - мелких землевладельцев, зажиточных ремесленников и торговцев). Нужно отметить, что заговоры представителей старой родовой знати против царей не были редкостью в Египте. Возможно, именно эта причина заставила фараонов сделать наследников своими соправителями. Вот что говорится в дошедшем до нас «Поучении Аменемхета I»: «Остерегайся черни, дабы не случилось с тобою непредвиденного. Не приближайся к ней в одиночестве, не доверяй даже брату своему, не знайся даже с другом своим, не приближай к себе никого без нужды. Сам оберегай жизнь свою даже в час сна, ибо нет преданного слуги в день несчастья. Я подавал бедному, я возвышал малого. Я был доступен неимущему, как и имущему. Но вот вкушавший хлеб мой поднял на меня руку. Тот, кому я протягивал длань свою, затеял смуту против меня…»[3]. Аменемхет I на 20-м году правления сделал соправителем своего сына Сенусерта I.

Несмотря на сложную внутриполитическую и экономическую обстановку, Аменемхету I удалось провести ряд мероприятий по укреплению экономики и внутренней стабильности в стране: было начато строительство колоссальных ирригационных систем на Меридовом озере в оазисе Фаюм, в результате чего стало возможно орошать земли Среднего и Северного Египта круглый год, собирая в течение года два урожая; столица государства была перенесена из Фив в Фаюмский оазис – г. Иттауи (букв. - «Захват обеих земель»), находившийся в центре непокорных номов, что облегчало процесс контроля и управления государством. Кроме Фив, фараоны XII династии уделяли большое внимание Дельте.

Номархи этого времени были подобиями фараонов – наследственными владетелями области, верховными жрецами, а иногда и сыновьями бога-покровителя области. Номархи имели собственное войско, свой штат чиновников, а иногда даже вели летоисчисление по годам своего правления (в период XI династии), что считалось правом только фараона, предпринимали большие общественные работы. Они хвалились не только тем, что их любит фараон, но и тем, что они любимы своим городом, городским богом, что они отечески заботятся о своих подданных, а те называют своих детей их именами. Если в Древнем царстве фараоны жалуют номархам материал для гробниц из царских каменоломен, то теперь номархи сами строят себе великолепные гробницы, ставят свои статуи, привлекают к работам своих подданных.

Сын Аменемхета I Сенусерт I продолжил походы отца в Нубию и отодвинул границу Египта до второго нильского порога. При Сенусерте I и его соправителе, а затем преемнике, Аменемхете II, предпринимается экспедиция в Судан за шкурами, слоновой костью, страусовыми перьями. При соправителе и преемнике Аменемхета II Сенусерте II известны торговые сделки с семитами.

[3] «Поучение Аменемхета I» // http://egypt.hut2.ru/

К этому времени египетское государство достигает внутренней целостности и стабильности. Самостоятельность непокорных номархов окончательно подорвана. Наследники правителей номов воспитываются при царском дворе, с одной стороны, являясь своего рода заложниками на случай непокорности отцов, с другой стороны, с раннего детства впитывая политические и мировоззренческие взгляды, художественные идеи, предлагаемые фараоном, а затем, насаждая их в своих областях.

Процесс укрепления царской власти при Аменемхете II и Сенусерте II привел к тому, что преемник последнего, Сенусерт III возглавил единое, прочное государство. Внутриполитическая стабильность Египта позволила Сенусерту III обратить свой взор на внешнеполитические проблемы. Фараон продолжает походы в Нубию и отодвигает границу Египта до третьего порога. Все пространство было защищено 12-ю укреплениями, а к югу от второго порога были выстроены две крепости. Последующие поколения считали Сенусерта III настоящим богом-покровителем Нубии. Царствование Сенусерта III было временем наибольшего расцвета Египта в период Среднего царства.

Преемник Сенусерта III Аменемхет III уже мог всецело заняться делами мира и внутреннего благоустройства. Он продолжает освоение Фаюма, который должен был, как Нубия и Пунт, стать источником богатств короны, растерянных при последних царях Древнего царства. Интересы знати сосредоточились теперь при дворе фараона. Именно здесь вельможи стремились сделать себе карьеру.

Грандиозные ирригационные сооружения, позволившие использовать естественный резервуар Фаюмского озера, произвели переворот в земледелии средней и северной части страны. Ирригационные сооружения на Меридовом озере дали возможность орошать земли Среднего и Северного Египта в течение всего года, собирая таким образом с одного участка по две жатвы в год. Это же позволило интенсивно осваивать и поля, лежащие выше уровня разлива Нила.

Мир, богатство и безопасность были причинами того, что время XII династии стало классическим периодом египетской литературы и религии.

2. Официальная заупокойная архитектура XI династии

Фараоны XI династии, желая подчеркнуть свои законные права на египетский престол, в архитектуре стремились подражать сооружениям своих предшественников эпохи Древнего царства. Но, продолжая традиции, зодчие XI династии нашли новое решение царского заупокойного ансамбля, сочетавшего в одном сооружении тип обычной для номархов скальной гробницы (продолжение своего рода) с традиционной для фараонов формой пирамиды (акцентирование родства с фараонами Древнего царства).

Среди памятников эпохи Среднего царства особое место занимает *заупокойный комплекс Ментухотепа I в Дейр-эль-Бахри*. Ансамбль расположен на западном берегу Нила частично вырублен в отвесных скалах

Дейр-эль-Бахри и соединен коридором, огражденным известняковыми стенами с молельней в долине. Центральная часть заупокойного ансамбля располагалась в центре большого двора и представляла собой синтез заупокойного храма, расположенного на двух уровнях и пирамиды, сложенной в центре первого гипостильного зала из каменных глыб на естественном скальном основании. К первому гипостильному залу с запада примыкал открытый двор, обнесенный по периметру колоннадой. За этим двором находился выстроенный из песчаника второй гипостильный зал, в глубине которого находилось вырубленное в скале святилище с алтарем и наосом для статуи.

Погребальная камера фараона была вырублена под вторым гипостильным залом. Под полом открытого двора с колоннадой были устроены шесть гробниц женщин семьи Ментухотепа, а их заупокойные молельни были в западной части колонного зала.

Все помещения заупокойного комплекса фараона-объединителя были декорированы цветными рельефными композициями, представлявшими сцены поклонения фараона богам, фараона в ряду богов, сцены охоты, земледелия и изображения иных культовых сюжетов.

Своеобразие композиции заупокойного комплекса Ментухотепа было обусловлено стоящей перед зодчими задачей – сочетать привычный для предков фараона (фиванских номархов) тип скальной гробницы с обязательной для фараона формой усыпальницы – пирамидой. Архитектор ансамбля блестяще справился с поставленной задачей не только синтезирования номаршьей и царской гробниц, но и гармоничного включения искусственного сооружения в окружающий пейзаж путем сочетания двухъярусных колоннад храма с вертикалями скал Дейр-эль-Бахри.

Заупокойный комплекс Ментухотепа I знаменует собой важный этап в развитии ордерных конструкций египетской архитектуры. Если в Древнем царстве на фасадах заупокойных храмов или гробниц встречались только небольшие колонные портики, то все здание комплекса в Дейр-эль-Бахри украшал двойной пояс колоннад. Важнейшим архитектурным новшеством, характеризующим ансамбль Ментухотепа была единая осевая ориентация всех элементов комплекса и симметричность их относительно центральной продольной оси. Такое расположение помещения ансамбля определяет общее направление движения к святилищу, вырубленному в скале.

Архитектурные новации автора храма в Дейр-эль-Бахри в период Среднего царства не имели продолжения. Интерес к ним возникает лишь при фараонах XVIII династии.

3. Частная заупокойная архитектура времени XI династии

Гробницы чиновничьей знати XI династии в вертикальных скалах Дейр-эль-Бахри полукольцом обступали царский заупокойный храм. К ним вели довольно крутые подъемы, обрамленные кирпичными или каменными стенами, ворота которых находились у подножия горы. Внизу же, в

огражденном дворе, позади ворот обычно строили небольшую молельню со статуей покойного, перед которой родные совершали жертвоприношения. Наверху перед гробницей иногда возводили портик. Вход в гробницу закрывали массивной деревянной дверью, за которой начинался длинный коридор, в конце которого находился зал с нишей для заупокойной статуи. Стены портика, коридора и зала были украшены рельефами и росписями. Под залом в скале вырубалась шахта в погребальную камеру. Стены камеры облицованы расписными плитами известняка. Чиновники этого времени желали, чтобы хозяйственная жизнь, которой они руководили в процессе своего жизненного пути сопровождала их и в загробной жизни не только в рельефах, но и в объемных моделях, представлявших композиции на определенные сюжеты («Мастерская плотника», «Ткацкая мастерская», «Лодка», и др.).

Архитектурное оформление гробниц номархов в эпоху XI династии было простым. В общей системе декорировки основную роль играла полихромия. В еще большей степени, нежели в эпоху Древнего царства, применяли многокрасочную расцветку всех частей гробницы.

Особое место в архитектуре XI династии занимают памятники из различных областей Египта. Гробницы номархов разных номов неоднородны, они учитывают традицию той области, той художественной школы, в которой создаются. Так в Моалла помещения в скальных усыпальницах неправильны по форме, колонны расположены без точного расчета, формы колонн одного и того же зала различны. Иным характером отличаются гробницы номархов Среднего Египта. Так фасад гробницы номарха Ахтоя имеет особое дверное обрамление, колонны внутри – в виде связанных в пучок четырех стеблей лотоса, расположены в два ряда. В общей системе декорировки главная роль принадлежала полихромии, в результате чего интерьер гробниц производил необычайное яркое впечатление.

4. Храмовая архитектура фараонов XII династии

XII династия проводила большие работы по расширению и украшению главных городов Египта. В Ону, Мемфисе, Танисе, Абидосе, Гебтиу и других местах возникли новые храмы и перестраивались старые.

Большой храм в Хмуну интересен тем, что здесь впервые встречается ставшее потом характерным оформление ворот в виде.

Особенно широко храмовое строительство развивалось в Фивах. Здесь возникает грандиозный храм Амона, в период Нового царства ставший крупнейшим храмовым комплексом Египта.

Из карнакских построек очень интересна *хеб-седная молельня Сенусерта I* (XX в. до н.э.). Молельня стояла на высоком цоколе и была со всех сторон окружена четырехгранными колоннами, соединенными невысокими стенами. Потолок сооружения поддерживался такими же внутренними колоннами, стоявшими на одной оси с внешними. С двух сторон в молельню вели лестницы по восемь ступенек. Верх стен и углы

обрамлял валик, а все здание венчал вогнутый египетский карниз. В центре молельни возвышалась платформа, на которую ставилось изображение "умершего" царя.

Фараон Сенусерт I известен также и другими постройками: храм Атума в Ону (от храма остался один обелиск, который рухнул в XIII в. н.э.), храм Осириса в Абидосе (древние храмы здесь были разрушены, и на их месте построили большой храм, обнесенный кирпичной стеной. В настоящее время перестроен) – были сооружены во время его правления.

Новой архитектурной деталью храмов Среднего царства стали колонны с капителями, украшенные рельефными изображениями голов богини Хатор. Эти колонны как бы представляют собой систр – музыкальный инструмент, связанный с культом Хатор.

5. Заупокойные комплексы фараонов XII династии

Важнейшим мероприятием фараонов XII династии по укреплению своего положения стало возобновление строительства пирамид. Первым такую усыпальницу воздвиг Аменемхет I. Таким образом фараоны-фиванцы стремились представить свой род в качестве преемника великих царей Древнего царства и подчеркнуть законность обладания египетским престолом.

Начиная с царствования Аменемхета I на территории от Дашура до Фаюма, т.е. от древних царских некрополей до столицы царей XII династии, вновь возникает ряд пирамид.

Уменьшились размеры пирамид более чем в три раза по сравнению с пирамидами Древнего царства (пирамида Сенусерта I в Лиште в высоту имела 61 м при стороне основания 107 м).

В качестве строительного материала применялся как камень, так и кирпич-сырец.

Изменился способ кладки. Основу пирамиды составляли восемь вертикальных каменных стен из известняка от центра к углам и к середине каждой из сторон. Образовавшиеся промежутки заполнялись обломками камня, кирпичом и песком. Вся пирамида облицовывалась плитами из белого известняка. Плиты соединялись между собой деревянными креплениями в форме ласточкина хвоста.

По планировке пирамидные ансамбли были вначале близки к царским заупокойным сооружениям Древнего царства. Репрезентантом заупокойных сооружений фараонов XII династии может служить *погребальный комплекс Сенусерта I в Лиште* (древнее название - «Место Сенусерта самое благодатное»). Как и в Древнем царстве, пирамида в заупокойном комплексе Сенусерта I подавляла своими размерами все прочие сооружения. Пирамида была построена из кирпича-сырца с возведением вертикальных известняковых стен, идущих радиально, и облицована известняковыми плитами из Туры. Основание пирамиды имеет размеры 105*105 м при высоте 61,25 м. Внутренние помещения пирамиды до сих пор полностью не

исследованы. Известно, что круто спускающийся вниз проход в погребальную камеру расположен на северной стороне пирамиды. Однако добраться до погребальной камеры в настоящий момент не представляется возможным, грунтовые воды препятствуют продвижению вглубь пирамиды. Молельня, маскировавшая вход в погребальную шахту на северной грани пирамиды, имела внутри длину 5,93 м, ширину 3,74 м и в высоту 3,86 м. Стены молельни были сложены из больших прямоугольных плит, соединенных цементом. «Ложная дверь» была сделана из алебастра. Внутренняя декорировка молельни отличалась красочностью, с преобладанием зеленых, синих, голубых тонов. Потолок молельни изображал синее небо с рельефными золотыми звездами.

Пирамида окружена двумя стенами. Первая (высотой 5 м), из турского известняка, отстояла от пирамиды с севера, запада и юга на 11 м, с востока – на 22 м. С восточной стороны между пирамидой и первой стеной находился заупокойный храм. Наружные и внутренние стороны стены через каждые 5 м были украшены рельефными панелями, изображавшими имя царя, сокола в двойной короне (бога Гора), фасад дворца, а также бога Нила. Двор между первой стеной и пирамидой был вымощен известняковыми плитами. Во дворе находилась ритуальная пирамида-спутник.

Вторая стена из кирпича-сырца была тощиной 2,7 м. От середины восточной стены в долину шла дорога (шириной 5,35 м), обнесенная известняковыми стенами, вдоль которых через каждые 10 м стояли осирические статуи Сенусерта I. Между статуями стены были украшены рельефами.

Пространство между первой и второй стенами содержало до десяти пирамид родственников и особо приближенных вельмож фараона.

Ворота в стене были украшены протодорическими колоннами с каннелированными стволами.

Заупокойный храм представлял собой постройку, сооруженную из огромных блоков известняка, и примыкал к восточной стене пирамиды так, что внутренняя часть его была расположена между пирамидой и первой стеной, а внешняя часть занимала пространство между первой и второй стенами. План заупокойного храма Сенусерта I в основных чертах совпадал с планировкой заупокойных храмов фараонов Древнего царства. Здесь был и длинный коридор, и двор, открытый посередине и обнесенный портиками по периметру, и пять ниш для культовых статуй во внутренней части храма, и многочисленные боковые помещения. В открытом дворе стояли статуи Сенусерта I и огромный жертвенник серого гранита с изображением жертв, богов номов и Нила на сторонах.

Один из зодчих гробницы Сенусерта I, Мери, сын Менхет, записал на заупокойной стеле: «Мой господин послал меня с поручением, так как я был очень старателен, - построить ему дом вечности. Его колонны пронзили небо; озеро, которое было выкопано, равнялось реке; врата, вздымавшиеся в небо, были из турского известняка. Осирис, первый среди западных, радовался

всем памятникам моего господина, и я сам радовался, и сердце мое ликовало о том, что я выполнил».

Вокруг пирамид фараонов XII династии, как и в период Древнего царства, обычно располагались мастабы вельмож.

Во второй половине Среднего царства, благодаря ряду мероприятий фараонов, самостоятельность номархов была подорвана. Интересы знати сосредоточились теперь при дворе царя, именно здесь вельможи стремились сделать себе карьеру. Двор фараона стал центром и художественной жизни, сюда приезжали работать лучшие мастера Египта.

По мере укрепления царской власти гробницы фараонов приобретают все большие размеры.

Репрезентантом заупокойной архитектуры второй половины Среднего царства может служить *заупокойный ансамбль Аменемхета III в Хаваре (Фаюм)*. Аменемхет III много внимания уделял проведению ирригационных сооружений в Фаюмском оазисе, поэтому логичным стало строительство в центре этой области заупокойного ансамбля фараона.

Заупокойный комплекс Аменемхета III включал собственно гробницу в форме пирамиды и грандиозный заупокойный храм, вызвавший восторг у греческих и римских путешественников, прозвавших его «Лабиринтом».

Пирамида Аменемхета III сложена из кирпича-сырца и облицована плитами известняка. Сложное расположение внутренних ходов пирамиды, многочисленные «ловушки» (подвижные плиты потолков, тупиковые коридоры, ложные колодцы) были призваны разделить мир мертвых и мир живых, обеспечивая как сохранность царской мумии, так и живых людей от влияния умершего фараона.

Погребальная камера пирамиды Аменемхета III была целиком высечена из твердого желтого кварцита и отполирована. В длину она имела 6,71 м, в ширину – 2,44 м, в высоту 1,83 м; толщина стен погребальной камеры составляла около 60 см. Камера была вставлена в колодец, вырубленный в скале. Погребальная камера дверей не имела, вход в нее был через потолок. Над камерой был устроен свод из 55-тонных известняковых балок (толщина свыше 2 м), поверх свода была возведена разгрузочная кирпичная арка, а еще выше начиналась кладка самого здания пирамиды. Такая конструкция должна была равномерно распределить нагрузку массы пирамидной кладки. В настоящее время погребальная камера затоплена грунтовыми водами и проникнуть в нее не представляется возможным.

У южной стены пирамиды был расположен заупокойный храм – наиболее грандиозный из всех египетских заупокойных царских святилищ. В храме было множество помещений. Впоследствии греки назвали заупокойный храм Аменемхета III Лабиринтом по тронному имени фараона – Нимаатра, что в греческом произношении – Лабира. Геродот писал, что если собрать вместе все эллинские сооружения, то они стоят меньше труда и денег, нежели Лабиринт. По свидетельству Геродота, основными помещениями Лабиринта были двенадцать крытых зал, порталами своими расположенных одна против другой и соединенных в одно помещение, окруженных общей

стеной; при этом шесть зал обращены на север, шесть – на юг. Геродот упоминал как наземные, так и подземные помещения лабиринта, последние из которых служили святилищами божеств и гробницами священных животных (крокодилов). Общее количество помещений Лабиринта, по свидетельству Геродота, составляло три тысячи, по полторы тысячи в каждой половине здания. Стены и крыша всех помещений Лабиринта каменные. Стены обильно декорированы рельефами, залы снабжены колонными портиками и колоннадами.

Страбон через пять веков после Геродота писал: «Дворец (Лабиринт) состоял из такого количества помещений, сколько прежде было округов; именно столько там зал, окруженных колоннами и соединяющихся одна с другой; все они размещены в один ряд и у одной стены, перед которой все дворцовые залы идут как одна длинная стена, а ведущие в залы пути идут в противоположную сторону. У входов в залы находятся в большом числе длинные крытые ходы, соединяющиеся между собою извилистыми путями, так что ни вход в какую бы то ни было залу, ни выход из нее невозможен для постороннего человека без проводника. Крыша каждого помещения состоит из цельного камня, равно как крытые ходы покрыты в ширину монолитными плитами. Нигде нет дерева или какого-либо другого материала. Дворец всего в один этаж… Говорят, что такое количество зал было сделано в Лабиринте потому, что по требованию обычая все округи в лице знатнейших своих представителей сходились сюда со своими жрецами и жрицами для совершения жертвоприношения и принесения богам даров, а также для решения важнейших дел. Каждый округ занимал отведенное ему особое помещение».

Диодор, описывая Лабиринт, отмечал: «…после того, как в него входили, выйти оттуда было трудно без помощи опытного проводника».

Несмотря на то, что Лабиринт сохранился крайне плохо, археологические раскопки подтверждают описания древних путешественников. Лабиринт имел площадь 72 000 м². Здание было окружено колоннадой и состояло из множества разнообразных помещений – залов, молелен, коридоров, кладовых. Характерной особенностью художественного оформления Лабиринта были многочисленные колоннады. Колонны были каннелированные (сохранились в небольших фрагментах), стены помещений были обильно украшены рельефами (фрагменты сохранились).

Среди скульптур, обнаруженных в Лабиринте, было найдено множество статуй божеств Фаюма – крокодила – Себека и богинь Меридова озера, а также статуи царя Аменемхета III.

Недалеко от пирамиды и Лабиринта, в самой северной части отнятых от вод Меридова озера плодородных земель, в Биахму, были поставлены колоссальные статуи Аменемхета III. На огромных массивных пьедесталах в форме усеченных пирамид высотою свыше 6 м возвышались гигантские монолитные статуи фараона из желтого отполированного кварцита, достигавшие 11,7 м в высоту. Общая высота колоссов с пьедесталами равнялась 18 м. Сейчас от колоссов не осталось и следа.

Сравнительный анализ заупокойной архитектуры XII династии демонстрирует ряд принципиальных изменений. Во-первых, интересны взаимоотношения отдельных составляющих комплекса: масштабы заупокойного храма Аменемхета III резко увеличиваются. Храм приобретает гораздо большее значение. Теперь он становится не только местом почитания умершего фараона, но и центром общегосударственного культа обожествленного владыки Египта. Во-вторых, по той же причине и в соответствии с произошедшими изменениями религиозной доктрины находится сооружение и установка колоссальных статуй Аменемхета III в Биахму. Гигантские статуи фараона, вынесенные за пределы храма возвышались, прославляя силу и мощь Аменемхета III. В-третьих, одной из ярчайших особенностей художественного оформления Лабиринта были многочисленные колоннады, что связано с общим ростом применения колонн в архитектуре Среднего царства.

6. Гробницы вельмож и номархов XII династии

Частная заупокойная архитектура первой половины XII династии представлена гробницами правителей номов, расположенными в различных областях Египта. В первую очередь следует назвать заупокойную архитектуру номов Среднего Египта.

Фасад *гробниц номархов Антилопьего нома* оформлен в виде портика с двумя протодорическими колоннами, с каннелированным стволом, квадратной абакой и круглой базой. Главный зал, в конце которого размещалась ниша для заупокойной статуи, делился на три нефа рядами протодорических колонн. Потолок зала был высечен в виде тройного свода и расписан разноцветными геометрическими орнаментами в подражание циновкам. Особенностью частных гробниц начала XII династии было расположение колонн в залах. Стремление увеличить гробницу, обеспечивая сохранность мумии и приношениям, приводит в тому, что вместо широких и неглубоких залов в скалах стали высекать удлиненные и узкие. При этом боковые нефы делались ниже и уже центрального (впоследствии это прием будет повсеместно применяться в храмовой архитектуре). Архитравы же располагались не параллельно фасаду, как ранее, а перпендикулярно к нему, уходя вглубь зала.

Гробницы трех номархов 10-го нома, расположенные близ современного селения Кау эль-Кебир явно воспроизводят в основных чертах царские заупокойные ансамбли Древнего царства. Комплекс, состоящий из расположенных вдоль продольной оси помещений и коридоров, ведущих вглубь, к трехчастному святилищу, включает в себя молельню на берегу реки и крытый проход, ведущий к основному зданию гробницы. Самой большой является гробница Уахка II, крытая дорога которой имеет протяженность более 225 м. Гробница предваряется верхней молельней, по-видимому соответствующей пирамидному храму в царском заупокойном комплексе. За первым крытым залом верхней молельни расположен открытый двор,

обнесенный колонными портиками. Лестница в глубине двора вела на вторую террасу, где были расположены двор с портиком и длинный колонный зал, частично вырубленный в скале. Зал освещался через окно в надстройке над портиком. За колонным залом в скале был высечен жертвенный зал с нишами для статуй. За этим залом находилась глубокая ниша со статуей покойного; справа и слева были устроены помещения, из которых шли спуски в погребальную камеру вельможи и его супруги. Гробницы были богато декорированы росписями. Так потолок большого зала гробницы Уахка II был разделен на сто прямоугольников, заполненных различными декоративными элементами (пальметтами, ромбами, розетками).

Примененные в гробницах номархов и вельмож архитектурные элементы, с одной стороны, демонстрируют переосмысление и развитие принципов строительства Древнего царства (крытая дорога, трехчастная композиция святилища, состав элементов гробницы, свойственные для царских заупокойных ансамблей Древнего царства; две погребальные камеры: левая - для мужчины, правая - для женщины, внутренний зал с центральной нишей, характерные для погребений вельмож предыдущего периода). С другой стороны, использование открытых пандусов, лестниц и террасной планировки отражает влияние более близких по времени верхнеегипетских образцов.

Лекция 11. Изобразительное искусство Древнего Египта времени Среднего царства (4 ч.)

План лекции

1. Официальная скульптура XI династии.
2. Изобразительное искусство местных центров времени правления XI династии.
3. Изобразительное искусство первой половины XII династии.
4. Искусство местных центров первой половины XII династии.
5. Скульптура второй половины XII династии.
6. Рельеф и живопись Среднего царства.

1. Официальная скульптура XI династии

Так же как и в архитектуре Египта Среднего царства, в изобразительном искусстве этого времени выделяется два периода:

- период правления XI династии и первых фараонов XII династии (до Аменемхета II).
- период правления фараонов Сенусерта III и Аменемхета III.

Скульптура Среднего царства претерпела значительные стилистические изменения, что можно отчасти объяснить непрекращающимся

соперничеством столичной и провинциальной школ древнеегипетского изобразительного искусства.

Вначале периода Среднего царства официальная скульптура следовала образцам Древнего царства. Фараоны новой династии, происходившие из областей, доселе не игравших значительной роли в политике страны, всеми силами старались поддерживать свой авторитет. Желая уподобиться могучим владыкам Древнего царства, фараоны XI династии следуют в скульптуре традициям предшествующего периода.

В Среднем царстве, как и в Древнем, ведущее место в скульптуре отводилось изображениям обряда хеб-сед. К типу хеб-седных памятников принадлежит ***статуя фараона Ментухотепа I Небхепетра***, найденная в особом склепе во дворе заупокойного храма фараона в Дейр-эль-Бахри. Высота статуи 183см. Изображение фараона выполнено из песчаника и раскрашено в условные цвета. Предположительно, статуя находилась на платформе под навесом. Вокруг этой статуи воскресший фараон совершал ритуальный бег, после чего статуя погребалась. Фараон изображен сидящим на кубообразном троне. Его черное тело укутано в белое, доходящее до колен ритуальное одеяние, которое одевали цари во время хеб-седа. На голове фараона – корона Северного Египта, в руках – жезл и плеть (символы власти, намек на воскрешение – как Осирис). В трактовке лица можно отметить прямые рельефные полосы бровей и век, плоско поставленные глаза, условный рисунок рта с плоскими губами, края которых обведены одной плоской линией, ярко выделенные на фоне черной кожи белки глаз, орбита глаз не выделена, глазное яблоко слабо моделировано. В целом лицо статуи Ментухотепа I производит впечатление маски с подчеркиванием сосредоточенности, суровой силы, непреклонного упорства. Царь как бы недоступен пониманию и сопереживанию простых людей, он как бы находится не в мире людей, а над человеческими чувствами, эмоциями, переживаниями. Он – сын бога, а потому он причастен божественной сфере, он как бы в другом измерении, в высших сферах.

Фиванские мастера успешно решили стоявшую перед ними задачу – создать образ объединителя Египта, могучего владыки, господина долины Нила, достойного наследника великих фараонов Древнего царства. В этой же манере выдержаны и другие статуи Ментухотепа I, украшавшие открытый двор храма в Дейр-эль-Бахри и дорогу к долине.

Интересна подпись скульптора Иритисена, работавшего в Фивах при Ментухотепе I (подпись сохранилась на его заупокойной стеле): «Я знал тайну божественных слов, ведение обряда богослужения. Я устраивал всякие обряды так, что ничто не ускользало от меня. Ничто из них не было скрыто от меня. Я – великий таинник, и я вижу Ра в образе его. Но я был и художником, опытным в своем искусстве, превосходящим всех своими знаниями. Я знал формулы ирригации, взвешивания по правилу, как сделать образ выхождения и вхождения так, чтобы каждый член был на своем месте. Я умел передать движение фигуры мужчины, походку женщины, положение размахивающего мечом и свернувшуюся позу пораженного, выражение ужаса того, кто

застигнут спящим, положение руки того, кто мечет копье, и согнутую походку бегущего. Я умел делать инкрустации, которые не горели от огня и не смывались водой. Никто не превосходил меня и моего сына по плоти моей. Когда бог (фараон) приказывал, мой сын создавал, и он был превосходен в этом. Я видел творение его рук как начальника работ в каждом ценном камне, от серебра и золота до слоновой кости и эбенового дерева».

От времени правления XI династии известно имя еще одного скульптора – Ипи, сына Ипи - слывшего большим знатоком различных пород и способов обработки камня.

Следует отметить, что в период правления XI династии в Фивах было еще недостаточно мастеров, обладавших надлежащим профессиональным уровнем. Наряду с великолепными репрезентантами изобразительного искусства этого периода встречаются и слабые в художественном отношении произведения.

Художественные приемы, проявленные в статуе Ментухотепа I, характеризуют стиль скульптурных памятников XI династии в целом.

Рельефы XI династии не однородны по своему качеству. Рельефные композиции храма Ментухотепа I отличаются четкостью линий рисунка и тонкостью выполнения.

Наряду с рельефами храма Ментухотепа сохранились и другие памятники официального фиванского искусства, отличающиеся большим мастерством исполнения – ***монументальный рельеф, изображающий Ментухотепа I, его мать, сына и придворного***, высеченный на отвесной скале Шатт эр-Ригале, ***рельефы на стенах молельни Ментухотепа I в Дендере, рельефы храма в Джерти, рельфные композиции гробницы царицы Нефру, рельефы саркофагов женщин семьи Ментухотепа I***, а также на стелах фиванских вельмож. Несмотря на то, что стел найдено немного, а храмовые рельефы дошли по большей части в виде отдельных фрагментов, они тем не менее показательны.

По тематике и композиции рельефы XI династии восходят к образцам Древнего царства. Однако пропорциональный строй этих рельефов иной. Длинные тела, короткие широкие головы, закругленная линия носа, толстые губы, круглый, точно срезанный подбородок, минимальное количество деталей — таковы характерные особенности изображения человеческих фигур. Очень типичны те же подчеркнутые длинные рельефные полосы почти прямых бровей и век и условный рисунок рта с обведенными одной линией толстыми губами, которые можно было заметить на статуе Ментухотепа I.

Дальнейшее развитие стиля фиванских мастеров времени XI династии особенно хорошо заметно на рельефах, найденных при раскопках в Джерти. Это части каменных портиков, молелен и дверей храма из кирпича-сырца, показавшегося впоследствии недостаточно пышным Сенусерту I, который приказал его разрушить и выстроить новый из известняка со святилищем из розового гранита. Эти рельефы принадлежат постройкам Ментухотепа I и его преемника Ментухотепа-Санхкара. Следует отметить, что рельефные

композиции преемников Ментухотепа I выполнялись в технике выпуклого рельефа, в противоположность врезанному рельефу, столько популярному во время правления фараона-объединителя.

2. Изобразительное искусство местных центров времени правления XI династии

Особое место в скульптуре XI династии занимают памятники, происходящие из разных номов Египта.

Самые яркие образцы местного искусства XI династии встречаются в номах Среднего Египта. Именно средние номы были связаны с Мемфисом и политически, и культурно (Заячий ном, Антилопий ном).

Образцы скульптуры сохранились здесь в незначительном количестве.

Одним из наиболее выразительных произведений этого круга является ***алебастровая статуэтка*** из гробницы ***военачальника Месехти***. Это произведение отличается не только от памятников Древнего царства, но и от произведений официальной фиванской скульптуры XI династии. Месехти показан сидящим под балдахином в своей ладье среди гребцов. С одной стороны, здесь можно говорить о присутствии некоторых традиций официального искусства XI династии – условно трактованное лицо, в основе композиции – прямые линии и углы. С другой стороны, наряду с признаками официального искусства, статуэтка несет на себе отпечаток и местных художественных традиций: тяга к натурализму (подъем головы, рука, крепко обхватывающая колено, лицо, типичное для сиутских скульптур с чуть приподнятой верхней губой и рельефно выполненными бровями).

Из гробницы Месехти происходят две скульптурные группы – отряды лучников-нубийцев и вооруженных копьями и большими щитами египтян. Каждый отряд состоит из сорока статуэток, укрепленных на отдельной доске около 2 м длиной. Представлены сильные, мускулистые воины, идущие в ногу правильными, тесными рядами. Из натуралистичных моментов следует отметить различный уклон луков и копий и воспроизведение этнических различий, особенностей одежды и вооружения, вплоть до кремниевых наконечников стрел. Тела нубийских воинов окрашены в темно-коричневый, почти черный цвет; на них надеты своеобразной формы цветные яркие опоясания, на лицах резко выделяются белки глаз. Тела египтян окрашены в кирпично-красный цвет, опоясания белые, пестрая окраска щитов воспроизводит шкуры, из которых они сделаны.

Таким образом, искусство XI династии представляло собой интересный этап в развитии египетского изобразительного искусства. С одной стороны, уже началось складывание официальной художественной традиции, с другой стороны, наряду с официальным искусством активно развивались художественные школы местных центров (особенно номов Среднего Египта). Характерно, что, начиная со времени Ментухотепа I, в скульптуре нарастают декоративные тенденции, что может свидетельствовать о наличии застойных

явлений и назревании кризиса не только в художественном мастерстве, но и в древнеегипетском обществе в целом.

3. Изобразительное искусство первой половины XII династии

Отмеченное выше стремление следовать искусству Древнего царства проявляется в начале XII династии, в первую очередь, на памятниках официального изобразительного искусства. Примером могут служить росписи на стенах вырубленной в скалах фиванского некрополя гробницы современника Сенусерта I везира Антефокера и его жены Сенет. Почти для каждой сцены этих росписей можно найти прототипы в искусстве Древнего царства. Так, сцена охоты Антефокера в пустыне в основных чертах повторяет аналогичное изображение из заупокойного храма фараона Сахура. Основную часть композиции и там и тут занимает загон со зверями. Перед воротами загона в такой же позе, как Сахура, бежит Антефокер; за ним идет оруженосец, показанный вдвое ниже.

Загон со зверями на росписи гробницы Антефокера почти идентичен загону на рельефе из храма Сахура: звери расположены рядами, песчаные холмы трактованы в виде неровной полосы с точками и отдельными низкими растениями; повторяются даже группы зверей — собака, загрызающая опрокинутую на спину газель, собака, хватающая за заднюю ногу антилопу, пронзенный стрелами бык, падающий против входа в загон, пары антилоп и газелей, гиена, пытающаяся перегрызть ранившую ее стрелу. Как на рельефе Сахура, среди песчаных холмов загона Антефокера прячутся ежи, прыгают зайцы, бегут лисицы.

Статуи первых фараонов XII династии также во многом близки аналогичным памятникам Древнего царства: сохраняются те же типы скульптур, те же основные иконографические черты. Небольшой по сравнению с туловищем клафт не дает, как и раньше, общей линии контура головы и плеч; верхняя линия головы по-прежнему слегка выпукла и не имеет характерных для более поздних статуй впадин перед боковыми лопастями клафта, идущими совершенно прямо; форма сторон трона прямоугольная, типичная для тронов VI династии. Постепенно в иконографии фараонов первой половины Среднего царства появляется ряд изменений: толстые нагрудные лопасти клафта, сгибающиеся теперь почти у самого плеча (а не на уровне уха, как в Древнем царстве) и повторяющие линии плеч; двойная штриховка платка узкими и широкими полосами; широкое тело урея и в особенности важная новая деталь — впервые четко выработанная еще одна линия сгиба клафта — височная, придающая законченность и четкость общему виду головного убора.

При анализе царской скульптуры времени XII династии существенным является вопрос о назначении различных статуй. Поэтому очень важно отметить, что, наряду с заупокойной и хеб-седной скульптурой, теперь царские статуи ставились в храмах, посвященных богам. Следовательно, эти

статуи не были уже скрыты в замурованных сердабах или в залах заупокойных храмов, посещавшихся крайне ограниченной группой людей. Назначение их было новое: они являлись теперь памятниками, прославлявшими живых правителей страны. В этом заключался шаг первостепенной важности, внесший огромные возможности для дальнейшего развития царской скульптуры и открывший придворным художникам путь к некоторому освобождению от сковывавших их традиций. Появление подобных памятников было связано с иным, по сравнению с Древним царством, положением фараона в рассматриваемый период. Стремясь доказать правомочность обладания престолом, цари XII династии прибегали для утверждения своего авторитета к различным мерам. Сенусерт I посвятил в Карнакский храм статуи фараонов не только XI династии, но и Древнего царства, тем самым провозглашая себя их законным преемником. В храмах появляются колоссальные статуи правящих фараонов, закрепляющие в сознании обитателей самых отдаленных областей долины Нила представление о новых властителях как о могучих царях, объединителях Египта и завоевателях окружающих стран.

Новое назначение статуй определило и их новые формы. Памятник, прославлявший определенного властителя, требовал большего внимания к индивидуальному образу. Эти изменения уже ясно видны при сопоставлении различных статуй Сенусерта I. Так, ***голова сфинкса Сенусерта I из Карнака*** выполнена еще в традициях фиванского искусства XI династии. Как на статуе Ментухотепа I, условные, очень широкие полосы бровей и век по-прежнему идут параллельно краю платка, образуя прямую линию над плоскими глазами, причем полосы век продолжаются на висках. Орбита не чувствуется, глазное яблоко почти не моделировано. Рот схематичен и невыразителен; контуры толстых губ выполнены одной линией и имеют очертания почти правильного удлиненного овала. Все лицо производит впечатление безжизненной маски.

В ***заупокойных статуях Сенусерта I из Лишта*** трактовка и лица, и тела мягче, без резких линий, глаза, хотя и плоские, поставлены прямо, значительно более разработана моделировка рта и щек.

Однако и сфинкс Сенусерта I и его статуи из Лишта принадлежат к произведениям, дающим идеализированный приподнятый образ фараона-бога.

Памятники же времени Сенусерта II решены иначе, с явным стремлением передать основные портретные черты фараона. Глаза поставлены наклонно и углублены в орбиты под выпуклыми резкими линиями бровей. В моделировке лица начинает ощущаться костяк, отмечаются выпуклости лба, скулы. Условные брови и веки уже не параллельны линии головного убора: вместо прежней прямой, широкой полосы брови теперь изгибаются над глазом, опускаясь с одной стороны к переносице, а с другой к виску, что еще больше подчеркивает глаз и усиливает его глубину. Постановка и общий контур фигуры царя остаются в

прежних рамках, однако пластическая моделировка тела дана с анатомической точностью.

Новые черты, проникавшие в царскую скульптуру, занимали все более прочное положение. Постепенно они стали проявляться и на заупокойных статуях фараонов, и ***самые поздние из заупокойных скульптур Сенусерта I***, найденные в Лиште в 1914 г. в гробнице Имхотепа, хранителя царской печати и верховного жреца города Ону, значительно отличаются от более ранних по времени статуй. Эти скульптуры изображают фараона идущим с посохом в руках. Лица, явно портретные, отражают новые искания: брови идут дугой, несмотря на рельефные условные полосы, продолжающие веки, рот большой, дана моделировка щек и глазных яблок.

Заупокойные скульптуры знати в основном следовали царским памятникам, как это видно, например, по ***статуе верховного жреца бога Птаха Сенусертанха***, современника Сенусерта I. Сделанное резцом опытного мастера, хорошо знавшего анатомию, это произведение выдержано в рамках официальной традиции. Лицо статуи жреца отчасти передает индивидуальные черты, но лишено выразительности из-за условных полос бровей, недостаточной проработки глаз.

Иногда на скульптурах частных лиц отмечается возраст изображаемого человека, как это можно видеть на ***скульптурной группе мемфисских жрецов Схотепибраанха и его сына Небпу***. Скульптор сумел удачно противопоставить молодому лицу Небпу, с крепкими мускулами, гладкой кожей и энергичным ртом, обрюзгшее, изрезанное глубокими морщинами лицо отца с характерно опущенными углами старческого рта. Эта группа исключительно важна для определения путей развития скульптуры Среднего царства.

Уникальными образцами мелкой скульптуры этого времени, заразительными своими натуралистичными элементами, являются четыре костяные фигурки пляшущих демонов, найденные в Лиште, в гробнице девушки Хепи, современницы Сенусерта I. Статуэтки были укреплены на общей подставке так, что они могли двигаться. Они лежали у входа в погребальную камеру и, видимо, должны были предохранять вход от злых сил.

Облик этих фигурок необычен. Скульптор великолепно передал движение — фигурки явно приседают в пляске. Согнутые ноги, своеобразные жесты, различный наклон голов и особенно выразительные лица с открытыми, точно поющими ртами и гримасами — все это поражает непривычной живостью. Лица фигурок различны; очень тонко и тщательно отмечены детали — впадины щек, веки, складки кожи на лбу, под глазами, в углах глаз и губ.

Разумеется, реалистически трактованные произведения не могли не оказать своего влияния и на официальное искусство. Однако гораздо важнее в этом отношении была деятельность местных художественных центров, развивавшихся в течение XX в. до н. э. при дворах номархов и представлявших собой очень интересное явление.

4. Искусство местных центров первой половины XII династии

Из местных центров в этот период главную роль в художественной жизни по-прежнему играют номы Среднего Египта.

Позы заупокойных статуй частных лиц в этот период повторяют позы статуй Древнего царства. Одновременно появляется и новый тип заупокойной статуи в виде сидящего на корточках человека, тело которого закутано в широкий плащ, так что видна только голова.

Творчество сиутских скульпторов XX в. до н. э. представлено статуей хранителя печати Нахти, женскими статуями и, наконец, статуэтками «носительниц даров». По всей видимости мастерами этой школы созданы и статуи номарха Сиута Хапджефаи и его жены Сенуи.

Для статуй сиутской школы XX в. до н. э. характерны удлиненные пропорции немного сухощавых тел, придающие всей фигуре известную легкость. Лица, в ряде случаев несомненно портретные, сохраняют тем не менее общие всему кругу черты: прямой нос, пластически отмеченные брови, концы век и губы, причем от полной нижней губы, резко подчеркнутой закругляющейся линией, падает тень.

Статуя Нахти значительного для деревянной скульптуры размера (1,75 м). Тело выдержано в типичных для Сиута удлиненных пропорциях и отмечено хорошей моделировкой плеч, ключиц, всей мускулатуры груди и живота. Контур головы, поставленной на длинной шее, точен и четок, линия его неуклонно поднимается вверх от лба, достигая самой высокой точки почти над затылком.

Луврская ***«носительница даров»*** является образцом деревянной скульптуры Сиута. Будучи в сущности рядовым памятником, одной из многочисленных статуэток, которые ставились в гробницы в числе погребального инвентаря, она тем более показательна для высокого уровня искусства сиутских мастеров. Необычайное изящество и стройность всей фигурки, гармоничность линий рук и ног, прелестная головка — все это особенно замечательно для памятника такого порядка. Характерно, что и ее лицо отличается типичными для Сиута характеристиками.

В том же «сиутском» стиле решена и ***статуя Сенуи, жены сиутского номарха Хапджефаи,*** и, несмотря на находку ее в Нубии, где Хапджефаи был наместником, вполне возможно считать эту статую произведением какого-то крупного сиутского скульптора.

Мастерские города Киса, столицы 14-го нома, представлены немногочисленными, но чрезвычайно характерными памятниками. В большинстве случаев это деревянные статуэтки, значительно меньшие по размерам, чем сиутские (от 20 до 30 см). Известно также и несколько бронзовых статуэток (от 68 до 107 см высотой). Облик этих скульптур отличен от сиутских. Для них типичны короткие, точно приплюснутые головы, большие рты, толстые губы, подчеркнутые скулы и в особенности резко отмеченная мускулатура груди, хорошо развитой и рельефно отделенной от живота. Эта горизонтальная черта под грудью, как бы

перерезающая статую на две неравные части, короткую верхнюю и более длинную нижнюю, является чрезвычайно показательной для произведений данного центра.

По количеству дошедших до нашего времени скульптур этого периода первое место занимает Абидос. Большинство скульптур Абидоса передает позы молитвенного созерцания господина мертвых Осириса. Это — коленопреклоненные фигуры, сидящие на земле со скрещенными ногами или стоящие с опущенными вдоль тела руками. Сидящие и коленопреклоненные фигуры часто закутаны в плащи, на головах надеты платки, гладкие и полосатые.

Для абидосских памятников характерна общая мягкость трактовки всей фигуры. В моделировке мускулов резкие линии отсутствуют, тела кажутся несколько расслабленными. Даже если грудь и отмечается линиями, это делается чрезвычайно легко, линии не прямые, как в скульптурах Киса, а, наоборот, мягко и волнообразно изгибаются. Лица широкие, скуластые, с широко расставленными глазами. Верхняя губа не приподнята и не видна, как на статуях Сиута, рот плотно сжат и обрисован только одной линией.

5. Скульптура второй половины XII династии

Развитие официальной скульптуры в течение XIX в. до н. э. продолжало намеченное ранее направление. Начавшееся еще при Аменемхете I и Сенусерте I постепенное разворачивание скульптуры в сторону человечности, портретности, натуралистичности продолжалось в царствование Аменемхета II.

Показательна в этом отношении голова сфинкса Аменемхета II. Здесь явственно чувствуется мускулатура лица, объемно сделаны щеки, нижние веки, складки около носа и губ. Глаза глубже сидят в орбитах, и, что особенно важно, брови, хотя все еще условно рельефны, тем не менее уже не вытянуты параллельно линии платка, а спускаются вниз к углам глаз, подчеркивая глазные впадины.

Расцвет придворного искусства наступает при Сенусерте III, портретные статуи которого являются непревзойденными шедеврами египетского реалистического портрета. Самым замечательным из этих памятников является голова ***Сенусерта III небольшой статуэтки из обсидиана***. Все здесь индивидуально и портретно: глаза, поставленные наклонно и глубоко сидящие в орбитах, большой нос, выдающиеся скулы, крупный властный рот со слегка опущенными углами губ. Мастер смело передает морщины, глубокие складки кожи; прекрасно проработан весь костяк лица. Игра света и тени чрезвычайно усилена и является характернейшей особенностью всего стиля.

Портретность в скульптуре связана с необходимостью заразительности статуи для большого количества людей. Статуи фараонов не прятались теперь в заупокойные храмы и гробницы, а ставились там, где они были видны всем египтянам, для того чтобы тот посредник между людьми и

богами, от которого зависела жизнь всей страны (фараон), был известен, был узнаваем, заразителен. Получается, что по сравнению с Древним царством образ фараона приближается к простым людям. Фараон нисходит до человеческой составляющей.

Статуй, изображающих Аменемхета III, сохранилось также сравнительно немало. Наиболее ранним портретом этого фараона следует считать ***известняковую статую, найденную в развалинах знаменитого Лабиринта в Хаваре***. Аменемхет представлен здесь еще совсем юным.

Ряд портретов, изображающих Аменемхета III в более зрелые годы, в стилистическом отношении продолжает развивать тип реалистического царского портрета, который был создан в предыдущие десятилетия. В этом направлении выполнены ***знаменитые сфинксы из Таниса,*** статуи Эрмитажа и др.

Однако, несмотря на натурализм трактовки, портреты Аменемхета III уже несколько отличаются от портретов Сенусерта III. На смену произведениям, дышащим всей силой увлечения формами, впервые воплощенными в жизнь после долгих и упорных поисков, теперь создаются вещи, в которых чувствуется спокойная уверенность в правильности найденного. Мастера находят гармонию типизации и натурализации. Как и раньше, лицо несомненно портретно, с выступающими скулами, выразительным энергичным ртом и крупным носом. Так же правильно поставлены глаза, прекрасно проработаны веки, брови, складки кожи на щеках, около глаз и губ. Однако образ решен менее страстно и остро, без подчеркнутого пафоса образов Сенусерта III. В полном соответствии с трактовкой памятников Аменемхета III находится и их великолепная отделка.

Статуи Сенусерта III и Аменемхета III отличаются от царских статуй начала Среднего царства не только реализмом, но и рядом иконографических черт. Иными становятся теперь очертания и складки головного платка, контуры корон, новую форму приобретает урей. В противоположность прямым боковым линиям платка времени Сенусерта I, теперь эти линии становятся слегка выпуклыми; сам платок значительно увеличивается в размерах, и его боковые лопасти доходят почти до углов плеч. Благодаря этому голова приобретает большие размеры, что привлекает внимание зрителя к портретному лицу царя. Верхняя линия платка слегка изгибается у висков, височная идет теперь гораздо ниже, и углы начала складок у лба становятся значительно острее. Если при Сенусерте I височная линия упиралась в висок, то на статуях Сенусерта III и Аменемхета III она оканчивается почти над серединой глаза. Боковые лопасти платка также изменяют свою форму: они уже не так толсты на груди и не параллельны линии плеч, как это было в скульптурах начала Среднего царства, а прямо спускаются от сгиба на грудь, становясь очень тонкими к концам. Лобная полоса платка делается теперь узкой. Иначе трактуются и свернутые жгутом концы платка. Особенно существенно возвращение к распространенной в Древнем царстве тройной штриховке платка. Так же передаются теперь и

складки передника. Изменяются и формы корон. «Южная» корона слегка вытягивается, и линии ее контура непосредственно переходят в линии контура лица. «Северная» — приобретает характерный изгиб.

По-иному изображается урей: поднятая часть его шеи делается вытянутой и узкой, в противовес широкой и приземистой на изображениях уреев в начале Среднего царства, а хвост, лежавший ранее изгибами вверх по короне, теперь образует большую петлю или крутой изгиб около самой головки змеи.

6. Рельеф и живопись Среднего царства

Наряду со скульптурой, до нас дошли интереснейшие цветные рельефы и росписи. Техника рельефа и стенной росписи в основных чертах остается прежней. Росписи наносили или непосредственно по сглаженной поверхности стены, или чаще по слою штука. И в росписи и в рельефе для первоначального контурного рисунка предварительно делили стены на параллельные ряды горизонтальных и вертикальных линий и на полученную таким образом сетку переносили изображения, точно повторявшие копируемые художником образцы, также разграфленные. Твердо установленный канон обеспечивал единообразие пропорций, но в силу стремления к возможно более точному копированию деление фигур увеличивается в три раза: согласно канону Среднего царства стоящая фигура делится на 18, а сидящая на 15 вместо 6 и 5 делений канона Древнего царства.

Фон росписей бывает или цвета густых сливок, или серо-голубоватый. Обычно применяется обведение контуров черной или красной линией, причем красная линия обрамляет части фигур, окрашенные в белый, желтый или коричневый цвет, а черная — в зеленый и синий. Одежды не очень белы, и их прозрачность еще не передается, зато никогда впоследствии не растираются так тщательно синие и зеленые краски, как это наблюдается, например, в росписях номархов Антилопьего нома. Для получения голубого и светлого теплого зеленого тонов к основным краскам примешивают белила. Часто встречаются каштановые, пурпурно-коричневые и темно-оранжевые цвета.

Тематика гробничных рельефов и росписей в основном остается прежней, но встречается и ряд новых сюжетов. Во-первых, создаются новые варианты военных сцен, значительно увеличивающихся по количеству, что было связано с войнами фараонов XX в. до н. э. Появляется и такой сюжет, как приход иноземцев. Во-вторых, по-новому решаются изображения семейных групп. Представлены: муж, обнимающий жену; родители, обнимающие сына; муж, который идет, держа за руки жену и ребенка; мать, ведущая ребенка; жена, обеими руками обнимающая мужа; отец или мать, держащие ребенка на коленях или на руке; кормящие матери.

Традиции искусства времени Древнего царства сохраняются в композиционном построении рельефов и росписей.

Удивительны своим заразительным реализмом изображения птиц и животных в гробницах номархов Антилопьего нома. Художник воспроизвел только дерево с птицами. Вместо однообразных рядов растений и птиц на аналогичных сценах в Древнем царстве в гробницах Среднего царства над расположенными на различном уровне цветами папируса в различных направлениях летят птицы разнообразных пород. Для каждой птицы художник нашел особое положение, использовав, возможно, свои наблюдения и тем самым избегнув штампа.

Поразительно богатство палитры художников: они вводят новые оттенки — желтовато-серый, густо-оранжевый, красновато-коричневый, травянисто-зеленый, нежно-голубой — и находят мягкие живописные переходы. Серебристая голубизна чешуи на спине рыбы незаметно переходит в розовато-белую раскраску брюшка, оранжево-желтые перья на груди удода — в белизну оперения на его туловище, голубой затылок цапли — в желтовато-белую шею.

Необходимо отдельно остановиться на фигуре дикой кошки, собирающейся прыгнуть на гнездо с птенцами. Это изображение, ставшее одним из самых известных образцов египетского искусства, очень интересно и по рисунку и по раскраске. Исключительно хорошо показана напряженность тела зверька, насторожившегося и приготовившегося к прыжку. Взгляд кошки устремлен на желанную добычу, она вся подалась вперед, и стебель цветущего папируса, качаясь, согнулся под ее тяжестью. Штриховкой серовато-коричневыми мазками по желтому фону художник попытался передать мягкость пушистой шерсти, игру светотени, выделяющую мускулатуру тела кошки.

ТЕМА 6. АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЕГИПТА ВРЕМЕНИ НОВОГО ЦАРСТВА

16 часов аудиторной работы и 18 часов самостоятельной работы

Лекция 12. Храмовая архитектура Древнего Египта периода правления XVIII династии (первой трети Нового царства) (4 ч.)

План лекции

1. Исторические особенности II Переходного периода.
2. Основные исторические события первой трети Нового царства.
3. Храмовая архитектура Древнего Египта первой трети Нового царства.
4. Заупокойные комплексы фараонов XVIII династии.
5. Частная заупокойная архитектура времени правления XVIII династии.

1. Исторические особенности II Переходного периода

Около 1783 г. до н.э. период Среднего царства завершается. Преемники последнего талантливого правителя Аменемхета III не смогли удержать страну в единстве и мире – вспыхнуло восстание, продемонстрировавшее всю глубину социальной дифференциации в Египте. Фараоны XIII и XIV династий (Фиванской и из Ксоиса (в Дельте)) также оказались неспособны выступить объединяющим элементом и установить стабильный порядок престолонаследия. Царствование некоторых фараонов длилось всего несколько месяцев, правители на успевали даже выбрать тронное имя для себя: один раз вместо имени царя в Туринском списке записано Нехси (негр), другой раз – Мер-Меша (командир солдат). Однако распада страны, подобно тому, который произошел в I Переходный период, не наблюдалось. Даже в период ослабления царской власти сохраняется понятие самого централизованного государства, не многие номархи осмеливались оспаривать права правителей на престол. Более того, египетскому государству удается удерживать в повиновении отдельные завоеванные ранее области (финакийский Библ, Северную Эфиопию).

На рубеже XVIII-XVII вв. до н.э. египетская правящая династия оказывается поверженной племенами гиксосов, вторгшимися в Египет из Азии. Скорее всего это не было внезапным, массированным вторжением,а постепенным проникновением,однако фараоны XIII и XIV династий противодействовать ему не могли. Гиксосские племена не были этнически однородны: в массе своей они включали западно-семитские скотоводческие отряды, к которым примкнули отдельные племена несемитского происхождения.

Гиксосы, утвердившись в стране, объявляют себя почитателями египетских богов, в качестве главного государственного бога выдвигая божество, отождествленное с богом восточной Дельты Сетом.

Обосновавшись в низовьях Нила, гиксосы правили Египтом не менее 108 лет, сохраняя при этом связи с исходными областями своего обитания. Своей столицей гиксосы сделали г. Аварис, расположенный на самом востоке египетской Дельты. Отсюда они совершали набеги на другие населенные пункты Египта, завоевывая отдельные города и области.

Исторические памятники этого времени говорят, что единого государства на территории Египта гиксосы создать не смогли. Владычество пришлых царей не простиралось далее среднего течения Нила, а в Фивах и в соседних номах Среднего Египта продолжали царствовать египетские династии. Только при двух гиксосских царях (Хиану и Апопи) Верхний Египет был подвластен иноземцам, в остальное же время верхнеегипетское государство сохраняло свою независимость.

Военные поражения египтян в столкновениях с воинственными гиксосами являются вполне закономерными: династический беспорядок на египетском престоле ослабил армию, смутные времена не позволяли полноценно обучать войско, а вооружение вторгшихся в долину Нила гиксосских племен было на порядок лучше египетского. Именно гиксосы впервые ввели использование боевых колесниц и конницы в сражениях.

Сами египтяне относились к гиксосам не иначе как к завоевателям. Манефон (у Иосифа Флавия) сообщает: “Неизвестно за что прогневался на нас Бог: явились с востока неожиданно люди неизвестного происхождения. Дерзко пошли они против нашей страны и легко покорили ее без битвы. Одолев князей страны, они беспощадно сожгли города и разрушили храмы. Со всеми туземцами они обращались крайне неприязненно: одних убивали, других с женами и детьми обращали в рабство…”[4]. Поэтому неудивительно, что в разных областях страны стали подниматься восстания против гиксосских завоевателей.Вдохновителем борьбы с гиксосами выступила фиванская династия, которая под покровительством Амона-Ра изгнала пришельцев из страны и объединила Египет. Иосиф Флавий из псевдо-Манефона свидетельствует следующее: “После этого цари Фиваиды и прочего Египта восстали против пастухов, и между ними возгорелась большая и продолжительная война. …пастухи были побеждены, изгнаны из всего Египта и заперты в местности… Аварис…”[5]. Освобождение Египта от гиксосов было делом длительным и трудным: потребовались усилия по крайней мере двух поколений египетских правителей. Заслуга окончательного изгнания гиксосов из Египта принадлежит царю Яхмосу – основателю XVIII фиванской династии.

[4] Тураев Б.А.История Древнего Востока. – Мн.: Харвест, 2004. – С. 260.
[5] Там же. - С. 265.

2. Основные исторические события первой трети Нового царства

Период Нового царства, охватывающий XVI-XII вв. до н.э. – время наибольшего расцвета и могущества Египта. Из всех древневосточных государств именно Египет в это время был самой могущественной державой. Новое царство охватывает правление XVIII-XX династий. Это время возвышения Фив и культа фиванского бога Амона, великих фараонов-завоевателей и фараонов-строителей Тутмеса III, Аменхотепа III, Рамсеса II, религиозных реформ фараона Эхнатона.

Эпоху Нового царства в Древнем Египте позволительно разделить на три периода.

1) от правителя Яхмоса до Аменхотепа IV (включая первые годы правления Аменхотепа IV);

2) Со времени хеб-седа Аменхотепа IV (Эхнатона) до времени правления Тутанхамона;

3) период правления Рамессидов (XIX-XX династии).

Новое царство начинается с освобождения Египта от власти гиксосов и объединения страны под знаком фиванской божественной триады.

Изгнав гиксосов, царь Яхмос, основатель XVIII династии, обратился к югу, чтобы восстановить власть фараонов в Нубии, о чем свидетельствует текст, найденный в гробнице флотоводца Яхмоса: “После того как его величество истребил ментиу (азиатов), он отправился вверх против течения в Нубию, чтобы истребить нубийцев; его величество произвел среди них большую резню… и поехал его величество вниз по течению; сердце его расширялось вследствие могущества и победы…”[6]. Известно также, что Яхмос весьма успешно подавил бунты недовольных и восстановил авторитет фараона на всей территории страны. Кроме военных предприятий Яхмос прославился восстановлением крупных храмов, таких как храм Пта в Мемфисе, храм Амона в Фивах. Столицей Яхмоса и его ближайших преемников стали Фивы. Культ Яхмоса как царя-освободителя сохранился в Египте до последних дней его истории, а супруга Яхмоса Нефертирит чтилась как богиня фиванского некрополя.

Преемником Яхмоса был его сын Аменхотеп I, который наследовал своему отцу в деле завоевания Нубии. Аменхотеп I также прославился в сражениях с ливийцами и азиатами. Аменхотеп I умер бездетным, родных братьев у него не было, поэтому трон перешел к его сестре Яхмос. Она была выдана замуж за Тутмоса, сына Яхмоса I от одной из второстепенных жен. Тутмос I разослал по всей стране манифест о своей коронации. Будучи фараоном Тутмос I совершал походы в Нубию, отодвинул границы Египта за третьи нильские пороги и поставил в эту провинцию наместника с титулом “царевич южных стран”, потом - “царевич земли Куш”. Двигаясь с военными походами на Север, Тутмос I дошел до Евфрата, где у города Нии поставил свои победные пограничные стелы.

[6] Там же. С. 268.

Тутмосу I наследовал его сын Тутмос II, который в результате брака с единственной дочерью Тутмоса I и царицы Яхмос царевной Хатшепсут получил право занять престол. Тутмос II продолжил завоевания отца, жестоко подавив восстание в Нубии и разбив азиатских кочевников. Тутмос II процарствовал два года, избрав преемником своего юного сына от одной из второстепенных жен Тутмоса III. Начались распри между Тутмосом III Мин-Хепру-Ра, на стороне которого были жрецы и отчасти войска, и Хатшепсут, которую поддерживали визирь и верховный жрец Амона Хапусенеб, архитекторы Инени и Тути, полководец Нехси и архитектор Сен-Мут, воспитатель дочери Хатшепсут Нефру-Ра. Хатшепсут узурпировала трон, объявив себя фараоном. Сохранились ее изображения во всех канонических типах, допустимых для фараона: в виде сфинкса, осирические колоссальные статуи, статуи в каноническом одеянии фараона с ритуальной накладной бородой. По обычаю Хатшепсут взяла себе мужское тронное имя – Макара-Хнум-Амон. За время двадцатилетнего правления царица отправила экспедицию в Пунт, возобновив прерванные во время смут и иноземного владычества сношения с Южным Красноморьем.

После смерти своих соперников Тутмос III снова начал править, на этот раз уже вместе с женой. Это продолжалось до смерти Хатшепсут (нередко царица изображалась в мужской одежде, носила мужское имя как фараон Макара Хнум-Амон).

Хатшепсут отправила экспедицию в Пунт для потребностей храма Амона, возобновив тем самым сношения с дальним югом.

Хатшепсут умерла гораздо раньше своего мужа. После ее смерти не осталось уже потомства по мужской и женской линии царя Яхмоса I, и Тутмос III продолжал править без всяких препятствий.

17 походов Тутмоса III в Сирию имели своим последствием то, что страна перестала и думать о сопротивлении. Египет сделался первым государством в мире. К царскому двору отовсюду стекались огромные богатства.

Теперь фараон мог бесконечно строить храмы. Все боги были предметом его забот, но особенно – Амон. Строительная деятельность Тутмоса III очень велика, сооруженные им храмы разбросаны по всему Египту.

Тутмос III, совершавший почти ежегодные походы против внешних врагов, не забывал и о врагах внутренних. По возвращении из Азии он предпринимал экспедиции против недобросовестных чиновников. Во время Карнакского праздника он объезжал на своем корабле Египет и производил ревизии местной администрации, решал тяжбы и прочее.

Сложность условий всемирной империи вызвала необходимость поделить должность визиря между двумя лицами. Визирь набирает войска, заведует царской охраной во время путешествий. Он составляет гарнизон столицы и двора согласно распоряжениям царского дома. Все чиновники, включая заведующего царским столом и военный совет, являются в залу визиря, чтобы испросить у него совета. Документы номов хранятся в его

залах. Он устанавливает границы каждого нома, полей, храмовые доходы, контракты. Ему докладывают о высоте воды в Ниле.

Тутмос III умер на 54-м году царствования. Ему наследовал его сын Аменхотеп II. При вести о смерти Тутмоса III Сирия взбунтовалась, но Аменхотеп II ее усмирил, дойдя до Евфрата и Нии.

Аменхотепу II наследовал его сын Тутмос IV, который удачно воевал в Азии и Нубии, рубил кедры в Ливане. Он был женат на дочери царя Митанни Артатамы и вступил в дружеские сношения с вавилонским царем Караиндашем.

Наследник Аменхотепа II Аменхотеп III царствовал долго и спокойно. Сирия больше не пыталась восставать, с азиатскими государствами – Митанни, Вавилоном, Ассирией фараон был в мирных отношениях, посылая и принимая дары.

На пятом году правления Аменхотеп III предпринял свой единственный поход (на юг), увенчавшийся полным успехом.

Спокойные времена позволили фараону заняться постройкой храмов и иных сооружений. Ближайшим его помощником был архитектор Аменхотеп, сын Хапу, великий мудрец, который впоследствии был обожествлен.

Аменхотеп III был женат на Тии, первой царице, хотя и простого происхождения. Он был женат и на Гилухипе, дочери царя Митанни.

Пока был жив Аменхотеп III, престиж египетского царя стоял так высоко, что вавилонский царь просил прислать ему в жены хотя бы какую-нибудь женщину из Египта под видом царской дочери. В глазах его подданных родство с фараоном было высокой честью. С другой стороны, и женщины Вавилона, дочери царей, присылались в Египет в жены фараонам. Известно, что во времена Аменхотепа IV Тушратта прислал свою дочь в Египет.

Аменхотеп III оставил такую прочную память о себе, что его именем был назван даже месяц таменот (март), удержавший это название и в христианское время. В греко-римскую пору в Фаюме справляли культ Аменхотепа III под именем бога Прамарра.

3. Храмовая архитектура Древнего Египта первой трети Нового царства

Первая треть Нового царства – это особенный период: масштабность строений, особая пышность, избыточная пышность.

Главный храм всей страны посвящен фиванской триаде (Амону, Мут, Хонсу, а также Монту) – это Карнакский храм.

Эталонным храмом эпохи Нового царства можно считать ***храм Хонсу в Карнаке.*** Классический тип храма эпохи Нового царства определяется следующим образом: над берегом Нила поднимается небольшой мол, к которому могут приставать ладьи, везущие во время праздничной церемонии статую божества и жрецов, оберегающих ее. Со стороны пристани к храму шла аллея сфинксов, которая заканчивалась у пилонов. Идущая к пилонам аллея сфинксов (ее ширина, длина и расстояние между фигурами сфинксов)

задавала направление и ритм движения, а также отношение верующих к божеству. Определялась ширина людского потока, регулировалось количество людей, которые могут войти.

Перед пилонами устанавливались высокие мачты с флагами и монументальные статуи фараонов.

Особенность пилона храма Хонсу состоит в том, что он создан из камней неправильной формы, тщательно пригнанных друг к другу. Весь пилон покрыт рельефами. Образуется единая поверхность: швы между камнями не читаются. Пилон выглядит как монолит.

За пилоном находился большой открытый двор. С трех сторон этот двор окружали колонные портики. В противоположной пилону стороне двора - дверь в гипостильный зал, в котором средний неф выше и шире боковых, что подчеркивало направление оси храма. Хотя конструктивные египетские колонны несут всю тяжесть перекрытия, благодаря невидимым глазу каменным кубам, помещенным между капителью и перекрытием, кажется, что потолок парит в воздухе. Распустившийся цветок капители колонны прикрывает каменный блок, что создает впечатление, невесомости архитрава. Освещался гипостильный зал через окна, сделанные за счет разницы между высотой среднего и боковых нефов.

За гипостильным залом находился второй меньший по размерам, гипостильный зал. Его высота меньше первого. Пол не оставался на том же уровне - он поднимался.

Следующий зал – для ритуальной ладьи. По обе стороны зала с ладьей шли два обхода - справа и слева и по бокам - помещения для обслуживания ритуальной ладьи.

Храм завершается молельней, перед которой могло находиться небольшое преддверие. Согласно египетскому культу триады божеств, храм имел три молельни, одну главную и две по ее сторонам. В потолке молельни имелось отверстие, через которое человек связывается с небом, с богами в своей молитве. По сторонам молелен располагались дополнительные помещения.

Обращает на себя внимание абсолютная симметрия храма: аллея сфинксов, пилон, открытый двор, гипостильные залы, зал для ладьи, молельни.

С храмовым комплексом обязательно связан парк и священное озеро.

Прослеживается тесная связь структуры храма с иерархической лестницей социальных сил Египта времени Нового царства. Например, во время праздника, когда массы народа стекались к храму, основной поток народа допускался только во двор храма, где под солнцем, так как колонные портики могли вместить только немногих, народ принимал участие в церемонии, свершавшейся внутри храма. Наблюдать за этой церемонией можно было через высокие и широкие двери, ведущие в гипостильный зал. Доступ в гипостильный зал разрешался только избранным (высоким должностным лицам, военачальникам, писцам).

При наличии более чем одного гипостильного зала в храме, судя по строгой иерархии в обществе, существовал четкий отбор лиц, допускавшихся в дальнейшие помещения.

Порог зала с ладьей могли переходить только высшие чиновники.

Вблизи статуй божества, кроме фараона, который падал ниц и отдавал почести богу, могли находиться только верховные жрецы, визирь и жрецы, совершающие ритуал.

Из помещения в помещение менялось количество солнечного света. Чем более священно помещение, тем менее оно освещено. Двор залит солнечными лучами, гипостиль утопал в полумраке (кроме дверного отверстия, свет проникал через окна в верхней части центрального нефа), полумрак царил в зале для ритуальной ладьи, и глубокий мрак в молельне, только статуя освещалась из маленького отверстия непосредственно над ней.

Эффекты, достигнутые распределением силы солнечного света в храме, подчеркивали постепенное понижение потолка и повышение уровня пола по мере продвижения вглубь здания. Следует принять во внимание, что каждое последующее помещение на оси было более узким, чем предыдущее.

Ориентировка храмов, посвященных отдельным богам, определялась по расположению отдельных планет в точно определенное время ночи. Луч света той планеты, по которой ориентировался храм, должен падать на статую божества, стоящую в святилище, в точно определенное время. В эпоху Позднего царства на стене храма в Эдфу была сделана надпись о том, как царь планирует расположение храма: «Беру деревянный колышек, держу шнут с богиней Шешет; мой взор следит за бегом звезд; око мое направлено на Большую Медведицу; бог, указывающий время, стоит около меня и моей клепсидры (водяных часов); я установил четыре угла храма».

Храмовый комплекс в Карнаке - в древности комплекс Амона назывался Ипет-Сут и был частью Фив.

Строительную деятельность в Карнаке начал первый представитель XII династии Аменемхет I.

Сенусерт I построил в Карнаке храм, руины которого обнаружены посередине центрального корпуса храма Амона. К лучшим архитектурным сооружениям Сенусерта I принадлежит молельня («киоск») фараона, разрушенная Аменхотепом III.

Большинство фараонов Нового царства считали за честь подносить дары в Карнакский комплекс. Так, например, Рамсес III подарил 4 тонны золота храму, 1 тонну серебра, статуи, другие произведения искусства.

Карнакский комплекс можно назвать каменной летописью Египта периода Нового царства и более позднего времени.

Храмовый комплекс в Карнаке состоит из трех крупных частей: комплекс Амона, комплекс Монту, комплекс Мут ("Мать матерей").

Наиболее ранней постройкой Карнака при XVIII династии стал алебастровый храм Аменхотепа I. Ныне он восстановлен и поставлен рядом с молельней Сенусерта I.

При Тутмосе I в храме Амона были возведены три пилона (VI, V, IV), которые вели непосредственно в прямоугольник центрального храма времени Среднего царства. Перед IV пилоном Тутмос I приказал установить два обелиска.

При Хатшепсут в центральном корпусе храма Тутмоса I возводится зал для ритуальной ладьи; по обе стороны зала строятся "апартаменты Хатшепсут"; ставятся 4 обелиска: два - между IV и V пилонами в гипостильном зале Тутмоса I, два других - у восточной стены храма Амона; строится VIII пилон с южной стороны храма открывает панораму храма Мут.

Тутмос III: расширил храм Амона (обнес новыми стенами); перед обелисками Тутмоса I ставит свои обелиски; с восточной стороны храма строит ряд помещений для своего обряда хеб-сед; построил специальную колоссальную стену высотой 20,13 м, чтобы перекрыть обелиски Хатшепсут; изменил облик зала Тутмоса I, находившегося между V и IV пилонами; перестроил портик между V и VI пилонами, помещая здесь перечень завоеванных им народов; дал облицовку VI пилону; между VI пилоном и святилищем Хатшепсут он соорудил вход с двумя стройными столбами, украшенными изображениями геральдических растений. Это самый известный зал храма – «Зал анналов» Тутмоса III, здесь он повествует о своих походах в виде рельефных изображений и надписей. Также Тутмос III между двумя обелисками Хатшепсут у восточной стены храма Амона возвел небольшой храмик; построил VII пилон, отсекая от храма Амона-Ра VIII пилон Хатшепсут; в северной части комплекса Амона построил храм бога Пта (небольшое здание).

При Аменхотепе III главным зодчим был Аменхотеп, сын Хапу. Правление Аменхотепа III для Египта было удивительно благополучным временем. Фараон разворачивает гигантскую строительную деятельность: к югу от храма Амона Аменхотеп III строит храм Мут (не на голом месте, а на месте более ранней постройки), ориентированный по оси север-юг. На территории этого комплекса, к которому с южной стороны прилегает священное озеро в форме полумесяца, было установлено около 600 статуй сидящей на троне богини Сехмет более 2 метров высотой, выполненных из гранита и диорита. У священного озера Аменхотеп установил гигантскую фигуру скарабея, посвященного богу Атуму-Хепри. В храме Амона Аменхотеп III строит III пилон. При Аменхотепе III создана центральная колоннада большого гипостильного зала храма Амона. Сейчас она состоит из 12 колонн, увенчанных капителями в виде раскрытых цветков (в древности состояла из 14; две уничтожены в связи со строительством II пилона). К северу от храма Амона, на территории храма Монту при Аменхотепе III строится главный храм Монту. На территории храма Амона-Ра строится храм Хонсу.

Таким образом, каждый фараон XVIII династии оставил память о себе своими постройками в храме Ипет-Сут.

При Аменхотепе III на месте небольшого древнего храма началось строительство нового гигантского здания общей длиной 190 м, посвященного

культу фиванской триады богов – Амону-Ра, Мут и Хонсу. Храм этот в древности назывался ***Ипет-Рес*** (***Луксорский храм***).

Храм состоял из двора и основного здания. Расположение всех помещений отличает почти абсолютная симметрия.

В храм проходили через большой открытый двор (45х51 м). Двор обнесен портиками, колонны которых имели форму связок папируса и примыкали к трем сторонам двора (64 колонны). Сейчас этот двор называют "вторым двором".

К северу от «второго двора» был запроектирован еще один, гигантский двор с портиками вдоль стен и огромной колоннадой по главной оси. Из него при Аменхотепе III возвели только центральную колоннаду из 14 колонн (по семь в каждом ряду). Высота колонн - 20 м. Капители колонн - раскрытые цветки папируса. Пропорции колонн очень удачны, при всей своей массивности они не кажутся тяжелыми. На цилиндрических стволах колонн слегка намечены грани, напоминающие трехгранный стебель папируса.

Ко второму двору с юга примыкает вестибюль с четырьмя рядами колонн, расположенных по восемь в ряд. Центральный неф храма шире боковых. Колонны вестибюля сделаны в виде связок папируса, а капители их – в форме нераспустившегося цветка папируса. Всего колонн в вестибюле 32.

Гипостильный зал находится за вторым двором. Центральный неф в гипостиле не поднят, не выделен. В этом особенность Луксорского храма - все колонны гипостиля - равновеликие.

Первый двор луксорского храма возник во времена Рамсеса II. Этот двор, окруженный с четырех сторон колонными портиками, лежит не на оси храма Аменхотепа III, а под углом к ней, отчего этот двор с тройной молельней не нарушил ансамбля фараона XVIII династии.

На стенах Луксорского храма - рельефы, раскрывающие значение этого храма: рассказывается о чудесном браке Амона-Ра с матерью Аменхотепа III и рождение фараона. Получается, что храм вместе с посвящением фиванской триаде имеет еще одно посвящение – фараону Аменхотепу III.

Главное место в оформлении храма занимали колонны. Это и портики, окружавшие дворы храма, и вестибюль, и все другие помещения. Колонны поддерживают потолки всех сколько-нибудь обширных помещений, и здание храма как бы превращено в заросли гигантских папирусов, над которыми возвышается центральная колоннада с двумя рядами стеблей с раскрытыми цветами. В девяти залах Луксора насчитывается 41 колонна; в вестибюле - 32 колонны; 64 колонны оформляют двор, 14 колонн образуют центральную колоннаду. Всего в Луксоре была 151 колонна.

Храм в Луксоре, созданный во второй половине XV в. до н.э., завершил поиски зодчих начала XVIII династии, направленные на создание нового типа храма, не связанного с заупокойным культом.

Аменхотеп III ввел храм в Луксоре в контекст Карнакского храмового комплекса. Ворота Луксорского и Карнакского храмов связались аллеей сфинксов. В дальнейшем эта аллея была разделена. Одна вела к храму Мут,

другая - к храму Хонсу. С другой стороны, целостность комплексу храмов восточного берега Нила придавала опять-таки аллея сфинксов, ибо как раз напротив пристани на восточном берегу, у аллеи сфинксов, спускавшейся от пилона Карнакского храма Амона-Ра, на западном берегу тоже находилась пристань, от которой шла вверх такая же уставленная сфинксами дорога. В конце этой дороги на фоне высоких скал блистали колоннады храма Хатшепсут, а невдалеке находилось несколько заупокойных храмов предков Аменхотепа III – Тутмоса I, Тутмоса II, Тутмоса III, Тутмоса IV, Аменхотепа II. Рядом с этими храмами воздвиг свой заупокойный храм Аменхотеп III, от которого до наших дней сохранились лишь две гигантские статуи фараона (высотой 20 м), прозванные греками колоссами Мемнона.

4. Заупокойные комплексы фараонов XVIII династии

В условиях освободительных войн с гиксосами официальная фиванская заупокойная архитектура придерживалась прошлых традиций.

Местом погребения фараонов XVIII династии, как и в начале Среднего царства, был западный берег Нила против Фив. Царские гробницы по-прежнему сооружались в виде небольших пирамид, сторона основания которых была 8-10 м. Хотя эти пирамиды, сложенные из кирпича-сырца, были невелики, но их грани составляли угол 60-66º, отчего здание в целом казалось высоким. Верхушки пирамид делали из камня и вырезали на них имена и титулы погребенных фараонов. Перед пирамидами обычно ставили два небольших обелиска высотой около 4 м.

Молельню для свершения культа либо вырубали в скале за пирамидой, либо пристраивали к ее восточной стороне, либо делали в самой пирамиде в форме узкой комнаты. В глубине молельни устанавливалась стела.

Погребальную камеру сооружали под пирамидой. Саркофаг делали из алебастра. Гробы окрашивали в синий цвет, крышки оббивали листовым золотом.

Крупнейшим новшеством в области заупокойной архитектуры в первую треть Нового царства было отделение самой гробницы от заупокойного храма, который строился на границе пустыни и орошаемых земель. Гробницу же высекали в отдаленнейших ущельях скал Долины царей (Бибан эль-Молук).

Что касается заупокойных храмов и гробниц, в искусстве Нового царства происходят существенные изменения: появляются храмы, посвященные фараонам.

Самым северным заупокойным храмом в эпоху XVIII династии был храм Аменхотепа I и царицы Нефертири.

К югу от него стояли пропилеи, от которых шла дорога в скалы Дейр-эль-Бахри, к заупокойному комплексу Хатшепсут.

Южнее стояли храмы Тутмоса III, Аменхотепа II, Тутмоса IV, Аменхотепа III.

Из всех заупокойных храмов фараонов XVIII династии резко выделяется ***храм царицы Хатшепсут***, находящийся рядом с прославленным святилищем Ментухотепа I, как бы подчеркивая принадлежность царицы к династии и ее право на престол. Архитектурное решение храма Хатшепсут также восходит к архитектуре храма Ментухотепа.

Зодчий храма - Сенмут. Сенмут намеревался похоронить себя под храмом Хатшепсут, для чего заранее приготовил себе гробницу, которая по форме скорее приближалась к царским усыпальницам, чем к гробницам вельмож.

Здание, расположенное высоко в горах, соединялось дорогой с молельней в долине. Вдоль стен дороги через каждые 10 м стояли по два сфинкса с головами Хатшепсут.

Южную сторону большого двора перед храмом украшали пилястры с чередующимися изображениями сокола в двойной короне и урея или коршуна, протягивающих к нему знаки жизни, крепости и силы.

Западную сторону двора занимал портик с двумя рядами колонн – по 22 колонны в каждом ряду. Колонны первого ряда были украшены как пилястры южной стены. Второй ряд колонн был протодорический.

Над архитравом шел карниз с балюстрадой и стоками для воды в форме львиных масок. С юга и с севера портик фланкировали статуи Хатшепсут в образе Осириса (8 м в высоту).

Раскрашенные рельефы на стенах портика изображали в южной части – приводящего пленников бога Нубии Дедуна, перевозку обелисков и преподнесение их богу Амону, парад воинов и отдельные культовые сцены, а в северной части – Хатшепсут в образе сфинкса, попирающую врагов и приносящую жертвы Амону.

Портик разделен посередине монументальной лестницей, которая вела на первую террасу храма, по сторонам лестницы было посажено по дереву. Перед ней также были посажены деревья и устроены пруды с густыми зарослями папируса.

От ворот двора до лестницы по центральной оси через каждые 10 м стояли по два сфинкса. На боковых стенах лестницы были высечены львы, сторожащие вход.

По оформлению второй двор (на нижней террасе) соответствует первому двору. С западной стороны он замыкался портиком с двумя рядами четырехгранных колонн (22 колонны в каждом ряду), разделенных лестницей, поднимающейся на вторую террасу.

Стены портика украшены в северной части - сценами коронации Хатшепсут и сценами ее чудесного рождения матерью Яхмес от священного брака с Амоном (она показывает свое право на достоинство фараона); в южной части - сцены экспедиции в Пунт. Следовательно, это храм посвящен жизни и деятельности фараона.

По обеим сторонам портика нижней террасы были устроены молельни богам Анубису и Хатор.

Перила по сторонам пандуса, ведущего на вторую террасу, были украшены скульптурными изображениями огромных кобр, хвосты которых извивались вверх по лестницам (перилам). На спине каждой кобры сидел сокол. Эти изображения являются символами единства Египта (кобра - символ Северного Египта, сокол - Южного).

Перед лестницей, на дворе, стояли парные сфинксы из красного гранита.

Вся эта часть храма предназначалась для совершения главных обрядов.

Перед четырехгранными столбами портика террасы стояли осирические статуи Хатшепсут (5,5 м в высоту).

Основная центральная часть террасы была обнесена со всех сторон колоннадой, образовавшей небольшой внутренний двор, вход в который из портика закрывала массивная гранитная дверь.

С юга и с севера к колоннаде примыкало несколько молелен. Часть северных молелен предназначалась для заупокойного культа.

Среди молелен был открытый двор с огромным жертвенником, к которому поднимались по ступеням.

В глубине центрального двора террасы, за колоннадой западной стены было вырублено десять больших и восемь малых ниш. В больших стояли осирические статуи царицы (3,35 м в высоту). На стенах меньших ниш, закрывавшихся дверцами, были рельефы, изображавшие Хатшепсут перед жертвенным столом.

Посередине стены, за гранитной дверью, находилась молельня, в которой стояла мраморная статуя Хатшепсут.

Всего в святилище стояло свыше 200 статуй: в самом храме – 22 сфинкса, 40 осирических статуй и 28 изображений сидящей или коленопреклоненной Хатшепсут. 120 сфинксов украшали дворы и дорогу.

Продолжает развиваться колоннада. Появляются длинные портики в несколько ярусов, небольшие колонные залы среди внутренних помещений храма.

Храм отличается роскошью убранства и богатством декора. Внешние двери храма сделаны из черной меди с инкрустацией из электра, а внутренние – из кедра с бронзовыми деталями. Огромные участки пола были покрыты листовым золотом и серебром. Золотыми и серебряными были некоторые наосы для культовых статуй.

Храм Хатшепсут относится к типу полускальных храмов, где наземные помещения сочетаются с молельней, вырубленной в скалах. В планировке храма четко прослеживается ярусная композиция, которая сочетается с горизонтальным расположением помещений.

Еще один великолепнейший храм, к сожалению, практически не сохранившийся до наших дней – ***заупокойный храм Аменхотепа III***. В древности он назывался «Храм, что принимает Амона и возвышает его красоту». Храм строился на протяжении 38 лет правления фараона, в период, когда Египет находился на пике своего развития, могущества и процветания. Это был самый большой и самый роскошный из фиванских храмов.

Археологические раскопки и работы по реконструкции храма Аменхотепа III проводятся еще не так долго (с 1998 г.), и есть надежда, что когда-нибудь внешний облик храма будет реконструирован. На сегодняшний день известно, что вход в храм предварялся тремя пилонами, фланкирующими вход в три открытых двора, расположенных по одной оси. При каждом пилоне находилось по паре колоссальных статуй фараона (Колоссы Мемнона предваряли вход в первый двор). За открытыми дворами шел Великий перистильный двор, обрамленный по периметру портиками папирусовидных колонн, расположенных в три ряда.

Итак, в храмах Нового царства проявился во всей полноте синтез всех видов искусства – сочетание архитектурно-пластических форм с музыкой, пением, танцами как элементами мистериального действа. Тексты гимнов, высеченные на стенах, с их ритмичным повтором строф были созвучны развертывающимся композициям в рельефах, где фигуры повторялись с определенным интервалом.

5. Частная заупокойная архитектура времени правления XVIII династии

Гробницы фиванской знати, как и в Среднем царстве, целиком вырубаются в скалах. Вход иногда оформлялся в виде портика, чаще же он представлял собой простой проем, выступы стен которого служили которким коридором, ведущим в неглубокий зал (иногда – колонный). За этим залом, напротив входа, шел длинный узкий коридор к небольшой молельне с нишей, где стояла статуя умершего. Погребальную камеру с саркофагом устраивали под молельней, откуда в нее вела шахта. Такой тип скальной гробницы восходит к Среднему царству.

С течением времени в планах гробниц XVIII династии происходят серьезные изменения: значительно увеличивается молельня, превращающаяся во второй зал. Этот зал приобретает иногда большие размеры, а коридор, напротив, сокращается до небольшого перехода. Одновременно увеличивается и число колонн, особенно в усыпальницах высшей знати времени Аменхотепа III. Гробница сама превращается в некое подобие храма - колонны, дополнительные помещения и т.д.

Гробницы людей, занимавших незначительные должности при дворе, представляли собой помещения неправильной формы, вырубленные в скалах по сторонам спускного колодца.

Зодчие XVIII династии, органически восприняв и самостоятельно переработав наследие Среднего царства, создали свой стиль, отличающийся сочетанием декоративности и пышности с мощью и колоссальностью форм. Пилоны превратились теперь в мощные башни, ограждающие ворота храмов. Базиликальная планировка колонных залов была использована строителями гигантских гипостильных залов и залов скальных гробниц.

Небывалую роль, наряду со скульптурой, играет колонна. Колонна - это вертикаль, желание обратить Человека к миру-Вселенной. Это

фаллический элемент, совокупление. Человек может вступить в эту гармонию через религиозное совокупление. Отсюда задача духовного слияния двух в одно. Постоянное напоминание о необходимости единства.

Важным элементом явилось создание нового вида царской усыпальницы с отделенной от заупокойного храма гробницей, местонахождение которой маскировалось. Гробница из простой вырубленной в скалах комнаты превращается в подземное святилище с колонными залами, молельнями и коридорами, расположенными в порядке, ставшем эталонным для подобных сооружений последующих поколений.

Лекция 13. Изобразительное искусство Древнего Египта периода правления XVIII династии (первая треть Нового царства) (2 ч.)

План лекции

1. Официальная и частная фиванская скульптура XVI-XV вв. до н.э.
2. Рельеф и монументальная живопись первой трети Нового царства.

1. Официальная и частная фиванская скульптура XVI-XV вв. до н.э.

Рассвет фиванской скульптуры во время правления XVIII династии обусловлен ростом значения Фив как столичного города. Для официальной скульптуры XVIII династии характерно возвращение к образцам начала XII династии - отсутствие объемной лепки форм, одинаковый разрез плоских глаз, условная передача бровей, начинающихся прямой толстой линией у переносицы и суживающихся к виску, безжизненная улыбка. И даже иконографически первые статуи XVIII династии копируют статуи начала XII династии. Опять появляются слегка сближающиеся лопасти головного платка, двойная его штриховка, широкий урей с высоко расположенными петлями, прежняя форма красной короны.

XII и XVIII династии связывают объединением Египта. И тогда, и теперь страна переживала объединение под властью фараонов – фиванцев. Показательно, что даже при выборе тронных имен фараоны XVIII династии стремятся подражать своим предкам: Тутмос I принимает тронное имя Сенусерта I – «Хеперкара», добавляя к нему эпитет «велик».

Эта официальная отвлеченная трактовка образа фараона свойственна не только колоссальным статуям, рассчитанным на восприятие издалека, но и произведениям небольшого размера.

Новые черты в скульптуре Нового царства появляются только с эпохи Хатшепсут.

Для заупокойного храма Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри было создано более двухсот статуй. Все ***статуи Хатшепсут*** портретные. Можно выделить индивидуальные черты, повторяющихся на сфинксах, на

осирических колоссах, сидящих и коленопреклоненных статуях: характерный овал лица, широкий в верхней части и резко суживающийся к подбородку, широко расставленные миндалевидные глаза с ровными дугами бровей, нос с горбинкой, маленький рот, круглый подбородок – все это передается неизменно, то с большей схематизацией (сфинксы, колоссы), то с меньшей (сидящие статуи).

Явная портретность в ***осирических статуях Хатшепсут*** из молельни Амона вытекает из их функции. Статуи были не просто кариатидами, они осмыслялись как могучие стражи, охраняющие священную ладью с культовой статуей Амона-Ра. Осирические статуи представляют не явление бога вообще, а явление Осириса через тело Хатшепсут, правительница становится оболочкой Осириса. Присутствие Хатшепсут в этом месте предоставляет возможность через нее связаться с Осирисом каждому человеку. Отсюда, Хатшепсут - бог. Она и мужчина, и женщина в одном. Поэтому в сфинксах и осирических статуях меньше всего подчеркивались женские признаки Хатшепсут. А в небольших статуях сидящей Хатшепсут естественно проявляются и подчеркиваются женские признаки.

Начиная со статуй Хатшепсут в основу официального царского портрета положен индивидуальный, хотя и несколько идеализированный, образ. Этот образ был сознательно возвеличен, в нем снято все случайное, не-существенное, а отобранные характерные черты лишены выразительной моделировки и сглажены. Но, тем не менее, перед нами каждый раз предстает портрет. Фараоны XVIII династии, начиная с Хатшепсут, уже не нуждались в авторитете предков – XII династии – они сами добыли себе и своим преемникам авторитет и славу. Поэтому они желали увековечивать в своих изображениях не подобия Аменемхетов и Сенусертов, а собственные конкретные образы.

Стиль скульптур Дейр-эль-Бахри отвечал требованиям фараонов, и был сохранен при Тутмосе III. Стилистические традиции времени Хатшепсут видны на всех сохранившихся ***статуях Тутмоса III***.

Статуи Тутмоса III и Хатшепсут обладают определенными иконографическими сходными чертами. Однако, облику фараона свойственны крупные черты лица, а портретам царицы всегда присуща женственность, даже когда ее статуи исполнены в виде традиционной фигуры фараона.

Если в скульптурах Дейр-эль-Бахри определенная строгость форм граничит с некоторой сухостью, а на памятниках времени Тутмоса III эта строгость становится мягче и вместе с тем нарастает оттенок изысканности, то в произведениях официальной фиванской скульптуры времени Аменхотепа II встречается сочетание все увеличивающейся мягкости и изящества форм с декоративностью и законченностью отделки.

В пластике времени Аменхотепа III заметно стремление к декоративности скульптурных элементов. На смену классической ясности и четкости форм начала периода приходят напряженность, изысканная

декоративность, нарядность. Многочисленные портреты фараона неоднородны в стилистическом отношении. Среди царских изображений можно выделить несколько групп:

- К первой принадлежат ***гигантские тронные статуи Аменхотепа III***, высотой более 20 м, известные под названием "Колоссы Мемнона". Эти статуи оформляли разрушенный ныне пилон заупокойного храма фараона. Сюда же следует отнести ***сфинксы Аменхотепа III*** из аллеи, соединявшей храм царя с берегом Нила. Во всех статуях этой группы портретные черты фараона идеализированы.
- Вторая группа памятников, к которой принадлежит ***голова гранитной статуи Аменхотепа III*** из Британского музея, характеризуется обобщенностью индивидуальных черт, изысканностью и элегантностью стиля. Предельная заостренность индивидуального облика царя сочетается здесь с большой степенью художественного обобщения. Мастер доводит свою работу до известной условности, не переступая ее. Изысканно красива тонкая линия профиля с крупными чертами лица, мягкая текучесть форм при переходе одного объема к другому. Гранитная статуя Аменхотепа III занимает исключительно важное место в общей линии эволюции скульптурного портрета Нового царства, открывая дальнейшие пути искусству второй половины XVIII династии.

Наряду с официальной скульптурой большое распространение получили статуи частных лиц. Подобно официальной пластике времени Аменхотепа I и Тутмоса I, статуи вельмож еще связаны с художественными традициями Среднего царства (***Сенмут с царевной Нефруа, визирь Усера, хранитель печати Менхеперрасен, царский писец Аменемхет***).

В общей стилистической линии скульптуры времени Аменхотепа III выделяется статуя ***зодчего Аменхотепа, сына Хапу***. Архитектор изображен стариком в канонической позе писца. Лицо статуи портретно, индивидуальный образ подчеркивается светотеневым контрастом выступающих и углубленных частей, а также графической разработкой каменной поверхности.

Интересно, что лица статуй вельмож очень близки портретным изображениям современных им фараонов. Если сравнить групповую ***скульптурную композицию***, изображающую ***Тутмоса IV с матерью***, и ***скульптурную группу градоначальника Фив Сеннефера с женой***, то общность обнаруживается не только в чертах лиц, но и в пропорциях фигур. Женские фигуры с тонкими талиями и полными грудями и бедрами одеты одинаково и имеют схожие парики. Мужские фигуры широкоплечи и крепки. Разница между скульптурной группой фараона и вельможи заключалась в том, что тело фараона, согласно иконографии, было собрано и подтянуто, тогда как тело вельможи было рыхло и жирно, с тремя характерными складками на животе.

Увеличение благосостояния знати повлекло за собой возрастание роскоши быта. Привычные формы одежды – набедренный передник у мужчин и плотно облегающее платье с лямками у женщин – сменились

пышными одеяниями из гофрированных тончайших тканей, отороченных бахромой. Появились ткани с цветными узорами, вытканные гобеленной техникой. Сложные тяжелые парики и нарядные головные уборы, массивные ожерелья и браслеты из драгоценных металлов, самоцветных камней и ярких фаянсовых и стеклянных паст дополняли богатство костюма.

На смену классической ясности и четкости форм начала XVIII династии при Аменхотепе III приходит напряженность и беспокойная сложность. Изысканная декоративность пронизывает весь стиль: вместо больших, гладких плоскостей почти вся поверхность покрывается бесчисленными мелкими струящимися линиями, передающими складки гофрированных одежд, сплетение кос и локонов сложных париков. Женский парик состоял из множества мелко заплетенных кос, спускающихся двумя рядами (широкими волнами) по обе стороны лица, причем сзади иногда отдельно заплетались несколько кос. Эта прическа поддерживалась венком из лепестков лотоса или широкой лентой; иногда ленты обвивали и боковые волны волос. Игра светотени на живописно драпированных складках одежды (полупрозрачной ткани) придавала скульптуре особую легкость. Характерно обилие украшений (ожерелья, браслеты, кольца), выполненных очень тщательно со всеми деталями.

У мужчин одеяние должно было спускаться низко, оставляя большую часть живота обнаженной.

В трактовке лица фараона наблюдаются изменения. Глаз теперь глубоко посажен в орбиту и как бы противопоставлен плоскости лица.

Помимо монументальной скульптуры эпоха Нового царства оставила многочисленные произведения малых форм. В отличие от предшествующего периода пропорции фигур стали значительно более вытянутыми, силуэты – удлиненными и стройными, фигуры становятся уже в плечах и бедрах, формы – округлее. Особое место среди таких памятников занимают скульптуры из дерева.

К середине XVIII династии относится парная группа скульптур, изображающая ***верховного жреца Аменхотепа и его жену, «певицу Амона» Ранаю***. Декоративность статуэток при всей сдержанности цветового решения выявляется в самой природе материала. Темно-каштановый цвет эбенового дерева усиливается инкрустацией золотыми пластинами ожерелья и браслетов. Обе статуэтки представлены в канонической позе «шага в вечность». В облике Ранаи скульптор подчеркнул стройность и женственность, фигура Аменхотепа отличается статичностью, даже некоторой жесткостью форм. Лица обеих статуэток тонко моделированы, портретность персонажей ярко выражена.

Кроме передачи портретных черт фараона здесь ощущается их перенесение на изображения его приближенных, благодаря чему образ приобретает еще оттенок «эпохального сходства».

В это время появляется пристальное внимание к обнаженной женской фигуре.

2. Рельеф и монументальная живопись первой трети Нового царства

Получившие в эпоху Нового царства распространение такие литературные жанры, как гимны, посвященные богам, летописи ратных подвигов фараонов и любовная лирика, нашли близкую аналогию в рельефах и росписях храмов и гробниц, где изображения обычно сопровождались текстом.

Однако росписи царских гробниц не могут служить репрезентантами художественного стиля первой половины Нового царства в связи с тем, что в силу своего ритуального назначения, они выполнялись особым образом (как схематические контурные рисунки, выполненные по древним образцам, принятым в религиозных текстах). Стены царских гробниц являлись своего рода папирусами (иногда они даже окрашивались желтой краской под цвет папируса), на которые наносились записи из «Книги о преисподней» или «Солнечных восхвалений». В этот период появляются графические изображения.

Тематика рельефов в гробницах знати Нового царства отличалась разнообразием. Обязательными были только ритуальные сцены и изображения. Выбор сюжетов зависел от занятий хозяина гробницы: прием иностранцев с дарами, сбор податей, заседание суда, наблюдение за постройкой храма и работой в мастерских, сцены походов, изображения штурмов крепостей, парады войск, храмовые сцены, изображения религиозных церемоний, сцены обучения детей профессии. Показ служебной деятельности знати – основная особенность рельефов и росписей гробниц Нового царства.

В рельефах фиванских храмов заметно усиление декоративных тенденций, техника барельефа сочеталась с использованием в ряде деталей высокого рельефа, что давало возможность большей градации объема. Высота рельефов и интенсивность контуров зависели от степени освещенности поверхности солнечным светом.

Рельефные композиции отличаются многообразием сюжетов: развернутые сцены, повествующие о родословной фараона, в которую вплетаются боги египетского пантеона.

Рельеф Тутмоса III, поражающего врагов. Фараон представлен вбивающим стержень в головы врагов. А враги изображены как единое целое.

Характерной чертой росписей первой трети Нового царства является лепка и окрашивание отдельных деталей (бусы, локоны) из штука. Также, рельеф может превратиться в горельеф. Горельеф - в круглую скульптуру: это символизировало присутствие предка, выход предка в эту жизнь.

Интерес фиванских мастеров второй половины XVI и XV века до н.э. к вопросам движения приводил к попыткам показа человеческой фигуры в фас, со спины, в три четверти, в полный профиль.

Большое внимание уделялось разработке деталей, нарастало обилие аксессуаров, пышных одежд, причесок, украшений, предметов обстановки.

Изображения тонких одежд, сквозь которые просвечивает тело, а равно и трактовка женского нагого тела занимали видное место в творческих поисках фиванских художников XV в. до н.э. Одежда густым белым цветом давалась только там, где она не покрывала тело или покрывала тело в два-три слоя. Если тонкая одежда лежала непосредственно на теле, его писали обычным для него тоном, после чего наносили тонкий слой белой краски, благодаря чему создавалось впечатление просвечивающей ткани. При нарядах, состоящих из нескольких одежд, художник показывал разные оттенки сквозящего тела.

Во времена XVIII династии одежды изображались с пятнами благовоний, любимых египтянами. Белизна одежды на груди, животе, бедрах покрывалась различными пятнами желтого и оранжевого цветов. На головах изображенных женщин был приделанный к парику сосуд для благовонных смол.

В эпоху Нового царства появляются новые краски: румянец на щеках, градуируются разные участки тела. Живопись тела характеризуется очень широкой сеткой желтых оттенков. Появляются попытки передать оттенки смуглой, загорелой кожи. Но все нововведения не касаются иконографии божеств.

Новым этапом в развитии фиванских рельефов и росписей было время правления Тутмеса IV и Аменхотепа III: наряду с усилением декоративности отмечается рост в применении светотени, более округлыми становятся линии плеч, голов, широких одежд, мягче деляются мускулы тел, благодаря низко повязанным у мужчин передниками, обнажающим почти весь живот, эта мягкость выделяется еще больше. Характерны контуры голов с вытянутыми овальными затылками (в тех случаях, когда они даны без париков). В рельефе и росписи при создании лиц изменяется характер решения глаз: узкие и длинные, глаза ставятся несколько наклонно, создавая впечатление полузакрытости, зрачки точно наполовину срезаны линиями верхних век.

Во времена Аменхотепов очертания лиц представляют полную противоположность энергичным профилям времени Тутмесидов. Вместо резко очерченных орлиных носов, круто поднимающихся дуг бровей и сходящихся у виска концов условных полос бровей и век, теперь у мужских лиц слегка вогнутые линии носов, рты делаются меньше, зато губы толще, все лицо становится круглее и мягче.

Лекция 14. Архитектура Древнего Египта периода правления фараона Эхнатона и его преемников (2 ч.)

План лекции

1. Основные исторические события Древнего Египта времени Эхнатона и его преемников.
2. Храмовая архитектура времени Эхнатона и его преемников.
А) храм Атона в Карнаке;
Б) храмы Ахетатона.
3. Дворцы Ахетатона.
4. Погребальная архитектура Египта времени Эхнатона и его преемников.

1. Основные исторические события Древнего Египта времени Эхнатона и его преемников

Аменхотеп IV вступил на престол ок. 1400 г. до н.э. и правил 17 лет. За это время он запретил культ Амона, порвал с фиванским жречеством, ввел почитание Атона (солнечного диска), построил новую столицу Египта – Ахетатон (Небосклон Атона), сменил тронное имя на Эхнатон (Благой для Атона) и Нефертити – Нефер-Нефру-Атон (Прекрасен красотой Атон).

Смена культа - это не прихоть отдельного человека, а закономерность; интерес к Атону складывается на протяжении нескольких поколений.

Грандиозное строительство в Ахетатоне требовало большого количества золота, которого у фараона не было. Это сильно повлияло на внешние отношения Египта (Вавилон, Митанни, Кипр).

Вместо высшей жреческой знати Эхнатон приблизил ко двору представителей среднего класса.

После смерти Эхнатона правили, предположительно, мужья его дочерей (сыновей у Эхнатона не было). Правитель Сменхкара жил в Ахетатоне и почитал Атона.

Тутанхамон – произвел реставрацию культа Амона. Восходит на престол в 9 лет, умирает в 17. Его вдова предлагает свою руку хеттскому царевичу, однако его убивают. Вдова Тутанхамона вынуждена выйти замуж за Эйе, который оставил заметный след в реставрации культа Амона. После него правил Хоремхеб, которой стал основателем XIX династии. Он признал недействительным правление Эхнатона.

2. Храмовая архитектура времени Эхнатона и его преемников

А) храм Атона в Карнаке

Среди памятников, созданных при Аменхотепе IV в Фивах еще до перенесения столицы в Ахетатон, главное место занимал ***храм Атона в***

Карнаке, построенный к востоку от святилища Амона. Такой выбор места связан с необходимостью иметь место, не закрытое другими постройками, чтобы по утрам приветствовать обрядами ежедневное появление солнца из-за восточных гор. С другой стороны, возможно, что, расположив храм нового бога в самом центре Карнака, Аменхотеп IV подчеркивал смещение по оси храма как смыслового центра с оси Амона на ось Атона. Новый храм получил название «Пер-Атон-техен-пао» («Дом Атона блистающего великого»). Фивы теперь именовались не «Город Амона», а «Город Атона блистающего великого».

Храм Атона был полностью разрушен при Хоремхебе. Камни храма Атона были использованы для постройки гипостиля и пилонов храма Амона. Сохранились лишь фрагменты гигантских статуй Аменхотепа IV и фрагменты рельефов храма.

Б) храмы Ахетатона

Средоточием архитектуры времени Эхнатона стал Ахетатон («Небосклон Атона»), ныне Эль-Амарна. Хотя храмы Атону строились и в других городах Египта (Луксор, Гермонтис, Кис), а также в Нубии.

Раскопки города дали великое множество археологического материала. Город возник не случайно, он был выстроен на том месте, где никогда раньше не было города (чистое место). В противном случае фараон обязательно столкнулся бы с культом местного божества и жречеством.

Ахетатон был построен менее чем за 10 лет. Город имел многочисленные и разнообразно декорированные храмы и дворцы, окруженные садами, жилые дома среднего класса, мастерские скульпторов и ремесленников. Он производил яркое и нарядное впечатление. В гробнице одного из строителей Ахетатона надпись, восхваляющая новую столицу: "Увидеть столицу - увидеть Небо, увидеть Солнце".

Официальная часть Ахетатона располагалась в центре города на участке площадью 1 кв. км. В центре располагались основные здания: дворец с дворцовым святилищем (главный храм Атона), главный храм Атона, его склады, жилища жрецов, военное управление, ведомство иностранных дел, податное управление, казармы. Здесь же огромное количество садов, бассейны.

По периметру к этому району примыкали кварталы, заселенные знатью. Позади жилищ вельмож и жрецов находились дома среднего класса, еще дальше – дома низшего слоя населения. Затем - загород, загородное место, место отдыха.

Город строился быстро - у архитекторов не было времени на капитальное строительство. Кирпич-сырец использовался для обычных зданий. И обожженный кирпич + бут, колотый камень - для дворцов фараона и храмов. И все это штукатурилось и красилось под известняк.

Главный храм Атона в Ахетатоне. Назывался Пер-Атон-эм-Ахетатон – «Дом Атона в Ахетатоне». Храм ориентирован с востока на запад, чтобы первый луч Солнца проникал в храм.

Входом в храм служил п55илон из кирпича. По сторонам от него стояли два павильона тоже из кирпича, облицованного камнем. В строительстве часто используется алебастр. Каждый павильон имел портик, состоявший из восьми колонн. За павильонами находились три открытых двора, расположенные по главной оси друг за другом. И между этими дворами - пилоны.

Затем шла колоннада и за ней еще три открытых двора. Внутреннее пространство первых четырех открытых дворов заполнено жертвенниками. В двух последующих дворах - один большой алтарь, окруженный постройками.

К востоку, на расстоянии 350 м от главного храма Атона, расположено ***святилище Атона***. Оно имело на фасаде пилон (кирпичный, побеленный под известняк), к которому примыкали два павильона с четырьмя колоннами каждый. В этих павильонах находились статуи фараона. Перед фасадом святилища, налево от ворот, стояла большая стела и монументальная статуя фараона. Позади пилона тянулся открытый двор с большим жертвенником и множеством мелких жертвенников вокруг. Двор обнесен глухой стеной со всех сторон, а за этой стеной находился еще один открытый двор с огромным жертвенником (сюда вели специальные боковые ворота). Это самое раннее место культа Атона в Ахетатоне.

Внешне кажется, что новые храмы в корне отличаются от того, что было раньше. Отсутствуют молельни со статуями божеств, нет внутренних колонн. Всюду - символы диска с руками. Множество открытых дворов с жертвенниками. Но традиционные черты всегда присутствуют, например:

1) Ориентация новых храмов та же, что и у храма Амона в Карнаке.

2) Храм огораживается, обносится прямоугольной стеной, сохраняется осевая симметрия, правая сторона - зеркальное отражение левой.

3) Вход в виде пилона, правда, пилоны пониже, чтобы не загораживать небо. Мачты возле пилонов, зовущие вверх.

4) Основной элемент декорации – колонны, также присутствуют скульптуры царя.

Однако, теперь пилоны невысоки, колоннады сведены к павильонам перед пилонами, статуи царя украшают только павильоны.

Второй малый храм Атона в Ахетатоне – «Хет-Атон-эм-Ахетатон» (Дворец Атона в Ахетатоне), являющийся дворцовым святилищем, по своему внешнему облику близок к большому храму. Его территория была также обнесена стеной, в западной стороне которой находилось трое ворот. Средние ворота были оформлены в виде пилона с мачтами. За первым пилоном находилось три открытых двора, каждый из которых имел вход в виде пилона. В первом дворе располагался большой алтарь, вокруг которого стояли маленькие жертвенники. Во втором дворе, вероятно, также находился алтарь. Посередине третьего двора возвышалось собственно святилище, окаймленное с трех сторон аллеей с рядами деревьев. Святилище было близко расположено к святилищу главного храма. Само святилище имело внешний двор и ряд внутренних дворов. Вход во внутренние дворы был оформлен в виде тонкого пилона. В центре первого двора святилища стоял

большой алтарь, окруженный жертвенниками. Во втором дворе, куда пройти можно было также через пилон, тоже располагались алтарь и жертвенники.

Храмы Ахетатона ярко раскрашивались. Цветной раскраске подвергались и колонны, и рельефы, и круглая скульптура. Местами храмы даже покрывались листовым золотом. Все это придавало храмам новой столицы видимость пышности и нарядности.

3. Дворцы Ахетатона

В Ахетатоне имелось несколько дворцовых сооружений различного назначения - огромный дворец в центре и два загородных дворца - на севере и на юге столицы.

Дворец Эхнатона в Ахетатоне. Главный дворец представлял собой комплекс зданий, ориентированных с севера на юг, вдоль берега Нила, и делился на две части широкой официальной дорогой, которая шла параллельно Нилу (две части дворца соединены этой магистралью и, одновременно, разъединены). Эта дорога по сию пору называется «дорогой фараона». Фасад дворца – длиной 700 метров.

Вдоль западной стороны дороги была расположена официальная часть дворца, вдоль восточной – личные покои царя и его семьи и дворцовое святилище.

Обе части дворца соединялись мостом, проходившим над дорогой, центральная часть этого моста имела три пролета и образовывала «окно явлений», где фараон появлялся со своей семьей и раздавал дары (монеты, пища и т.д.). Во время этой раздачи даров все становились "сотрапезниками".

Официальная часть дворца занимала территорию между «дорогой фараона» и рекой. Официальная и жилая части дворца были обнесены кирпичной стеной.

Парадная часть дворца имела во входной части пилон, за ним - постройки, примыкавшие к огромному двору, где стояли статуи фараона из кварцита. В парадную часть дворца входило также несколько залов различного назначения, украшенных колоннами. Здесь были колонны, воспроизводившие изгибы древесного ствола, колонны в виде связок папируса с изображением висящих вниз головами утиных тушек под капителями, колонны с редким сочетанием пальмы и фиников, колонны со стволами, покрытыми изображениями вьющихся растений. Пальмовидные колонны были украшены инкрустациями из фаянса и золота.

В восточной, жилой части дворца находились подсобные помещения, кладовые, сады, многочисленные залы. Интересна роспись пола в некоторых залах - как бассейн: лотосы, плавающие рыбы, порхающие птицы. Изображения нильских зарослей с молодыми бычками, птицами. Идешь как по стеклу, и все это под тобой разворачивается. Под ногами могли быть изображения врагов: ты идешь по их спинам. Стены залов также были покрыты росписями (они почти не сохранились).

Жилая половина дворца, где находились комнаты фараона и его семьи, также отличалась большой пышностью. Центром жилого комплекса служил зал с сорока двумя деревянными колоннами, соединенный проходом с личными покоями фараона и царицы, за которыми следовали шесть спален царевен.

В главном дворце имелись сады с беседками и прудами, предназначенные для отдыха фараона, зверинец с диковинными животными, птичник, многочисленные кладовые и кухни.

В северной части города - ***Северный Дворец Эхнатона*** (для увеселения царя и его семьи). Территория дворца представляла собой в плане прямоугольник (142*112 м), обнесенный стеной высотой 2 м. Дворцы как храмы - те же элементы: пилоны, открытые дворы, мачты и т.д. В храмах нет помещений для увеселений, для развлечений, для отдыха.

Южный дворец Эхнатона состоял из двух частей и назывался Мару-Атон. Он состоял из двух частей, каждая из которых представляла собой в плане прямоугольник, обнесенный массивной стеной из кирпича-сырца. Северная часть 200х100 м. Южная часть 160х80 м. Внутренние поверхности стен были покрыты росписью вьющегося винограда.

Основную территорию северной части дворца занимал сад с бассейном посередине (120*60 м и глубиной 1 м). Вдоль северного берега бассейна располагалось вытянутое в длину кирпичное здание, состоящее из трех колонных залов с небольшими боковыми помещениями. В глубине первого зала – возвышение для трона, на которое вели ступени. Средняя часть второго зала – открытый сад. Стены этого зала расписаны виноградными лозами и гроздьями, как и стены третьего зала. В кладовых, примыкавших к третьему залу, обнаружено множество разбитых сосудов для вина.

Считается, что первый зал – для аудиенций, а два других предназначены для женщин царского гарема. Несомненно ритуальное назначение этих дворцов. В них присутствует ряд черт, общих с храмами Нового царства.

К востоку за большим бассейном расположен целый комплекс зданий. Первое здание комплекса представляет собой квадратный двор, обнесенный массивной стеной со входом в виде пилонов. Южная стена двора служила входом в небольшой храм, северная стена, оформленная в виде пилона, вела в сооружение из трех зданий, окруженных рвом.

Зодчими Эхнатона решалась сложная градостроительная проблема: разделение и объединение вместе. Они умели выделять главное сооружение в комплексе. Не было монотонности, не было единообразия. Разнообразие орнамента, цвета, форм, облицовки разным материалом, глазурованные плитки. Великое разнообразие типов колонн.

4. Погребальная архитектура Египта времени Эхнатона и его преемников

Некрополь Ахетатона был выстроен на восточном берегу Нила, а не на западном, как прежде.

Особое место в деятельности зодчих Ахетатона занимало сооружение гробниц для царя, его семьи и высшей знати. Гробницы вырубались в скалах, окружавших город с востока, чтобы умершие могли быть ближе к восходящему солнцу, "встречать восходящего Атона". С востока от города были выбраны места для двух некрополей.

Гробницы обычно имели два помещения, соединенные проходом. Расположение этих помещений в разных гробницах было различно. В глубине второго помещения обычно устраивалась ниша с вырубленной в скале статуей владельца гробницы (как и в скальных гробницах других периодов искусства). В большинстве гробниц имелись колонны в виде связок папируса. Стены гробниц покрывали рельефами (однако как правило декорировка гробниц Ахетатона не закончена).

Царская усыпальница была устроена отдельно от гробниц вельмож и состояла из группы осевых (расположенных на главной оси сооружения) и боковых помещений. Боковые помещения предназначались для захоронений ближайших родственников фараона. Например, в одном из таких помещений была погребена вторая дочь Эхнатона царевна Макетатон, умершая в Ахетатоне. Сам Эхнатон был похоронен в своей гробнице (до нас она дошла разграбленной, сохранились только фрагменты саркофагов из розового гранита и ушебти Эхнатона).

Гробница Тутанхамона, обнаруженная 4 ноября 1922 года археологом Говардом Картером в Долине Царей под кучей мусора, сваленной строителями гробницы Рамсеса VI, и дошедшая до нас неразграбленной, помимо подземного прохода в скале длиной 8,2 м, имела 4 помещения:

1. Передняя (Вестибюль), входная комната, из которой можно попасть в две комнаты.
2. Кладовая для приношений и утвари.
3. Погребальная камера, в которой находился массивный саркофаг из кварцита. В кварцитовый саркофаг было помещено три гроба, последний из которых был сделан из золота.
4. Сокровищница.

Археологам понадобилось около десяти лет, чтобы освободить гробницу от более 3000 предметов, находившихся здесь. Большинство из найденных в гробнице предметов находится сейчас в Каирском музее.

В гробнице Тутанхамона расписаны только стены погребальной камеры. Они изображают заупокойные обряды и сцены пребывания фараона в загробном мире. В частности здесь присутствует сцена "отверзания уст и очей" Тутанхамона. Выполняет этот обряд фараон Эйе, женившийся на вдове Тутанхамона и правивший после него.

Очень интересна история строительства ***заупокойных храмов фараонами Тутанхамоном, Эйе, Харемхебом***. Вначале Тутанхамон выбрал для своего заупокойного храма место к юго-западу от храма Аменхотепа III. Затем, не закончив строительство, Тутанхамон умер, а заупокойный храм Тутанхамона узурпировал Эйе. Вход в храм был оформлен пилоном, за которым располагался небольшой дворец. Затем шел еще один пилон, позади

которого в глубине двора стояло здание храма. Первым помещением храма был зал с двадцатью колоннами и четырьмя пилястрами вдоль всего фасада. Из зала шли проходы в каждую из трех частей храма.

Как и раньше, во времена, предшествовавшие правлению Эхнатона, главную роль в декорировке храма играли колонны.

Харемхеб, в свою очередь, узурпировал храм Эйе, значительно расширив его. Были построены еще два пилона и вся территория храма (258*146 м) окружена стеной.

Лекция 15. Изобразительное искусство Древнего Египта периода правления фараона Эхнатона и его преемников (2 ч.)

План лекции

1. Изобразительное искусство первых лет правления Эхнатона.
2. Изобразительное искусство амарнского периода.
3. Изобразительное искусство преемников Эхнатона.

1. Изобразительное искусство первых лет правления Эхнатона

Изобразительное искусство первых лет правления Аменхотепа IV представлено ***статуями фараона***, которые происходят ***из двора храма Атона в Карнаке***. Установлено, что таких статуй во дворе храма установлено было не менее сотни. Это колоссы (высота свыше 3 м), сделанные из песчаника. Фараон изображен в рост, в скрещенных на груди руках он держит символы царской власти – плеть и жезл. Одежду статуй составляет парадное набедренное схенти, поддержанное поясом с украшениями. Схенти повязано очень низко, оставляя обнаженным почти весь живот.

Головы статуй фараона были украшены различными головными уборами: двойной короной обоих Египтов, клафтом, немесом. Некоторые статуи поверх клафта украшены короной из двух, схематично изображенных, страусовых перьев (символ истины, символ Амона).

Каждая статуя Эхнатона в Карнаке – это портрет Эхнатона. При этом образ царя отличается от подобных образов иных времен Египта. Наблюдается повышенное внимание мастеров к натуралистическим деталям: худощавое очень узкое, вытянутое лицо с большими узкими глазами, длинный нос, большой рот с толстыми губами, вытянутый подбородок. Не менее своеобразно решены и формы тела фараона. Показаны длинная шея, округлые плечи, женственная тонкая талия, большой одутловатый живот, пухлые бедра. Но ведь только недавно были те времена, когда тело фараона принято было изображать покрытым горой мускулов.

Если в первой трети Нового царства индивидуальные черты царей при их воплощении в скульптуре и рельефе несколько сглаживались,

идеализировались, исходили из установлений канона, то в колоссах Карнака индивидуальные черты Аменхотепа IV предельно подчеркнуты, даже утрированы, соединяясь с традиционной для Египта монументальностью. Видимо, происходит изменение канона, связанное с изменениями в религии Древнего Египта. Это не отход от канона, он продолжает быть, а изменения.

Новый стиль сложился не позднее пятого года правления Аменхотепа IV. В пределах первых пяти лет правления фараона наблюдается в изобразительном искусстве создание произведений, решенных в старом каноне, и произведений, решенных согласно особенностям нового канона.

Появление нового стиля в искусстве декларировалось фараоном.

2. Изобразительное искусство амарнского периода

Вскоре после обряда хеб-сед (на шестом году правления Эхнатона) одновременно в скульптуре, рельефе и живописи появляются произведения, содержащие черты нового канона. Это изображения фараона, царицы и их дочерей. Отбор этих черт был произведен сознательно и официально утвержден для всех памятников этого времени. Поэтому, можно утверждать, что за первые пять лет правления Аменхотеп IV (его мастера и жрецы) выработал новый канон, в чем-то отличный, а в чем-то сохраняющий традиции предшествующих эпох египетского искусства.

Происходит разрыв с принятым ранее эпохальным сходством царя и богов. Сходство царя и вельмож продолжает быть.

Следование новым нормам было обязательным, поскольку оно связывалось с представлением о преданности фараону. Мастера говорили о себе, что они лишь “подручные, которых учил сам царь”.

При строительстве Ахетатона новый стиль был в полной мере использован скульпторами и живописцами. Это четко проявилось на ***знаменитых пограничных стелах Ахетатона***, датированных шестым годом правления Эхнатона. Стелы были высечены на отвесных плоскостях скал, служивших естественной границей города. Верхняя часть стел представляет собой сцену поклонения царя и царицы Атону, а нижняя часть стел – текст, содержащий клятву царя, извещение об основании Ахетатона и перечисление всех основных сооружений столицы – храмов, дворцов, гробниц. Изображения несли одновременно религиозный и политический смысл и представляли собой визуализацию непреклонности и решимости фараона продолжать выбранный курс. Рядом со стелами были высечены колоссальные изображения царя и царицы с жертвенниками в руках в знак почитания солнца. Центральное место в рельефе каждой стелы занимает солнечный диск, многочисленные лучи которого оканчиваются руками, тянущимися к царю и его семье как знак жизни. Все фигуры на рельефах пограничных стел отличаются заострением портретных черт. Здесь отобраны те же самые черты, что и в статуях Эхнатона в Карнаке: удлиненный овал лица, вытянутая худая шея, резко обозначенные ключицы, пухлый живот,

тонкие ноги, полные бедра. С этими элементами резко контрастирует полный профиль плеч царя и царицы (ранее этот ракурс был недопустим).

Стиль пограничных стел встречается в Ахетатоне только в тех памятниках, где имя царя имеет раннюю форму.

Раскопки Ахетатона дали и иную форму памятников, где полемическая заостренность образов царя и членов его семьи притухает, где появляется четкая соразмерность пропорций и особая мягкость моделировки скульптурных форм. Эта группа произведений относится ко второй половине существования Ахетатона.

На ***цветной стеле Каирского музея*** и ***берлинском рельефе № 14146*** (рельефы и круглая скульптура по-прежнему раскрашиваются – традиция еще из Раннего царства) впервые не только в Ахетатоне, но и вообще в египетском искусстве представлены интимные сцены из быта фараона. При этом группа осеняется лучами-руками изображенного наверху в центре солнечного диска. Все действующие лица сцены (Эхнатон, Нефертити, царевны Меритатон, Макетатон, Анхесенпаатон) связаны в единое целое. Все поглощены чарами нежной любви, которая является одной из основных идей памятника. Эта любовь и есть Атон (солнце), умозрительное присутствие которого занимает все пространство стелы.

В рельефах этого времени множество новых элементов, непривычных для египетского искусства предыдущих периодов (например, опирающаяся на подушку правая рука фараона, непринужденность, почти естественность жестов царевен).

Скульптуры времени Эхнатона иконографически весьма ограничены: обычно изображались либо стоящие фигуры с жертвенником в руках, либо коленопреклоненные, т.е. воспроизводили давно известные типы статуй. Фараон и царица изображались в своих бытовых одеяниях и сандалиях. Семейные сцены строились так, чтобы подчеркнуть связывающие членов семьи чувства.

Семейная, интимная тематика рельефов Ахетатона поддерживается росписями дворцов города, воспроизводящих картины природы. Дворцовые помещения как бы становятся цветущими садами и рощами. Изображались также семейные сцены царской семьи (фрагмент росписи стены ***“Дочери Эхнатона”***).

Даже в гробницы проникают новые веяния. На стенах погребальных сооружений появляются сцены из быта фараона и его семьи – обеды, ужины, торжественные выезды, сцены гарема. Чиновники Ахетатона изображают здания новой столицы на стенах своих гробниц.

Сравнение сюжетов рельефов в разных гробницах показывает известную закономерность в их расположении. Во всех гробницах на косяках свода помещали сцены поклонения Атону, тексты гимнов Атону и заупокойные молитвы. На левой стене прохода, ведущего в первый зал, изображалась царская семья, поклоняющаяся Атону, на правой – умерший и текст гимна Атону. В первом зале – сцены из служебной деятельности владельца гробницы. Таким образом, большинство изображений связано с

земной деятельностью владельца гробницы. В гробницах почти полностью отсутствуют изображения, посвященные заупокойному культу и блаженству умерших в раю.

Посмертная жизнь души представлялась теперь иначе: “Вдыхай сладостные дуновения северного ветра, выходящие с неба по велению Атона живого. Твое тело защищено и твое сердце сладостно. Никакого несчастья не случится с твоим телом, и ты будешь благополучный. Твоя плоть не истлеет. Ты будешь следовать за Атоном, когда он взойдет утром, пока не наступит успокоение его в жизни. Для твоего сердца будет вода, для твоего тела – хлеб, и одежда облачит твои члены”.

Получается, что с первыми лучами солнца умершие встают, моются, одеваются и идут за Атоном в храм и проводят день в Ахетатоне. Это было верование о пребывании умерших днем среди живых, новое верование Эхнатона. Отсюда и отсутствие сцен загробной жизни на стенах гробниц в Ахетатоне. Отсюда и нахождение некрополей Ахетатона на восточном берегу Нила.

Показательно, что изображения в гробницах в ряде случаев сходны (по темам, по манере изображения, по жестам персонажей) с изображениями на стенах дворцов Ахетатона. Однако темы семьи и природы в основном развивались в декорировке светских помещений. Семейным сценам дворцов Ахетатона все более становится свойственна повышенная лиричность образов, интимность.

Фараон и царица обычно изображались в своих бытовых одеждах и сандалиях. Семейные группы строились так, чтобы подчеркнуть связывающее всех членов чувство любви (например, соединение рук в рукопожатии, объятия, ласки).

Так как статуи членов царской семьи, обнаруженные в храмах Ахетатона были в основном вотивные (посвященные в храмы в тех или иных случаях), то по ним (по их остаткам) можно проследить постепенное изменение нового канона времени Эхнатона. Среди вотивных скульптур чаще всего встречаются изображения царя и царицы с жертвенниками в руках возле алтаря. Материал для статуй самый различный – твердый и мягкий известняк, кристаллический песчаник разных оттенков, диорит и нескольких сортов гранит. Нередки и вотивные коленопреклоненные статуи Эхнатона и Нефертити.

Раскопки обнаружили в Ахетатоне несколько больших скульптурных мастерских. Это естественно, так как большому городу требовалось большое количество скульптур. Ведь статуи стояли не только в официальных учреждениях столицы, но и в частных домах.

Наиболее интересные находки сделаны при раскопках мастерской скульптора Тутмеса, произведенных в начале XX века (начаты в 1912 г.). В мастерской, где трудились многие подмастерья, были помещения для формовки из гипса, для обработки камня. Именно в мастерской Тутмеса были обнаружены ***парные портреты Эхнатона и Нефертити***, которые были сделаны из известняка в натуральную величину (обычно статуи

изготавливаются чуть больше или чуть меньше натурального размера). Однако портрет фараона был безнадежно изуродован при разгроме Ахетатона, а изображение Нефертити, вероятно, упало лицевой стороной вниз в тот момент, когда разрушители ворвались в мастерскую. Поэтому изображение царицы сохранилось и представляет собой шедевр амарнского искусства.

Поразительно мастерство, с которым скульптор передал лицо царицы, словно дышащее жизнью. И это при явно строгом отборе необходимых и достаточных в каноне черт, подлежащих изображению. Еще одно достойное восхищения ***изображение Нефертити*** – головка из желтого кристаллического песчаника высотой 19 см. Даже на этом этапе, на котором работа над портретом была прервана, скульптурное изображение производит незабываемое впечатление. Чрезмерно вытянутые пропорции черепов изображений Нефертити и ее дочерей являются результатом условной стилизации, результатом особых пропорций канона Эхнатона.

В мастерской Тутмеса были найдены гипсовые маски и отливки с них. Маски снимались как с живых людей, так и с умерших. Именно на отливках с этих масок мастера удаляли ненужные в каноне детали, каждый раз по этапам оттачивая будущий образ путем многократных отливок. Последним этапом в обработке масок являлся перевод гипсовых отливок в конечный материал – камень.

В мастерских Ахетатона было обнаружено множество незаконченных скульптур, которые предметно вскрыли этапы работы амарнских мастеров над статуями.

В одной из мастерских Ахетатона были обнаружены посмертные маски Эхнатона и Нефертити.

В мастерских Ахетатона были обнаружены ***произведения, отмеченные именем Сменхкара***. По своему стилю эти произведения (хотя и портретны) резко отличаются от ранних памятников Амарны и близки портретам Нефертити, являясь связующим звеном между искусством Египта времени Эхнатона и времени Тутанхамона.

Стремясь создать насыщенные натурализмом памятники, мастера амарнского искусства решались на сочетание в одной скульптуре разных материалов. Лицо и руки статуй чаще высекали из кристаллического песчаника, хорошо передающего цвет загорелого смуглого тела. Покрытые белыми одеждами туловища статуй делали из известняка. По-прежнему широко применялась раскраска скульптур, равно как и вставные глаза.

3. Изобразительное искусство преемников Эхнатона

В послеамарнский период скульптура и монументальная живопись Египта демонстрируют сочетание амарнского наследия с доамарнскими традициями.

Многие мастера, которые работали долгое время в Ахетатоне, после возвращения в Фивы не могли вернуться к доамарнскому канону. Можно

даже сказать, что это не удалось сделать ни на одном этапе послеамарнского периода истории Древнего Египта.

Ясно, что такие сцены, иллюстрировавшие интимные подробности быта Эхнатона и его семьи, не могли больше производиться. Однако, такие композиции, как награждение вельмож фараоном перед “окном явлений”, расширенное изображение пейзажных картин, равно как и сохранение некоторых художественных приемов амарнского искусства не были запрещены в первое послеамарнское время.

Из Фив происходит очень интересное ***изображение фараона Сменхкара*** – знаменитая луврская статуя, изображающая фараона сидящим с жезлом и плетью в правой руке. Лицо правителя в этой скульптурной группе (сохранился фрагмент руки царицы, фигура которой была справа от фараона) повышено выразительно, прекрасно моделировано, построено с учетом игры светотени.

Очень интересны в стилистическом отношении сделанные из ***песчаника колоссы Тутанхамона***, происходящие из заупокойного храма этого фараона. Храм был узурпирован сначала Эйе, а затем Харемхебом. Высота статуй 5,25 м. Несмотря на такие большие размеры, лица статуй сохраняют портретность, сочетая черты идеализации и натурализации (моделировка носа и рта). Статуи отличаются повышенным вниманием к проработке деталей: тонко прорисованы орнамент пояса, бусы ожерелья, рукоятка кинжала в виде головы сокола.

Заметно влияние амарнского канона на ***скульптурах, найденных в гробнице Тутанхамона***. Здесь портретное сходство особенно ощутимо на двух деревянных статуях фараона, охранявших вход в погребальную камеру. Эти статуи изображают “двойников” фараона, т.е. его “КА”.

Ярче всего традиция Амарны при Тутанхамоне проявилась в его ***золотой маске***, которая покрывала голову мумии ***Тутанхамона*** в его гробнице. Здесь показан характерный профиль Тутанхамона, его чуть вздернутый нос, полные губы, прямая линия подбородка. Брови, исполненные декоративно, инкрустированы.

Подлинных официальных ***скульптур времени Харемхеба*** сохранилось всего несколько. Большинство статуй с его картушами – это узурпированные памятники предшественников Харемхеба. Настоящим портретом фараона следует считать статую в группе с богом Гором – божеством родного города царя.

Замечательными изображениями Харемхеба являются ***два колосса из заупокойного храма фараона***, где царь изображен сидящим на кубообразном троне. Лица колоссов настолько натуралистично решены, что не вполне соответствуют всем остальным элементам статуй.

Много материала для характеристики времени преемников Эхнатона дают некрополи Мемфиса. Ведь в Мемфисе был построен храм Атона, который оформляли амарнские мастера. Да и после Эхнатона и Тутанхамон, и Харемхеб частично жили в Мемфисе. Не удивительно, что приближенные этих фараонов сооружали в Мемфисе свои усыпальницы, для оформления

которых приглашались опять-таки амарнские мастера. Прежде всего, это гробница самого Харемхеба, которую он еще будучи военачальником, приготовил для себя при Тутанхамоне. Замечателен ***рельеф, где Харемхеб изображен в парике и одеянии вельмож времени Эхнатона*** – Тутанхамона. Рельефы мемфисской гробницы Харемхеба и его жены близко примыкают к искусству Ахетатона.

Замечательный ***рельеф, изображающий плакальщиков***, создан амарнскими мастерами, вывезенными работать в Мемфис.

Одновременно на мемфисских памятниках (рельефах и скульптурах) прослеживается тот стилистический и иконографический перелом, что случается в Египте при Харемхебе. Меняются контуры и пропорции скульптур, начинают изображаться новые парики и фасоны одежд.

Лекция 16. Архитектура Древнего Египта последней трети Нового царства (XIX-XX династии) (2 ч.)

План лекции

1. История Древнего Египта последней трети Нового царства.
2. Храмовая архитектура Древнего Египта последней трети Нового царства.
А) храмы, посвященные богам;
Б) храмы, посвященные фараонам.
3. Заупокойная архитектура Древнего Египта последней трети Нового царства.

1. История Древнего Египта последней трети Нового царства

В лице преемника Харемхеба Рамсеса I на египетский престол вступила XIX династия. Фараоны этой династии, не вступая в конфликты с фиванским жречеством (бога Амона), активно поддерживали культы других богов. В числе поддерживаемых богов были древние божества Ра и Птах, бог Таниса Сет, а также азиатские божества – Анат, Астарта, Решеф, Херун, Баала. Появились легенды, в которых соединялись египетский и азиатский пантеоны богов, в частности богини Анат и Астарта были приняты в египетский пантеон как дочери Сета.

Рамсес I царствовал лишь два с небольшим года, но за это время он принялся за реставрацию храмов не только на территории Египта, но и за его пределами (на Синае и в Нубии).

Сын Рамсеса I Сети I был воинствующим правителем. Он сразу же взялся за восстановление египетской власти в Сирии, Ливане, присоединил Южную Финикию, что помогло возобновить морские сношения с Азией.

Сети I был также и великим строителем. Он реставрировал храмы, возводил новые сооружения в Карнаке, Луксоре, Нубии, Абидосе и Мемфисе.

Преемник Сети I Рамсес II Мериамон – пожалуй одна из самых популярных личностей в египетской истории. Своей популярностью он обязан не столько военным походам, сколько памятникам и постройкам, оставленным в течение своего долгого царствования. Официально сохраняя ведущую роль Фив, Рамсес II избрал своей резиденцией находившийся в Дельте город Танис, назвав его «Пер Рамсес» - Дом Рамсеса. Первые двадцать лет своего правления этот фараон должен был потратить на войны, в частности, в Сирии (с хеттами).

Но главным занятием Рамсеса II было строительство. Редкий храм в Египте не носит его имени. Особенно значительны его постройки в Карнаке, Луксоре, Абу-Симбеле, Абидосе, в западной части Фив (Рамессеум).

Поскольку Рамсес II правил 57 лет, то его преемник Мернепта (13-ый сын Рамсеса II) взошел на престол уже пожилым человеком. При нем на Египет напали объединенные племена индоевропейцев и ливийцы.

После смерти Мернепта в стране вновь начались смуты, в результате которых трон узурпировал Аменмессу; он был свергнут и заменен родственником Мернепта по жене Си-Пта. А после Си-Пта царем стал Сети II (возможно сын Мернепта). Царствовал он недолго, и после его смерти в стране опять наступила анархия (раздробленность, войны, голод).

Порядок в Египте был наведен новым царем Сетнахтом. Сетнахт начинает XX династию. Преемник его Рамсес III был последним крупным фараоном Нового царства. При вступлении его на престол спокойствие в Египте уже было водворено. Поэтому он принялся наводить порядок в колониях Египта. Первые 12 лет его царствования были заняты войнами против ливийцев, сирийцев, филистимлян, кочевых племен Идумеи. Остальное время его царствования (32 года) протекло спокойно. Он снаряжал экспедиции в Пунт, Танутер, в медные рудники Атики. Царь заботился о проведении дорог в пустыне и благоустройстве их (велел копать колодцы, сажать деревья вдоль дорог), строил храмы. Но против него было составлено несколько неудачных заговоров, в которых участвовали его жены, военачальники, жрецы.

Рамсес III был последним великим фараоном Египта. После него прошел целый ряд Рамсесов от IV до XII. В их правление внутреннее и внешнее могущество страны постепенно падало, в ущерб царской власти возвышались жреческие фамилии.

Сын Рамсеса III Рамсес IV царствовал всего шесть лет и ничего значительного не исполнил.

Рамсесы с V по XII ничем не примечательны. Сирия окончательно перестала быть египетской колонией.

При Рамсесе XI власть фараона стала номинальной. На севере страны царствовал Смендес, а в Фивах управление перешло в руки верховного жреца Амона Херихору.

Постепенно Смендес сосредоточил в своих руках всю полноту царской власти, принял царский титул и стал основателем XXI династии. С этого времени в Египте наступает эпоха Позднего царства.

2. Храмовая архитектура Древнего Египта последней трети Нового царства

А) храмы, посвященные богам

Особенностью архитектуры последней трети Нового царства является грандиозность масштабов, стремление затмить все, что было создано в Египте прежде. Никогда еще пилоны, колонны и монументальные колоссальные статуи царей не достигали таких размеров, никогда еще убранство храмов не отличалось такой тяжелой пышностью.

В первую очередь своеобразие зодчества этого периода Нового царства проявилось в Фивах, ***в храме Амона в Карнаке.***

Прежде всего стоит сказать, что строительство в Карнаке возобновилось сразу после разрушения Ахетатона и возвращения столицы Египта в Фивы. Из фараонов-преемников Эхнатона своим строительством в Карнакском комплексе отличился Хоремхеб. При нем были возведены II и IX пилоны, началось строительство гигантского гипостильного зала между II и III пилонами. По дороге к храму Мут Хоремхеб ставит еще X пилон. На всех своих сооружениях Харемхеб приказал высечь рельефы, которые бы свидетельствовали о действительном почитании фараоном бога Амона.

Строительство в Карнаке в последнюю треть Нового царства ознаменовалось окончанием строительства и украшением гигантского гипостильного зала между II и III пилонами. Сооружением боковых колоннад (центральная колоннада была построена при Аменхотепе III) и декорировкой зала активно занимались при Сети I и Рамсесе II. К центральной колоннаде были добавлены по 7 рядов колонн справа и слева. В зале было установлено 134 колонны (стволы центральных колонн украшали капители в форме расцветшего папируса, стволы колонны в боковых нефах – капители в форме нераспустившегося цветка папируса). Цветные рельефы на стенах и колоннах в гипостильном зале занимают площадь 2428 м^2. Тематика рельефов – прославление военных побед фараонов. Местами колонны и стены в зале были покрыты листовым золотом.

Известны имена зодчих, работавших при прославленных фараонах последней трети Нового царства. Автором проекта гипостильного зала в Карнаке при фараоне Харемхебе был зодчий Майа. При Рамсесе II строительными работами руководили зодчие Иупа и его сын Хатиаи. Зодчими Карнака при Рамсесе II были и жрецы Амона Небуненеф и Ромарои.

Несмотря на огромный объем работ в Карнаке при Рамсесе II постоянно проводились реставрационные работы. Были отреставрированы колонный зал Тутмоса III в Карнаке, Заупокойный храм Ментухотепа I, Аменхотепа I, Хатшепсут, Тутмоса III. Видимо, при дворе фараона

существовали специальные бригады мастеров-реставраторов, поскольку реставрационное дело глубоко специфично.

Перед II пилоном Рамсес II приказал установить две свои колоссальные статуи из розового гранита. Две статуи, изображавшие Рамсеса II и его супругу Нефертари, были установлены у IX пилона.

Последний из фараонов XIX династии – Сети II строит в Карнаке пилон перед храмом Мут и тройную молельню перед большим храмом Амона, позднее включенную в большой двор.

При фараоне XX династии Рамсесе III в храмовом комплексе Амона-Ра было сооружено: храм Хонсу, поставленный к юго-западу от большого храма Амона, фасадом на юг; хеб-седный храм Рамсеса III, расположенный при II (2) пилоне храма Амона, перпендикулярно к последнему; храм при III пилоне к северу от храма Амона-Ра; святилище около храма богине Мут, на южном берегу подковообразного озера, посвященное Амону (плохо сохранилось).

При Рамсесе III строительством в Карнаке занимался зодчий Серамон, который был жрецом Амона и Мут, а после его смерти – архитектор и верховный жрец Амона Рамсеснатх.

I (1) пилон появился в храме Амона-Ра во времена правления XXX династии.

Много новых архитектурных элементов появилось при фараонах XIX-XX династий ***в храме, посвященном фиванской триаде в Луксоре.***

При Рамсесе II в Луксоре зодчим Бекенхонсу был выстроен новый пилон с большим двором, окруженный 74 колоннами, между которыми стояли статуи царя. Перед пилоном стояли шесть колоссов Рамсеса II, из которых четыре средние были из розового гранита, а два боковых – из черного гранита.

Б) храмы, посвященные фараонам

Заупокойный ансамбль Рамсеса II (Рамессеум). Древнее название храма – «Дом миллонов лет Рамсеса-Мериамона во владении Амона». Архитектор – Пенра.

Храм четко ориентирован по сторонам света (с востока на запад).

Предположительно, в древности перед храмом возвышались огромные ворота с башнями и находился бассейн, откуда был прорыт канал к Нилу.

Входом на территорию заупокойного ансамбля Рамсеса II, обнесенного кирпичной стеной, служит гигантский пилон из песчаника, за которым находится первый открытый двор. Южная стена двора одновременно являлась и фасадом дворца. Этот фасад оформлен в виде портика с двойной колоннадой. Северная стена двора была декорирована одним рядом колонн, перед которыми стояли осирические колоссы царя. Западная стена не имела колонн, она была ограничена невысоким пилоном, отделяющим второй двор храма. Поскольку второй двор был расположен выше первого, то к проходу пилона вела лестница. С каждой стороны лестницы стояла статуя Рамсеса II (из сиенита) высотой 17 м. и весом 1000 тонн (сохранились фрагменты торса и постамента).

Поверхность второго пилона была покрыта раскрашенными рельефами, содержащими две огромные композиции: битву с хеттами при Кадеше и праздник бога плодородия Мина, во время которого фараон торжественно срезал золотым серпом первый сноп, открывая этим сезон жатвы по всей стране. Обе темы прославляли царя как грозного победителя врагов Египта и как божественного повелителя над силами природы.

Получается, что первый двор был вестибюлем, открывавшим вход во дворец фараона и в посвященный царскому культу храм.

Из портика во дворец вели два входа, расположенные по обеим сторонам от «окна явлений». Через небольшие вестибюли можно было попасть в 16-ти колонный приемный зал, занимавший центральную часть здания. В глубине здания, напротив «окна явлений» был проход в 4-колонный тронный зал. Во дворце также были и личные покои фараона.

Второй двор Рамессеума служил подходом к зданию заупокойного царского храма. Здесь портики шли со всех четырех сторон: боковые портики – северный и южный – имели по два ряда колонн в форме связок папируса, с гладкими стволами и капителями; с востока был возведен один ряд колонн с осирическими колоссами перед ними; вдоль западной стороны двора, перед входом в следующее помещение, возвышался двойной ряд колонн и осирические колоссы.

Внутренние помещения храма разделены на три части – центральную и две меньшие боковые. Это деление подчеркнуто тем, что из портика ведут три входа в само здание храма.

Гипостильный зал, расположенный почти во всю ширину здания, занимал площадь в 1200 м² и имел 48 колонн, разделяющих его на 9 нефов. Центральный неф был шире и выше остальных. Его оформляли колонны с капителями в форме раскрывшихся цветков папируса. Боковые колонны имели гладкие стволы и капители в виде бутонов папируса. Было и верхнее освещение зала (из-за разницы в потолках центрального и боковых нефов). Потолок этого зала представлял ночное небо, усеянное золотыми звездами.

За большим гипостилем находилось три последовательно расположенных 8-колонных гипостиля. Их средние проходы служили продолжением центрального нефа большого гипостильного зала.

Далее находилась главная молельня храма, посвященная Амону и царю. Потолок молельни поддерживался четырьмя 4-гранными столбами.

По сторонам от помещений, расположенных на центральной оси храма, находились сокровищницы, молельни и жилища жрецов.

Все помещения храма были богато декорированы. На стенах и колоннах были размещены композиции походов и побед Рамсеса II, ритуальные сцены, фигуры фараона и богов.

Помимо зданий дворца и храма, на территории Рамессеума находилось святилище, построенное еще Сети I, кладовые и школа писцов.

В основу оформления храмов XIX-XX династий была положена схема, выработанная в Фивах в эпоху XVIII династии, причем наиболее близким прототипом следует считать Луксор.

Скальный храм Рамсеса II в Абу-Симбеле – репрезентант негативной архитектуры Египта. Известно, что первые скальные храмы относятся ко времени Хатшепсут и Тутмоса III, однако были скальные храмы и при Харемхебе и Рамсесе III.

Скальный храм Рамсеса II в Абу-Симбеле превосходит по величине и грандиозности все скальные сооружения Египта. В общем и целом скальный храм Рамсеса II повторяет планировку наземных храмов Нового царства. Храм посвящен Амону-Ра, Хармакису и Птаху. Ориентирован по оси запад-восток. Находится храм на террасе, ограниченной балюстрадой со статуями, рядом с Нилом. От берега Нила к храму вела лестница в 9 ступеней.

Вход в храм очень своеобразен. На слегка наклонную поверхность скалы как бы перенесен фасад обычного пилона с башнями. Для этого в песчаниковой скале выбито гигантского размера (38*32 м) трапециевидное углубление, в котором вырезаны четыре колосса с портретными чертами Рамсеса II (высота статуй 20 м).

Между вторым и третьим колоссами в скале сделано прямоугольное углубление – вход, над которым изваян фриз из 22 круглых скульптур – изображений сидящих павианов – священных животных бога Тота.

Свет проникает внутрь через единственную дверь. Дважды в год (21 мая и 23 сентября) лучи восходящего солнца и ось храма совпадали. Первые лучи восходящего солнца проникали в самую глубину святилища.

Над входом, на уровне голов и плеч статуй фараона, в прямоугольном углублении высечено шестиметровое изображение сокологлавого бога солнца.

Фигуры фараона сидящего предстают как мощные контрфорсы, сдерживающие давление скалы.

За входом по продольной оси размещены высеченные в скале помещения храма общей протяженностью 55 м.

Через вход попадали в почти квадратный зал (17*16*10 м) с девятиметровыми осирическими статуями, прислоненными к стенам и расположенными двумя группами по четыре памятника в каждой. Осирические статуи имеют портретные характеристики Рамсеса II.

Традиционный план храмов нового царства здесь несколько изменен. В подземном зале слились элементы и двора, и гипостиля храма позитивной архитектуры.

Роспись потолка первого зала представляет собой звездное небо.

За первым большим залом идет колонный зал меньших размеров (7,6*11 м) с четырьмя четырехугольными столбами. Стены зала украшали рельефы. На северной стене изображена битва Рамсеса с Хеттами при Кадеше; на южной – битва Рамсеса с ливийцами и нубийцами; на западной стене - Рамсес II, ведущий пленных; на восточной стене – Рамсес, жертвующий богам пленных ливийцев и нубийцев.

Здесь же представлена в иероглифах эпическая поэма, прославляющая фараона и его подвиги (автор – придворный поэт – Пентаур). Рамсес

потребовал изобразить эту поэму не только в Абу-Симбеле, но и в Карнаке и Луксоре.

Далее в скале выбиты помещения для священной ладьи и божницы. В отличие от других храмов, в Абу-Симбеле святая святых находится на главной оси скального сооружения. Святилище храма имеет размеры 4*7 м и является самым маленьким помещением в храме. В святилище представлены сидящие статуи богов Амона-Ра, Хармакиса и Птаха и статуя Рамсеса II. Фараон изображен одного размера с богами. Два раза в год лучи восходящего солнца освещали статуи в святилище, но статуя Птаха никогда не освещалась, так как Птах – бог тьмы, хтоническое божество.

Из второго колонного зала можно было попасть в правую и левую группу камер, из которых четыре северные были тайниками или сокровищницами. В них есть надписи, указывающие на то, что они были украшены лучшими мастерами Египта и наполнены всевозможными драгоценностями.

Направо (к северу) от Большого храма в Абу-Симбеле расположен Малый храм комплекса, посвященный богине Хатор.

Фасад храма оформлен в виде портала (28*12 м) с шестью нишами по три с каждой стороны от входа. В нишах с глубокой светотенью представлены шесть статуй в рост – три статуи Рамсеса II и три женские статуи с портретными чертами жены Рамсеса II Нефертари. Обращает на себя внимание тот факт, что статуи Нефертари и статуи Рамсеса равновеликие.

Фактически малый храм в Абу-Симбеле посвящен Нефертари.

Никогда прежде в Египте супруги фараона не изображались на фасаде храма, тем более, равновеликими царю («Нефертари-мери-эн-Мут» – любимая богиней Мут).

За входом в малом храме располагался гипостильный зал, близкий по формам подобному залу большого храма. Столбы в этом храме были украшены хаторическими капителями, причем облик богини Хатор соответствовал характеристикам Нефертари.

Три двери соединяли гипостильный зал с вестибюлем.

За вестибюлем по оси располагалось святилище с нишей, в которой стояла статуя богини Хатор.

При сооружении Ассуанской плотины над четырнадцатью нубийскими храмами, в том числе и Большим и Малым храмами Рамсеса II, нависла угроза затопления. В 60-е гг. XX столетия скала с храмом была разрезана пилами на большие блоки, которые были подняты на более высокое место при помощи современных технических приспособлений. Это была невиданная в области археологии работа.

Храм Рамсеса III в Мединет-Абу хорошо сохранился. Современное название храма происходит от имени современного поселка, расположенного рядом с остатками храма. Храм построен по единому плану. Ориентация храма с востока на запад.

Храмовый комплекс имеет несколько частей:

- центральное здание – собственно храм (очень вытянутый прямоугольник);
- дворец;
- административно-хозяйственные постройки;
- дворы;
- сады;
- жилища жрецов и обслуги.

Все здания занимают площадь около 80 тыс. м². Комплекс обнесен тремя стенами из кирпича-сырца, две из этих стен весьма внушительных размеров. В отличие от других заупокойных храмов Нового царства, поминальный комплекс Рамсеса III построен как крепость.

Вход в храм, как и в Карнакском храме, начинается с пристани. За первыми воротами и сравнительно невысокой кирпичной оградой следовали вторые уже высокие ворота в высокой ограде с башнями толщиной около 20 м. Башни со стороны фасада были украшены рельефами – сценами битвы Рамсеса III с “народами моря” и сценами царской охоты на диких быков.

За входными стенами находились несколько небольших дворов, окруженных невысокими оградами. За этими дворами находился первый пилон храма, расположенный на специальной приподнятой площадке. За пилоном – почти квадратный открытый двор. С южной стороны двора имелся колонный портик, между колоннами которого находился вход во дворец. С северной стороны двора стояли осирические колонны высотой 9,28 м, как бы прислоненные к каменным столбам. Слева и справа от ног гигантов стояло по фигуре принца и принцессы в человеческий рост.

В храме Рамсеса III два двора. Второй двор находился за первым. Эти дворы разделял пилон. Второй пилон был значительно меньше первого. Второй двор был окружен портиками и осирическими статуями. Западная колоннада была поднята на террасу высотой 1,2 м.

Храм Рамсеса III был устроен подобно другим храмам Нового царства: каждая последующая группа помещений, по главной оси, располагалась выше предыдущей, а помещения становились все ниже и ниже.

По обе стороны от входа, ведущего в гипостиль, стояли две гигантские статуи Рамсеса III высотой 11 м, которые в сравнительно небольшом дворе (38*34 м) казались просто громадными, подавляя окружающую архитектуру и находящихся во дворе людей.

Гипостильный зал с 24 колоннами и верхним светом. Колонны поставлены в шесть рядов, центральный неф шире боковых. Базы колонн центрального нефа срезаны со стороны собственно прохода (проход шириной 3,1 м). За первым гипостильным залом идут второй и третий малые колонные залы, к которым примыкали помещения святилищ.

Далее по главной оси находились погруженные во мрак камеры для ладьи Амона и его божницы.

Справа от первого гипостиля размещались культовые помещения, камера для ладьи других фиванских богов и царя.

Стены всех камер украшали рельефы с религиозными сценами.

В левой южной части здания находились помещения, называемые сокровищницами. Это были четыре камеры, расположенные попарно симметрично по обе стороны одного коридора. В них сохранились ценности, как и в храме Амона. Войти в сокровищницу можно было через одну единственную дверь. Когда дверь была закрыта, рельефные изображения на ней и примыкавших к ней стенах представляли единую композицию, при взгляде на которую не возникало даже мысли о каком-либо входе. Те ценности, которые хранились в сокровищницах, изображены были также на стенах камер.

В храме было особое помещение для алтаря, вокруг которого совершался культ Амону. Это помещение находилось в глубине храма к северу от третьего гипостильного зала и представляло собой небольшую комнату (10,8*6,85 м). Крыша здесь была устроена таким образом, что непосредственно над алтарем она отсутствовала. Посередине двора стояла платформа – алтарь, на которую вела невысокая лестница. Она была поставлена так, что поднимающийся смотрел на восток.

Слева к зданию храма вплотную примыкал дворец (в храмовых дворцах цари останавливались во время своих посещений Фив). Фасад дворца был одновременно стеной первого двора храма. Для входа во дворец в левой стене храма были устроены два проема. Между двумя входами во дворец находилось «окно явлений».Оно находилось высоко и было отделано золотом, инкрустацией из стекла, фаянса и разноцветных камней. Стоя в «окне явлений», царь видел двор храма, где стоял алтарь и приносились жертвы богу Амону, сыном которого считался фараон.

Восьмиколонный портик в первом дворе имеет колонны с капителями в форме расцветшего папируса. В стене за портиком были высечены рельефные изображения фараона, поражающего врагов, а также фараона, принимающего приближенных и раздающего им награды. Ниже этих рельефов размещались скульптуры, изображавшие головы врагов-народов, покоренных фараоном. Цветные рельефы, рассказывающие о подвигах царя, покрывали весь фасад дворца (стену двора храма).

Пройдя сквозь двери дворца попадали сначала в малые камеры – вестибюли, а далее – в колонный приемный зал. За приемным залом располагался 4- (?) (2-колонный) колонный тронный зал размером 10,5*14 м. У противоположной входу стены было белое каменное (алебастровое) возвышение с троном. К возвышению вело насколько пологих ступеней, по которым царь совершал восхождение.

Трон представлял собой богато отделанное кресло, над которым был устроен балдахин. Во дворце таких тронов было три.

За парадными залами находились личные покои фараона (спальная комната, комната для одежды, ванная, помещение, из которого шла лестница, ведущая на крышу). В глубине здания располагались женские комнаты. Каждая женщина в гареме имела целую «квартиру», состоящую из передней, жилой, спальной и ванной комнат. Таких «квартир» во дворце было три. Они были изолированы и имели самостоятельные входы.

Во дворце также имелись помещения для совместного времяпрепровождения.

Главное здание храма окружали многочисленные административные помещения и помещения хозяйственных служб. В отдельных постройках размещались канцелярия и архив. В целом административный комплекс состоял из двора, вестибюля, помещения для писцов и архива.

Особое место в заупокойном комплексе Рамсеса III занимали кладовые, закрома и другие хозяйственные постройки. Они окружали здание с трех сторон, и попасть в этот огромный квартал можно было лишь через одну единственную улочку, начинавшуюся справа от входа в первый пилон.

Склады, узкие длинные кирпичные помещения, близко расположенные друг к другу, имели сводчатые потолки. Ценности, которые хранились в складах в месте с ценностями, которые находились внутри главного здания, делали из храма своего рода сокровищницу.

Многие камеры не имели освещения. Иногда склады освещались через отверстия в потолке.

Хозяйственный квартал распланирован так, что дверь каждой кладовой открывалась в один общий коридор. Несколько кладовых составляли блок. Таких блоков в комплексе насчитывается восемь.

В хозяйственном квартале располагались мастерские для изготовления различного рода украшений, которые потом приносили в дар богу. Здесь же были и конюшни. Предполагаемая вместимость конюшен – 12 лошадей. Кони предназначались для царского выезда.

Поселок многочисленной храмовой обслуги (ремесленники, слуги, привратники, художники, писцы) тянулся по обеим сторонам храма между внутренними оградами шириной около 25 м. Домики из кирпича-сырца стояли двумя рядами, тесно пристроенные один к другому, образуя прямоугольники.

3. Заупокойная архитектура Древнего Египта последней трети Нового царства

Поскольку погребальные обряды за период Нового царства изменились незначительно, то очевидно сходство скальных гробниц фараонов XVIII династии и гробниц фараонов XIX-XX династий. И в первом и во втором случае присутствует длинный коридор, пересекающий одну или несколько комнат, комната – вестибюль перед погребальным залом, сама погребальная камера. Если в начале XVIII династии размеры гробниц и количество помещений в них очень скромны, то к началу XIX династии ситуация в корне изменяется (удлиняются коридоры, увеличивается число лестниц, растет количество помещений).

Гробницы фараонов последней трети Нового царства, как и прежде, высекают в скалах Долины Царей. Особенно замечательны усыпальницы Сети I, Рамсеса II, Рамсеса III.

Гробница Сети I прекрасно сохранилась до наших дней. В гробницу ведет спуск, состоящий из двух лестниц, чередующихся с двумя пандусами. Спуск оканчивается квадратной комнатой, за которой расположен четырехстолпный зал (столпы четырехгранные). Следующий зал, двухстолпный, - тупиковый. Проход дальше начинается в полу первого колонного зала, около дальнего западного угла. Этот новый спуск символизирует спуск в загробный мир (это ясно из надписей на стенах). Спуск составлен из лестниц и пандусов. Он приводит в большой шестиколонный зал. По углам восточной стены этого зала расположены две молельни. В глубине зала, тремя ступенями ниже его пола было помещение со сводчатым потолком, покрытым изображениями созвездий. В этом зале стоял саркофаг с мумией фараона. Направо и налево за дверями были две молельни: двухстолпная (4-гранные столпы) и одноколонная (круглая в сечении колонна). В западной стене погребальной камеры находился проход в небольшой четырехстолпный зал.

Первые от входа помещения посвящались солярным обрядам (как и в древности), а последние – ритуалу воскрешения фараона для вечного пребывания среди богов (ясно из надписей на стенах и колоннах помещений).

Лекция 17. Изобразительное искусство Древнего Египта последней трети Нового царства (XIX-XX династии) (2 ч.)

План лекции

1. Официальная скульптура последней трети Нового царства.
2. Частная скульптура времени правления XIX-XX династий.
3. Официальные рельефы и росписи последней трети Нового царства.
4. Рельефы и росписи в гробницах частных лиц.
5. Искусство местных центров Египта последней трети Нового царства.

1. Официальная скульптура последней трети Нового царства

В последней трети Нового царства, наряду с прежними типами скульптур фараонов, появляются и новые, светские образы фараона и царицы. Лучшим образцом таких памятников является ***статуя Рамсеса II***, выполненная из базальта. Здесь заметно влияние художественной традиции Амарны (фигура царя лишена традиционных черт статуи фараона: отсутствуют огромные мускулы, «бычья» шея, бесстрастно смотрящие вдаль глаза, парадная одежда). Фараон изображен в своей бытовой одежде, с сандалиями на ногах. Изображен обычный человек, обладающий большой физической силой. Мастера создавали образ земного владыки Египта.

Статуя Рамсеса II из Турина не является случайным произведением в скульптуре этой эпохи. Это репрезентант изобразительного искусства Египта последней трети Нового царства. К числу таких произведений можно отнести ***статуэтку Сети I в парадном одеянии и пышном парике, голову статуи Рамсеса II из Луксора.***

Даже статуи ритуального назначения более «ожизненны», чем это было ранее. Примером является ***статуя Рамсеса II, ползущего к божеству*** и протягивающего ему изображение своего имени (шифер).

В официальных рельефах того времени широкое развитие получают не религиозно-ритуальные или символические сцены, а события жизни, представленные так, чтобы подчеркнуть образ фараона-воина, сильного правителя мировой державы.

Традиции Амарны во времена Рамсеса II продолжались недолго. Уже при этом фараоне, хотя и редко, (а к концу XIX и при XX династии чаще) в скульптуре начинает встречаться канонический (старого канона) облик правителя и его подчиненных. Опять появляются изображения фараона в коротком переднике (схенти), с полосатым клафтом или двойной короной на голове. Изредка встречается парик светского образца. Фараоны Египта теперь в статуарной пластике предстают в своем идеализированном величии.

Возрастает стремление изображать царя с той или иной эмблемой Амона в руках, как правителя, подвластного Амону.

2. Частная скульптура времени правления XIX-XX династий

Подобные веяния не могли не сказаться на скульптурных изображениях частных лиц. Лучшим примером здесь служит ***голова статуи мужчины*** (известняк), хранящаяся в Музее изящных искусств в Будапеште. В лице человека с орлиным профилем, широко расставленными глазами и точно очерченным энергичным ртом скульптор явно подчеркивает особенности характера сановника в дни его земного существования – самоуверенность.

Подобные статуи и статуэтки фиванского искусства сосуществовали с привычно идеализированными памятниками, выполненными по канону доамарнских времен.

Особое распространение при изображении частных лиц получил тип статуи сидящего на корточках человека, сплошь окутанного плащом. Поза как бы застывшего в созерцании божества молящегося придавала статуям оттенок покоя и величавой важности. Интересно, что в это время контуры тел почти не ощущаются под изображаемыми плащами, как это было в аналогичных памятниках XVIII династии. Такие скульптуры дополнялись спереди фигуркой или эмблемой божества, чаще Амона, а оставшуюся с трех сторон поверхность плаща заполняли надписи – молитвы или биографические сведения.

Распространены были также статуи коленопреклоненных людей, держащих перед собой изображение божества.

Сановники и фараоны последней трети Нового царства чаще изображались в современных им, модных одеждах с множеством складок, широкими рукавами, длинными волнообразными передниками.

Интерес мастеров скульптуры склоняется в сторону декоративности работ.

3. Официальные рельефы и росписи последней трети Нового царства

В рельефах и росписях последней трети Нового царства тоже нашли свое отражение сложность и противоречивость эпохи.

Возврат к традициям XVIII династии более всего ощутился в храмовых рельефах культового содержания, хотя и здесь искусство Амарны продолжало (хотя и в незначительном количестве) быть.

Лучшими образцами официальных рельефов являются ***изображение Сети I в Карнаке***. Хотя преимущественное значение здесь имеет канон образца XVIII династии, фигура фараона Сети I жизненно портретна, тщательно моделирована, тонко проработаны скульптурные детали.

Уже говорилось о том, что на пилонах своих заупокойных храмов и храмов в Карнаке, а также на внешних стенах архитектурных сооружений мастера Сета I и Рамсесов развертывают огромные рельефные композиции – своеобразные наглядные летописи царских победных походов. Здесь показаны и военные советы, и лагерные стоянки, и и взятие крепостей, и крупные сражения, торжественные встречи фараонов, и большие морские сражения (например, сражение Рамсеса III с «народами моря»).

Это огромные, невиданные прежде в Египте рельефные картины, полные движения, массы действующих лиц, множество различных эпизодов.

Если раньше при изображении воинского сражения фараон (и только он) изображался преувеличенных размеров, поражающий группу пленных врагов, то теперь в рельефах предстают сами участники походов. Каменные сцены теперь повествуют о тех колоссальных трудностях, которые приходится преодолевать как правителю страны, так и его войскам. Все это, с одной стороны, придавало деяниям царя с египтянами определенную заразительность, а с другой – склоняло чашу интереса от божественной помощи Амона к действиям царя и его войска (царь победил, потому что он силен).

Новые задачи требовали и новых форм. Теперь участки стен и пилонов – это единые композиции, построенные уже не регистрами, а по единому принципу, панорамному по своим композиционным ходам, т.е. охватывающему как бы с птичьего полета всю территорию – лагерь, поле сражения, пограничные укрепления.

Общие композиционные принципы построения рельефов в период XIX-XX династий – это новшества, берущие свое начало опять же в искусстве Амарны, от композиций торжественных выездов фараона Эхнатона, до рельефных и живописных сцен посещений царской семьей храмов, что занимали целые стены в гробницах амарнской знати.

Пейзаж занимает небывалое место в официальном рельефе. В составе композиции теперь постоянно можно видеть изображения сирийских крепостей, окруженных хвойными лесами, в которых прячутся то враги, то сами египтяне. Например, рельефы XIX династии постоянно передают ландшафт той местности, в которой происходит действие. Это и гористые, покрытые лесом дороги Передней Азии, и селения Нубии, и мосты с каналами и крепостями.

Батальные композиции изобилуют движением, разнообразием поз, массовыми сценами, которые, как правило, составлены из множества отдельных интересных эпизодов.

Смелые решения при изображении отдельных воинов в военных эпизодах сказались и на характере изображения воинов-царей. Например, весьма интересно решена сцена, представляющая ***в рельефе Сети I перед боем***, когда царь, собираясь подняться на колесницу, оборачивается, чтобы отдать какой-то приказ. Традиционный для Египта канон оказался здесь как никогда кстати (демонстрация обоих плеч и полный фас туловища).

Наряду с военными сценами, на пилонах храмов часты многофигурные композиции царской охоты. Классический пример – ***охота Рамсеса III на диких быков***, высеченная на внешнем склоне пилона храма в Мединет-Абу. Обращает на себя внимание изображение животных, то еще пытающихся спастись в тростниковых зарослях, то уже пораженных насмерть стрелами фараона и его спутников. Все элементы рельефа пронизаны движением и разнообразием.

Новые рельефы превращали храмы в памятники царской славы.

4. Рельефы и росписи в гробницах частных лиц

Большое место в фиванском искусстве последней трети Нового царства занимают росписи и рельефы в гробницах частных лиц. Вначале и здесь прослеживается то же соединение амарнского наследия с ростом декоративных тенденций первых преемников Эхнатона. Требование создать как можно более нарядный памятник заставляло мастеров тщательно разрабатывать детали рельефов и росписей (пышные одежды, богатые головные уборы, прически, ювелирные украшения). Теперь мастера стараются заполнить рельефом или росписью всю поверхность стены.

Рельефные и живописные композиции обогащаются букетами цветов, цветочными гирляндами-венками.

Особой декоративностью отличаются груды изображаемых жертв, окаймленные гирляндами из лепестков лотоса и увенчанные крупными голубыми лотосами.

Несомненным наследием Амарны является и внимание, уделяемое в росписях пейзажу. Цветущие заросли и ряды деревьев теперь встречаются и в сценах полевых работ в потустороннем мире, и при отправлении ритуальных обрядов. Потолки гробниц иногда воспроизводят не просто небо, усеянное звездами, а небо, заполненное множеством летящих птиц. В некоторых росписях даже воспроизводятся мотивы амарнского искусства, так, например, изображение вьюнка или лозы.

С амарнским влиянием связано и нарастание живописности египетских росписей. В период правления XIX и XX династий, как и в росписях амарнских дворцов, художники часто не обводят контуром изображения птиц и растений, животных и людей, отчего они выглядят повышенно легкими.

Применяют мастера и новые приемы: в ряде случаев отдельные детали передаются с помощью тонких мазков кисти и точек.

Дело доходит даже до цветных теней. Например, исследователей, знакомых в XIX в. с экспериментами импрессионистов, буквально поразили открытия в гробнице Усерхета – изображения синих теней на стволах сикомор (Усерхет – верховный жрец заупокойного храма Тутмоса I в период XIX династии). Розовые тела, румянец на лицах, прозрачные одежды, различные сочетания цветов – все это – обычное дело в гробницах частных лиц интересующего нас времени.

Живописные приемы нередко встречаются даже в гробницах фараонов. Например, в гробнице Нефертари, жены Рамсеса II, царица изображена с румянцем на щеках и тенями.

Румянцем отмечаются даже иногда лица в иллюстрациях свитков «Книги мертвых». При этом новшества не касаются изображений богов (фигуры женских богов как и прежде красятся в желтый цвет, а мужских – в красно-коричневый).

Очень интересно, что в последней трети Нового царства постепенно исчезают изображения сцен деятельности владельца гробницы (мы знаем, сколь значительное место занимали эти сцены в период XVIII династии). Преимущественно такие сцены, если они и есть, то относятся к самому началу интересующего нас времени. Наиболее широко развернута эта тема ***в гробнице*** жившего при Сети I ***визиря и градоначальника Фив Пасера***, где визирь показан и наблюдающим за взвешиванием золота, следящим за работой ювелиров, резчиков каменных ваз, плотников.

По мере нарастания в гробничных рельефах и росписях религиозной тематики следы амарнского наследия сохраняются лишь в построении сцен награждения владельца гробницы из «окна явлений».

Явное наследие Амарны чувствуется в трактовке семейных групп. Например, ***в гробнице начальника работ Инхерхаа он и его жена даны в окружении детей (внучат)***. Дети трактованы живо и непринужденно, в духе семьи Эхнатона.

Мастера ухитрялись создавать новые композиции даже на строго культовые темы; примером ***является изображение молящегося под пальмой человека*** из гробницы начальника работ Пашеду. Художник здесь явно избегает контуров и резких цветовых сочетаний. Интересна свободная манера письма художника, своеобразие композиционного построения.

Особенно свободно проявлялось индивидуальное творчество художников в черновых зарисовках, которые они делали на обломках известняка. Иногда, это образцы для работы, иногда – наброски молодых художников с поправками мастеров. ***Девушка, плывущая среди тростников; лютнистка в своеобразном повороте.***

Необходимо отметить, что если в фиванском искусстве можно проследить несколько различных направлений в изобразительном искусстве, то тем более это касается памятников скульптуры и монументальной живописи в других центрах страны.

5. Искусство местных центров Египта последней трети Нового царства

Лучше всего известно искусство последней трети Нового царства в северных центрах, для которых важна была роль местных художественных мастерских. Ведь именно север, в частности, Танис, был превращен Рамсесом II в фактическую столицу. Новая роль города требовала соответствующего оформления. В это время для обновленных и вновь построенных святилищ заказывали большое количество скульптур. Все эти памятники резко отличны от фиванских. Для них характерны тяжелые пропорции массивных тел, толстые руки и ноги с огромными ступнями и кистями рук. Мускулы проработаны совершенно условно. Лица всех статуй одинаковы – широкие и плоские, с лежащими на уровне поверхности лиц глазами. Например, ***статуя Рамсеса II из Таниса***, где совершенно не отмечены портретные черты.

Своеобразие статуй Таниса вовсе не в отсутствии у мастеров должного умения. Интересно, что на танисскую скульптуру очень похожи статуи, сделанные в Мемфисе и Бубастисе. Разница этой группы статуй со скульптурой из Фив в различии религиозно-философских учений этих центров Египта. В Танисе во время правления Рамсеса особенно почитался бог Пта-Танен. Танен – одно из древних танисских божеств, которому подчинена преисподняя, недра земли и все, что на земле произрастает. Танен понимался как творец вселенной и податель жизни. По мемфисскому же сказанию Пта создатель и податель жизни.

Что же касается своеобразия форм танисской скульптуры, то на севере Египта во все времена меньшей была тяга к натурализации образа. Наоборот, здесь стремились к предельной абстрактности изображения, доводя ее до предела, необходимого каноном. Как Пта предельно абстрактен, так и находящиеся под его покровительством. Пта – отец Рамсеса по плоти. Пта – носитель истины.

Из-за отсутствия интереса у северных художников к натурализации образа традиции Амарны здесь не прижились, или прижились слабо, плохо. Они насаждались, но не развивались.

Из Мемфиса происходит эрмитажная стела с изображением скульптора. Стела представляет собой нишу, в которой дана человеческая фигура, выполненная в технике высокого рельефа. Одежда изображенного персонажа отвечает моде XIX династии – длинный складчатый схенти, парик с падающими на плечи локонами. Стела есть пример того, что искусство Северного Египта не было однородным. Фигура скульптора изображена с внесением ряда натуралистических элементов (хорошая моделировка объемов, тщательная проработка пальцев на руках и ногах, детализированное решение ногтей).

МОДУЛЬ № 2 «ИСКУССТВО ИНДИИ, ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА. ИСКУССТВО СТРАН ИСЛАМА»

48 часов аудиторной работы и 57 часов самостоятельной работы

ТЕМА 7. ИСКУССТВО ИНДИИ

36 часов аудиторной работы и 36 часов самостоятельной работы

Лекция 18. Общая характеристика древнеиндийского искусства

План лекции

1. Культура и искусство Индии: общие черты и периодизация.
2. Древнеиндийские мастера искусства.
3. Техника создания древнеиндийского храма.
4. Идеал, пропорции, виды и местоположения скульптур.
5. Монументальная живопись Древней Индии.
6. Своеобразие миниатюрной живописи Индии.

1. Культура и искусство Индии: общие черты и периодизация

Классическое искусство Древней Индии охватывает собой период от ведических времен (15-5 вв. до н.э.) до 5-6 вв.н.э. Традиционная периодизация, снимая кальку с истории Западной Европы, называет время с 6 по 17 вв. в Индии периодом Средневековья. Следует отметить, что между древним и средневековым периодом в истории искусства Индии тесные преемственные отношения. В данном курсе лекций характеризуется своеобразие индийского искусства от ведических времен до 17 века. Это позволит затронуть вопросы о ведическом, буддийском, индуистском, исламском аспектах искусства Востока.

2. Древнеиндийские мастера искусства

Произведения искусства в Древней и Средневековой Индии создавались в религиозных целях. Задача художника – вызвать к жизни образ божественного, используя для этого принятые традицией средства выражения.

В целом, художник в Индии не стремился выразить себя, а именно служил высшим религиозным целям. Он подходил к творчеству как к великому таинству: он готовился к совершению ритуала творения, очищая

себя от скверны мирского, обыденного. Никогда скульптор не должен был творить в присутствии мирян. После ряда ритуальных действий и прочтения «молитвы семени» мастер приступал к творческому акту, который понимался им как соитие с высшим началом для сотворчества. Весьма часто художники в Индии растворяли собственное «я» в коллективном творчестве. Например, архитекторы в Индии работали по цепочке, состоящей из пяти мастеров. Первый из них осуществлял планировку здания и руководил всеми строительными работами. Второй хорошо знал тонкости работы и, владея специальными математическими знаниями, производил пропорциональные измерения-соотношения. Два следующих архитектора непосредственно контролировали процесс возведения храма. Один возглавлял заготовку и обработку художественного материала, другой руководил монтажными работами. Все четыре мастера подчинялись пятому, которого называли Учителем. Это был архитектор-жрец, знаток религиозного ритуала, и соответственно, выходец из варны брахманов. Судя по многим древнеиндийским документам, архитекторы занимали важнейшее место среди прочих художников и были весьма почитаемы в индийском обществе. Подготовка архитектора была длительной. К изучению специальных предметов по строительству допускались лишь те ученики, которые сумели последовательно овладеть в совершенстве искусством танца, музыки, живописи, скульптуры и прикладных дисциплин. Благодаря многостороннему образованию архитектор был способен квалифицированно руководить всем процессом строительства культового сооружения, подчиняя своему замыслу работу довольно большого коллектива каменщиков, скульпторов, художников-монументалистов, прикладников и добиваясь идейно-художественной целостности культового сооружения. В древнеиндийском трактате о принципах творения произведений «Манасаре-Шильпашастре» сказано, что мастера должны знать священные тексты, быть осведомленными в тридцати двух учебниках по мастерству, мастер должен сохранять верность жене, иметь профессиональные навыки, быть набожным, осведомленным в различных науках.

3. Техника создания древнеиндийского храма

Строительство культовых сооружений велось в Древней Индии либо из тесаного камня, либо способом скальной техники. При этом каменное зодчество развивалось под сильным и постоянным влиянием конструктивно-строительных приемов и архитектурных форм, сложившихся в Индии еще в ведический период при строительстве из дерева, а также сырцового и обожженного кирпича.

При создании культовых сооружений из монолита скалы избранная каменная глыба первоначально уменьшалась до необходимых размеров. Работы начинались сверху, для грубой ориентировки положения горизонталей и вертикалей в скале делались углубления и ступени.

Одновременно с вырубкой наружных архитектурных форм создавалось монолитное скульптурное убранство храма. К работам в интерьере приступали после того как была закончена обработка экстерьера.

Приступая с созданию храмов-пещер, индийские мастера вначале выравнивали поверхность скалы в том месте, где планировался вход в храм, а потом постепенно внедрялись вовнутрь, в процессе работы творя не только архитектурное пространство пещерного храма, но и его скульптурное оформление. Нередко при возведении каменных культовых сооружений «негативного» зодчества архитекторы использовали дерево, создавая с его помощью сложные многоярусные галереи и нервюрные своды.

Широкое применение кладки из тесаного камня в архитектуре началось в Древней Индии в период раннего Средневековья. Тесаный камень, требующий для обработки значительной квалификации рабочих и большой затраты времени и сил, до XIII века применялся только при возведении наиболее значимых храмов. В V-VII веках культовые сооружения в Индии строились в основном из мягкого камня (известняк желтоватого и сероватого оттенков). Однако на юге Индии использовался песчаник и даже гранит. Применялась и смешанная техника возведения храмов из разных пород камня и камня с применением как кирпича-сырца, так и обожженных кирпичей.

Примечательно, что в каменной кладке индийские мастера не применяли известковый раствор. Возведение храмов из блоков камня велось либо насухо, либо с использованием раствора из местных наносов речного ила. Иногда квадры камня соединяли при помощи деревянных или металлических клиньев.

Древнеиндийский храм был местом встречи человека и бога. Собственно для встречи предназначалось святилище - центр культового сооружения. Ширина святилища равнялась половине ширины храма. Высота святилища равнялась его ширине. Кубическое святилище древнеиндийских храмов называлось «гарбхагриха», что можно перевести как «чрево храма». Модулем для храма и его святилища служило скульптурное изображение божества. Высота статуи божества обычно составляла 1/3 высоты храма.

4. Идеал, пропорции, виды и местоположения скульптур

Система пропорционального измерения скульптурных изображений была основана на древнеиндийской мере длины «ангуле». Если мера человека от пяток до корней волос равна была 96 ангулам, то для божеств эта мера равнялась 108 ангулам.

Ангул имел два значения. Первый вид ангула - измерительный - представлял ширину средней фаланги среднего пальца мастера, который

изготовлял статую, или заказчика, по желанию которого изготовлялась скульптура. Второй вид ангула представлял собой 1 \108 часть создаваемой статуи. Высота целого блока камня, дерева или глины (в зависимости от того материала, из которого должна была быть изготовлена скульптура) разделялась на 9 частей, каждая из которых в свою очередь делилась на 12 частей (при этом оставлялась часть для цоколя). Одним из делений статуи и был ангул второго вида.

Система пропорциональных отношений, основанная на ангуле, определяла все основные элементы скульптурного изображения божества. В эпоху Средневековья древнеиндийские мастера разработали несколько вариантов системы пропорций для статуарных изображений. В качестве основной меры тогда была введена ладонь, равная длине лица от подбородка до корней волос.

Для построения антропоморфной скульптуры древнеиндийское художественное пособие «Манасара-Шильпашастра» установило следующие пропорции: изображение человеческой фигуры рекомендовалось делить по высоте на семь, восемь или девять равных частей, в зависимости от характера персонажа. Повышенной стройностью отличались статуи богов и героев, головы которых составляли одну девятую часть тела. Для изображений персонажей более низкого по отношению к верховным богам уровня и женских фигур приняты были пропорции 1 : 7.

Даже при беглом знакомстве с индийской скульптурой бросаются в глаза ее округлая наполненность и тяжеловесность объемов. Статуарные углубления представляют лишь места соединения выпуклостей. Скульпторы Древней Индии, создавая свои произведения, не в такой мере, как мастера Европы, заботились о передаче костной и мышечной структуры человеческой плоти.

Индийская скульптура практически лишена архитектоники. Например, стоящие фронтальные изображения богов, где ступни ног представлены плотно прижатыми к земле, не несут нагрузку плоти. Это не изображалось. Зачастую центр тяжести статуи перенесен к плечам.

В соответствии с эмоциональным состоянием изображаемого в скульптуре бога, героя или человека мастера придавали статуарным фигурам четыре основных положения: самбханга - уравновешенное положение (стоящая, сидящая или лежащая фигура в состоянии покоя и созерцания); абханга - поза с легко изогнутым телом, где центр тяжести перенесен на левую или правую ногу; атибханга и трибханга - позы с сильным изгибом тела, передающие энергичные движения фигур. Для скульптурных изображений самбханга, абханга, атибханга и трибханга предназначались ювелирные украшения - своеобразные для каждого типа статуй.

Чаще всего форма индийской скульптуры замкнута в себе самой, т.е. самодостаточна, не стремясь к расширению за пределы основного блока. Древнеиндийские статуи не раскрываются навстречу верующему, а, наоборот, приглашают его раскрыть свою душу навстречу скульптурному изображению.

Практика рельефных изображений имеет в Индии очень древнюю традицию и происходит от резьбы по дереву и кости. Индийские скульптурные рельефы выполняли следующим способом: на поверхность каменной плиты наносили контур, который затем врезывали в глубину камня под прямым углом, после чего камень вокруг контура вынимали. В рельефе при передаче элементов плоти канон пропорций соблюдали реже, нежели в круглой скульптуре. Установление размеров фигуры было в значительной степени связано с композиционными задачами, стоящими перед мастером. Например, допускалась множественность точек зрения, распластывание фигур на плоскости, разномасштабность изображаемых персонажей. При передаче глубины пространства фигуры заднего плана размещались либо сверху рельефа, либо сбоку.

Местоположением рельефов служили нижние части храмов, лестничные сходы, специальные ниши в средней и даже верхней части сооружения.

5. Монументальная живопись Древней Индии

Монументальная живопись использовалась в древнеиндийском искусстве для оформления как интерьеров, так и экстерьеров культовых зданий. Зачастую живописные сцены сплошь покрывали и стены, и потолки храмов.

Прежде чем писать красками поверхность стены грунтовали. Сперва на пористый каменный массив наносили слой из смеси глины, коровьего навоза и измельченного в порошок трапового камня. Для росписи потолков добавляли рисовую шелуху. Потом на этот в целом шероховатый слой толщиной от 4 до 18 мм накладывали тонкий слой белой штукатурки (которую применяли и в архитектуре). Штукатурку наносили щеткой и иногда полировали плоской железной лопаткой. Грунт в процессе всей росписи должен был быть постоянно сырым, для чего время от времени его смачивали.

Первоначально на белой штукатурке намечали коричневые или черные контуры будущей росписи, которые затем заполняли красочным слоем. После просыхания живописную поверхность полировали.

Поскольку храмы в Индии полутемные, для работы в них мастера устраивали отражатели при помощи рефлекторов из металла или белой натянутой под определенным углом ткани. Такие рефлекторы призваны были освещать те участки храмового интерьера, над которыми трудились живописцы.

6. Своеобразие миниатюрной живописи Индии

Умение создавать миниатюры достигалось многолетней выучкой мастеров, которая начиналась с раннего детства после успешного овладения различными живописными приемами (от простого к сложному). Будущий

художник-миниатюрист учился копировать работу и манеру как своего учителя, так и известных мастеров. Только после совершенного овладения многими премудростями ремесла миниатюриста наиболее одаренные ученики допускались к самостоятельной творческой деятельности.

Перед началом работы художника бумага лощилась, т.е. сглаживалась куском полированного агата. Затем на лощеную поверхность мастер наносил предварительный рисунок карандашом или древесным углем. Потом рисунок обводился черным контуром, после чего начиналась работа художника красками.

Лекция 19. Ведийский период искусства

План лекции

1. Появление ведической культуры в результате вторжения ариев и ассимиляции дравидийских племен.
2. Священные и эпические тексты о пантеоне божеств.
3. Важнейшие графические символы Древней Индии
4. Ведический алтарь и его происхождение.

1. Появление ведийской культуры в результате вторжения ариев и ассимиляции дравидийских племен

Еще в середине II тыс. до н. э. (XV в. до н.э.) через горные перевалы на северо-западе в Индию пришли воинственные скотоводы-кочевники арии ("благородные"). Арии застали в Индии угасающую протоиндийскую цивилизацию и чрезвычайно пеструю в этническом отношении племенную периферию дравидов. Переселение ариев в Индию шло волнами и растянулось на столетия. Пришельцы осели в бассейне Инда, на территории современного Пенджаба, а отсюда продвигались вглубь страны, на северо-восток и на юг, постепенно смешиваясь с местным населением и впитывая, в числе прочего, его верования.

2. Священные и эпические тексты о пантеоне божеств

Ведический период истории Древней Индии именуется так по названию священного писания ариев – Веды. Веды содержат разносторонние сведения о мифологии, религии, быте и культуре ариев. Кроме того, Веды позволяют воссоздать облик древних построек, формы которых символически отражали представление о связи человека и вселенной.

Наиболее ранняя часть Вед – «Ригведа» - собрание гимнов, часть которых относятся к середине II тыс. до н.э. Основу писания составляет извечная борьба добра и зла, созидательного и разрушительного начал Природы — девов и асуров. Богов называли дева («сияющий», «светлый»,

это слово родственно слову «день»). Многие из них связаны с принципом солнца и света в разных его проявлениях и воплощают силу порядка и гармонии. Наибольшее число гимнов посвящено царю богов Индре, богу-громовержцу. Множество гимнов посвящено Агни – богу, носящему имя «Огонь». В пантеоне Агни – божественный жрец, его функция – вознесение жертвы богам, он играет роль посредника между богами и людьми. Ритуал воздвижения алтаря Агни длился целый год и требовал большого количество участников. У индусов ведический Алтарь Огня является символом мирового центра. Он есть образ мира и создание мира - самый конец земли («Ригведа»).

Несколько более поздниме тексты-брахманы (возникающие примерно с X в. до н. э.) — руководства ведического ритуала, из которых важнейшее — Шатапатхабрахмана (брахмана ста путей).

3. Важнейшие графические символы Древней Индии

Ключевое значение в искусстве Индии в целом имеют древнейшие образы доарийского происхождения. Важнейшими графическими символами Древней Индии являются: свастика, чакра, лингам.

Свастика – (санскр. swastika от su — имеющее благое значение), крест с загнутыми под прямым углом концами, один из наиболее древних символов, встречающийся у многих культур, начиная с палеолита. В Индии - это солярный знак, символизирующий движение солнца. Форма, ориентированная по часовой стрелке обозначает добрые силы, а вот свастика с поворотом концов против часовой стрелки может означать ночь и черную магию, а также устрашающую богиню Кали, которая несет смерть и разрушение.

Чакра в переводе с санскрита «колесо», «диск», изображается в форме круглого колеса со спицами внутри (число которых символично: например, восемь этапов пути, или двадцать четыре часа) или в форме плоского круглого диска. Чакра – многозначный символ, связанный с солнцем, позднее - атрибут бога Вишну, в буддизме же чакра означает колесо учения, знак начала проповеди Будды.

Лингам (древнеиндийское слово «знак пола») – в древней и средневековой индийской мифологии символ мужского начала, божественной производящей силы. Древнейшее поклонение лингаму известно по памятникам протоиндийской цивилизации сер. 3-го – 1-й пол. 2-го тыс. до н.э. из Мохенджо-Даро и Хараппы (оба города на территории современного Пакистана), а также засвидетельствовано в «Ригведе». Стилизованное изображение фаллоса применяется еще в доарийской ритуальной практике. В Калибангане в ритуальных очагах были обнаружены семь глиняных лингамов.

Важна и другая находка доарийского происхождения – подставка для лингама, которую интерпретируют как *йони*. Особенной магической силой обладает символическое соединение лингама с йони (линга-йони). *Линга-*

йони может пониматься как *янтра,* используемая для медитаций. Треугольник, повернутый вершиной вниз, является символом йони, женской энергии (Шакти), женского, плотско-материального начала (Пракрити). Треугольник, повернутый вверх, отождествляется с мужским началом – Пурушей.

Вся практика ведийской религии, основным актом которой было жертвоприношение, свидетельствует об отсутствии почитания антропоморфных скульптур божеств и строительства специальных святилищ и храмов в ранневедийский период. С другой стороны, сегодня можно считать доказанным, что задолго до прихода индоариев у аборигенных жителей Индии было правилом почитать стоящие или сидящие скульптурные изображения божеств в виде антропоморфных фигур. Как бы то ни было, в V-IV веках до н.э. в Индии активно осуществлялась практика почитания антропоморфных изображений богов. При этом статуи богов устанавливались в специально построенных святилищах.

4. Ведический алтарь и его происхождение

Ведические арии на время своего прихода в Индию не имели собственной традиции строительства монументальных храмов. Они несли с собой традицию постановки алтарей, восходящую к энеолиту и ранней бронзе. Есть предположения, что они использовали священную сень – навес на четырех столбах, олицетворяющий представление о небесной защите, покрове.

Алтарь служил земным центром бытия, основанием вертикального канала, связывающего конкретное пространство обитания человека с пространством космоса, с небом, с божеством. Для каждого места обитания алтарь был мировой осью, вокруг которой вращалась людская жизнь.

В ведических ритуалах, когда жертвоприношение производится для обретения плодов, размеры жертвенного алтаря вычисляются относительно размеров жертвователя. Ритуал требует, чтобы алтарь был выложен слоями из кирпичей, куда силой гимнов призывается божество. Будучи призванным, божество нисходит к месту жертвоприношения на своей ратхе или «колеснице», вкушает предложенное жертвоприношение на алтаре и удаляется. После этого жертвоприношения, алтарь остаётся покинутым. Соответственно, тексты описывают алтари, как имеющие форму сокола, в той или иной степени, эти алтари соответствуют форме птицы, или более точно, тени птицы на земле.

Образ птицы встречается как вахана древнеиндийского божества. Понятие *«ваханы»* означает изображаемых в произведениях искусства ездовых животных и птиц, на которых представлены божества, иконографические детерминанты индуистских божеств. Ваханы символизируют космические свойства богов, их связь со странами света, светилами, пятью первоэлементами – огнем, водой, воздухом, металлом и землей. Например, бог Сурья (солнце) путешествует на лошадях, что

вероятно указывает на его приверженность стихиям огня и воздуха, а также динамику движения солнца по небосклону.

Ведические алтари строились в соответствии с мандалами — ритуальными планами, состоящими из комбинации квадратов, каждый из которых воспринимается как местонахождение определенного бога; таковы, например, мандалы алтаря Агни. Само слово «мандала» отмечено уже в «Ригведе» во многих значениях (ср. «колесо», «кольцо», «орбита», «шар», «округ», «страна», «пространство», «совокупность», «общество», «собрание», «одна из 10 частей Ригведы», «возлияние», «жертва», вид земли, вид растения и т. д.), которые в целом сводимы к понятию круглого, а в некоторых случаях обнаруживают тяготение к сфере сакрального (прежде всего в ритуале). Как же выглядит строительная мандала? Это прежде всего квадрат в плане, ориентированный по странам света. Мандала может быть выгравирована на камне или на алтаре, ее чертили на земле перед строительством храма в натуральную величину или же символически. Квадрат предполагает круг и его в конечном итоге продуцирует; круг и квадрат координируют друг с другом в архитектуре Индии.

Одна из разновидностей мандалы - «васту-мандала» - выглядит, как квадрат, имеющий сверху восток; иногда в квадрат вписана фигура Пуруши с головой в северо-восточном углу мандалы. Соединение микрокосма и макрокосма воплощается в данном случае в соотнесенности человеческого тела и мандалы.

Квадрат разбит на более мелкие квадраты (райа). Квадратов на внешней стороне мандалы — 32, по восемь на каждой стороне; каждый из них посвящен какому-то богу, чье имя часто надписывается на этом квадрате. Таким образом, каждое направление по странам света имеет восемь богов. Космический характер такому распределению богов и стран света придает отождествление каждого из восьми направлений с одной планетой, а также еще и с одной из крупнейших звезд. Начертание такого плана храма обеспечивало архитектору должное присутствие всех богов в будущем храме.

Процесс строительства имеет определенную символическую трансформацию: лежащая в основании плана фигура человека – символ безволия и пластичности, преображается в символ совершенного человека, обращенного лицом к небу. По представлению индусов, храм есть тело бога и его адептов.

Итак, уже на стадии подготовки к строительству храма и в процессе его основания вопросу «правильной» культовой ориентации будущего храма придавалось исключительное значение. Восточная сторона была сакральной, здесь, как правило, располагался главный вход в храм. Посетителям храмов тоже полагалось обращать внимание на соподчиненность стран света. Так, чтобы предотвратить всякие препятствия на пути к успеху, молящимся в одном из описаний ритуалов предписывалось следующее поведение в храме: «Молящийся должен поклониться с уважением божествам дверей, сначала у восточной двери дома молитв, затем, последовательно, у южной двери,

западной двери и северной двери».

Лекция 20. Буддийский период искусства. Стамбхи

План лекции

1. Место искусства в философии и религиозной системе буддизма.
2. Представления о божественной природе Будды.
3. Искусство хинаяны.
4. Стамбхи времени Ашоки и их капители.
5. “Львиная капитель” из Сарнатха.

1. Место искусства в философии и религиозной системе буддизма

Искусство в философии и религиозной системе буддизма служит средством визуализации, укрепления, объяснения и распространения их основных принципов.

Архитектура буддизма фиксирует алтарное пространство в буддийском инварианте, предлагая модель отношения человека и бога посредством своеобразных буддийских форм - ступы, чайтья и вихары.

В целом, искусство буддизма активно трансформировало фольклорную традицию, доарийские символы и идеи ведийской культуры, адаптировав их для передачи буддийского содержания. Так, например, чакра стала выполнять роль уже не атрибута арийских богов, но именно знака колеса дхармы - буддийского учения. Древние культы плодородия, в виде культа дерева как оси, связующей небо и землю, превратились в почитание дерева, под которым прозрел Будда Гаутама. Представление о взаимной представленности друг через друга человеческого и животного начал выразилось в атрибутировании Будды и сторон света, на которые распространяется его учение, через символы животных.

2. Представления о божественной природе Будды

Представления о божественной природе Будды появились в связи с разветвлением учения на «узкую» и «широкую» колесницу. Суть разделения – в степени распространенности учения, и в целях верующего буддиста. В так называемом «узком» варианте (*хинаяна, тхеравада)* – это личное спасение через собственные усилия, когда Будда воспринимается как Учитель, а буддист (*архат*) – избранный его ученик. Слово «тхеравада» - это самоназвание хинаянистов. В «широком» буддизме (*махаяне)* Будда предстает как божество, небожитель, а праведный буддист (*бодхисаттва*) стремится не только слиться с благодатью истинного знания, но и активно жертвуя собой и своим спасением, милосердно помочь всем страждущим обрести освобождение от иллюзорного мира.

3. Искусство хинаяны

Искусством хинаяны называют раннее искусство буддизма, до утверждения «широкой колесницы» буддизма (махаяны) на IV буддийском соборе в 78 г. н.э. Для искусства хинаяны характерно изображение Будды с помощью умозрительных символов (дерево Боддхи, священные животные, алтарь, колесо, стопа Будды, головной убор Будды), что объясняется пониманием его сущности в качестве Учителя и избраннического характером процесса обучения (путь архата).

Во времена великого древнеиндийского правителя Ашоки Маурья (272-232 гг. до н.э.) буддизм ветви тхеравада превратился в официальную государственную религию. Ашока Маурья – это император, который принял политику распространения буддийского закона вместо политики насилия и завоевания. Это способствовало производству в Индии множества каменных культовых сооружений, призванных визуализировать, пропагандировать и увековечивать основные принципы буддизма. Производством архитектурных, скульптурных и живописных культовых произведений занимались как местные, так и приглашенные из-за границы мастера.

Изобразительное искусство и архитектура времени Ашоки были придворными, ибо создавались по личному желанию императора и под его руководством.

4. Стамбхи времени Ашоки и их капители

Стамбха – это каменная отдельно стоящая памятная колонна, увенчанная капителью с изображением священного животного в буддизме (бык, слон, лошадь, лев). В сущности, стамбха является буддийским вариантом алтаря, поскольку включает его основные структурные элементы с акцентом на вертикальной оси, символически являет собой столп мироздания, ось вселенной.

Воздвигнутые при Ашоке стамбхи носили сугубо мемориальный характер, по распоряжению императора они были установлены по пути следования буддийских паломников на старой царской дороге, идущей из столицы государства Паталипутры к месту рождения Будды. В древности столпы-стамбхи стояли свободно как самостоятельные архитектурно-скульптурные произведения, хотя около них ныне открыты следы больших буддийских поселений. Подле этих колонн останавливались странствующие монахи.

Совершенство отделки этих колонн вызывает серьезные вопросы искусствоведов: мастерство скульпторов Ашоки не связано с предшествующей художественной традицией и не имеет преемников. В фигурах львов усматривают влияние Ирана; однако в целом вопрос о ваятелях царя Ашоки не может считаться решенным.

Из тридцати найденных столпов полностью сохранилось лишь десять. Все они сотворены по единому принципу. Стволы столпов сделаны из цельного блока камня. Они не имеют граней, каннелюр, баз и превосходно отполированы. Вершины стволов, как правило, состоят из изображения опрокинутой вниз чаши лотоса и стоящей на ней фигуры священного в буддийской религии животного. Несомое стамбхой изображенное животное отражает какой-либо из аспектов буддийского учения: например, слон может означать мудрость учения, бык – мощность творческой энергии учения и т.д. При этом лотосовидные завершения столпов, венчающие их зооморфные скульптуры производились мастерами целиком из одного каменного блока и крепились к стволу при помощи металлических болтов.

Ствол стамбхи был лишен какой-либо базы, непосредственно «вырастая» из земли. Созданный из монолитного камня, ствол был гладким и полированным. Считалось, что мастера завершали полировку подушечками пальцев.

Вместе со скульптурной вершиной вес каменных столпов-стамбх достигал пятидесяти тонн, а их высота – 15 м. На стволах столпов нередко высекались тексты указов и проповедей императора Ашоки Маурья. Ашока учитывал разнообразие и противоречивость местных племен и народов, входивших в состав империи и заботился о внутреннем единстве империи. Тексты высекались на местных диалектах, что указывает на заботу императора о доступности буддийского учения населению. Ашока Маурья осуществлял укрепление целостности империи в частности благодаря рассеянным по всей империи памятникам искусства с текстами, отражающими личную позицию царя в религиозной и социальной сфере.

5. “Львиная капитель” из Сарнатха

Один из самых известных шедевров скульптуры Индии – так называемая «Львиная капитель» из Сарнатха, верхняя часть одного из культовых стамбх.

В результате многочисленных исследований было предложено несколько версий древнего местоположения "Львиной капители". Согласно одной из них столп-стамбха, несший на своей вершине когда-то "Львиную капитель", был изготовлен и поставлен между 250 и 232 гг. до н.э. в Сарнахе (штат Уттар-Прадеш) на месте, где, по преданию, Будда организовал общину монахов из своих первых последователей. По другой версии, столп с "Львиной капителью" был воздвигнут в 242-241 гг. до н.э. на месте первой проповеди Будды в "Оленьем парке".

"Львиная капитель" произведена мастерами из монолита крапчатого песчаника. Она имеет в высоту 2, 14 м и была прикреплена к столпу медным болтом. "Капитель", будучи алтарем, состоит из трех частей. Нижняя часть каменного творения имеет форму перевернутого куполоподобного лотоса с удлиненными лепестками и является символом поднебесного тварного мира. Известно, что лотос в буддизме - это и символ бодхисаттвы

Авалокитешвары, призванного помогать людям преодолевать невзгоды их конечного земного существования, и символ Будды, покрывающего своим учением все пребывающее в страдании человечество.

Верхняя часть данного произведения ныне утрачена, хотя сохранились свидетельства, подтверждающие, что во времена Ашоки Маурья сверху к "Львиной капители" вертикально было прикреплено огромное колесо - символ дотварного мира, в буддизме представленный как "Колесо Закона".

Средняя часть "капители", выступая в качестве символа узла Мироздания, состоит из нескольких скульптурно оформленных элементов. Один из них - это протомы четырех слившихся спинами львов. Изображенные львы представлены с мощными когтистыми лапами, расчесанными на пряди гривами, разверстыми пастями, глядящими вдаль глазами и с головами, обращенными по сторонам света. Каждый из четырех скульптурных львов и все изображенные львы вместе символизируют Будду, которого адепты учения называли "Львом Закона", покатившим по миру "Колесо Закона". С позиции буддийской религии, Будда есть центр вселенной, узел Мироздания, точка, посредством которой только и может быть осуществлено отношение множества конечных тварей с бесконечно единым творцом.

Другим элементом средней части "Львиной капители" является каменный цилиндр, украшенный рельефными изображениями четырех животных (льва, лошади, слона, быка), которые служили в Древней Индии символами стран света: лев означал север, лошадь - юг, бык - запад, слон - восток. В буддизме данные животные представляли каждое один из аспектов божества. Во-первых, мать Будды царица Майя родила божественного сына после того, как он вошел в ее лоно в облике белого слона. Во-вторых, Будда родился под зодиакальным знаком быка (тельца). В-третьих, Будда принес свое учение в Индию с севера (спустившись с Гималаев). В-четвертых, Будда подарил людям религию, сила которой подобна лучам южного солнца. Зооморфные изображения в центре указывают, с одной стороны, на зоны Мироздания, куда нисходит энергия буддийского учения, изливающаяся "Колесом Закона". С другой стороны, движение рельефных животных (скачущая лошадь, бегущий слон, прыгающий лев, мчащийся бык) олицетворяет собой стремление людей, населяющих северные, южные, восточные и западные области Индии, силою своей энергии постичь учение Будды.

Помимо зооморфных рельефов цилиндр центральной части "Львиной капители" снабжен изображениями четырех колес с Двадцатью четырьмя спицами каждое, расположенными между фигурами животных. Колеса вместе с их спицами символизируют время, в течение которого действенно буддийское учение, утверждая тем самым вечность религии Будды.

Лекция 21. Буддийский период искусства. Ступы

План лекции

1. Ступы и их виды.
2. Ступа № 1 в Санчи.
3. Происхождение формы ступы и священных ворот торана.
4. Символика, сюжеты и пластические особенности врат большой ступы в Санчи.
5. Ограда ступы в Бхархуте.
6. Традиции добуддийских образов скульптуры и добуддийских деревянных конструкций в архитектуре IV в. до н.э. - I в. н.э. и ее декоре.

1. Ступы и их виды

Ступа (санскр. - макушка, куча камней, земляной холм), в буддийской архитектуре Индии, Непала, Средней Азии - это монолитное архитектурно-скульптурное сооружение полусферической формы; глинобитное, нередко облицованное камнем или в целом каменное. Ранние ступы являлись хранилищами реликвий Будды и буддийских святых. Более поздние ступы служили мемориалами, воздвигнутыми в честь событий, связанных с буддизмом. Ступы обычно возводились на круглой или квадратной трехчастной платформе либо на открытой площадке, либо внутри пещерных храмов типа чайтья. В случае возведения ступы под открытым небом данное архитектурное сооружение окружалось специальной оградой с ориентированными по сторонам света четырьмя воротами - торана, через которые проходили религиозные процессии для священного обхода ступы и поклонения ее святыням. Ступы, возводимые в интерьерах пещерных храмов типа чайтья, имели круговой обход. Во многих странах распространения буддизма получили развитие видоизмененные в соответствии с местными архитектурными традициями интерпретации ступы: дагоба, пагода, пранг, субурган, тхат. Дагоба - это мемориальное буддийское сооружение, возводимое на Шри-Ланке. От классической буддийской ступы отличается более вытянутыми вверх пропорциями, конусовидным шпилем, а также венчающими тело дагобы ложными входами, заменяющими собой тораны. Пагода -в буддийской архитектуре стран Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии многоярусная башня-реликварий, имеющая нечетное (благожелательное) число ярусов. Пранг есть тайский (Таиланд) вариант формы ступы; состоит из колоколовидного тулова на прямоугольном или многогранном основании, увенчанного острым шпилем. Субурган - в культовой архитектуре Тибета и Монголии мемориальное буддийское сооружение, разновидность ступы; представляет собой воздвигнутое на пьедестале бутылеобразное дарохранилище со шпилем. В Монголии известны восемь типов субурганов. Тхат - традиционное название ступы в

Лаосе. Тхаты отличаются разнообразием форм (от массивной полусферической и колоколовидной до ступенчатой башнеобразно и игловидно вытянутой, со шпилем), богатством членений, сложностью пропорций.

2. Ступа № 1 в Санчи

Классическим образцом индийской ступы выступает так называемая ступа № 1, расположенная в Санчи (штат Мадхья-Прадеш) - крупнейшем буддийском комплексе Северной Индии и являющаяся древнейшим сооружением подобного типа. Ступа № 1 была произведена в 250 г. до н.э. по указанию древнеиндийского императора Ашоки из династии Маурьев. Между 180-150 гг. до н.э. при Шунгах ступа была почти вдвое увеличена в объеме путем наслоения кирпича, облицована блоками красного песчаника и покрыта белой штукатуркой. Ныне высота сооружения составляет 16, 5 м при диаметре основания 36, 6 м.

На вершине ступы № 1 в период строительства сооружения было воздвигнуто трехступенчатое расширяющееся кверху квадратное в плане пространство (разрушено в XIX столетии при взломе реликварной камеры грабителями ступы), которое сверху имело своеобразную выемку, предназначавшуюся для хранения сакральной влаги. Это "дрона" - чаша небесных или первичных дотварных вод ("дрона" - санскр. "сосуд", "корыто", "бочка", "седалище бога", "трон божества"). Тело ступы № 1 сверху донизу пронзает врытый в землю и торчащий из "хармики" деревянный столб "юпа" - символ опорной оси Вселенной ("юпа" - санскр. "мировой столп", "мировая гора", "мировое древо"). Снаружи на "юпу" нанизаны как бы венчающие ступу плоские и круглые в плане "зонты" - символ трех буддийских защит. Высота святилища до кончика "юпы" с "зонтами" ныне составляет 23,1 6 м.

3. Происхождение формы ступы и священных ворот торана

Форма ступы существовала еще до буддизма: у дравидов намогильные насыпи имели полусферическую форму (в отличие от ариев дравиды не кремировали умерших, а хоронили их в земле).

Мифологическая версия происхождения формы ступы связана с преданием о Будде, который на вопрос учеников о том, каким должна быть его могила, ответил, молча перевернув чашу для подаяния и положив ее на свернутый плащ.

Что касается происхождения ворот-торан, то вероятно, идея янтры лежит в основании их планировки по четырем сторонам света. Форма ворот выдает тройной принцип мироздания, реконструируя формулу древнего алтаря.

4. Символика, сюжеты и пластические особенности врат большой ступы в Санчи

Ступа № 1 расположена внутри кольцевой в плане монументальной каменной ограды, состоящей из восьмигранных столбов ("тхаба") высотой 2, 7 м, в специальные гнезда которых представлены три горизонтальных ряда круглых брусьев ("сучи" - санскр. "иглы"), соответствующие числу буддийских защит. Брусья сверху по всему периметру покрыты массивными каменными балками, вместе с которыми ограда достигает 3,4 м высоты.

Четверо каменных ворот ступы № 1 строго ориентированных по сторонам света, были возведены в 1 в. до н.э. Каждые ворота представляют собой арку, образованную тремя покоящимися на столбах выгнутыми архитравами.

Каменные ворота-тораны ступы в Санчи имеют разное скульптурное оформление. Исследователями доказано, что над рельефами ворот ступы трудились одновременно и скульпторы-монументалисты, и бригады умельцев резьбы по слоновой кости. Подавляющее большинство рельефов, украшающих ворота ступы, представляют собой визуализации джатак, коротких нравоучительных повестей о жизни Будд.

Рельефы архитравных балок ворот ступы № 1 в Санчи раскрывают различные аспекты трех священных защит буддизма. Например, на внутренней стороне восточных ворот ступы понятие "сангха" визуализировано на нижней перемычке посредством изображения многочисленных людей и животных, консолидирующихся вокруг центра жизни буддийской общины.

Понятие "дхарма" воплощено на средней перемычке через рельефный показ поклонения всего живого священному дереву Бодхи, под которым Будда получил откровение божественного закона. Верхняя перемычка снабжена изображениями небесного рая - символами слияния просветленных людей с Учителем. Перемычки по сторонам оканчиваются правильными спиралями - знаком священных буддийских свитков - сутр.

На рельефах ограды и ворот Большой ступы в Санчи имеются различные эпизоды юности Просветленного, ранние буддийские художники с исключительным рвением воспроизводили их в пластических формах. Мастера, украшавшие ступы Санчи, отвергали изображение Будды в человеческом облике. На этих рельефах Просветленный всегда представлен символами и никогда антропоморфно. Так, Великий Исход всегда обозначается конем без всадника, выходящим из городских ворот. Великая Проповедь символизируется Колесом Закона, а Парининрвана – ступой.

Богатство сюжетики и тонкость отделки рельефов Большой ступы позволяет говорить о них как об энциклопедии индийской жизни рубежа эр. Животные, растения, фантастические существа, полубоги и люди от царя до прислужника – все они образуют сложный и динамичный рисунок, повествующий о жизненном пути Будды и судьбе его Учения. Трогательны сцены, где свое преклонение перед Учением выражают животные: слоны

приносят цветы ступе, лесные звери склоняются перед деревом Бодхи. На других балках весьма тщательно проработанные сюжеты джатак, как, например, на северных воротах изображена джатака о царевиче Вишвантаре, который был настолько щедр, что не мог никому отказать в просьбе, так что ему пришлось лишиться царства и своих детей, впрочем, боги, изумленные его непривязанностью ко всему, чем он обладает, затем возвратили ему всё утраченное. Эпизоды этой джатаки один за другим располагаются на внешней и внутренней стороне балки.

5. Ограда ступы в Бхархуте

Из ранних ступ наиболее знаменита своими рельефами ступа из Бхархута (сама ступа была возведена Ашокой, она не сохранилась; резная ограда и ворота были сооружены в 180-150 гг. до н.э., в настоящее время они хранятся в Индийском музее в Калькутте).

Ограды ступы № 2 в Санчи и ступы в Бхархуте (II-I вв. до н.э.) весьма богато украшены рельефными сценами. Особенно интересна декорация столбов-тхаб ограждения данных ступ. Здесь каждый из сохранившихся до наших дней столбов представлен в качестве алтаря, о чем свидетельствуют покрывающие столбы рельефы. Чаша небесных вод показана "в разрезе" как рельефный полукруг с неотъемлемой своей принадлежностью - цветком лотоса внутри. Центр Вселенной изображен в виде круга опять-таки с солярным цветком внутри (на столбах-тхабах ступы в Бхархуте узел Мироздания предъявлен кругом цветка лотоса с рельефным изображением Будды в центре).

Ограда этой ступы знаменита своими каменными иллюстрациями к джатакам.

6. Традиции добуддийских образов скульптуры и добуддийских деревянных конструкций в архитектуре IV в. до н.э. - I в. н.э. и ее декоре

Буддизм тем легче ассимилировал местные верования (в том числе и у себя на родине), чем ближе они были к народной вере. Именно этим и объясняется столь широкое распространение в буддийском искусстве изображений якшей – своего рода индийских гномов, горных божеств, добытчиков и хранителей сокровищ. Якши традиционно изображаются невысокими, коренастыми, с отвислым животом.

Вместе с якшами изображались и пышнобедрые женщины-якшини, связанные с силами плодородия. На столбах ограды многих ступ имеется изображение якшинь-врикшак (от санскритского “врикша” - дерево). Эти пленительные, грациозные девушки стоят под деревом, держась рукой за низко склоненную ветку и иногда обхватывая ствол ногой. Этот образ древнее буддизма на полтора-два тысячелетия, такого рода изображения можно встретить на печатях доарийской цивилизации в долине Инда. Это образ Богини-Матери, владычицы жизни и смерти. Поскольку этот образ

доарийский, то он сохранился у представителей низших, неарийских каст, к которым обращался буддизм.

Добуддийская архитектура также послужила источником основных форм в зодчестве буддизма. Над священным местом еще в ведические времена мастера сооружали специальные временные навесы или павильоны, которые назывались "чайтья". Слово происходит от "чити" или "чита" (санскр. "огненный алтарь", "костер"), что в древности относилось в Индии ко всякому месту, где находился предмет культа. Понятие "чайтья" первоначально не имело значения определенной архитектурной конструкции и только позднее оно закрепилось за буддийскими культовыми сооружениями, возводимыми над ступой.

Лекция 22. Буддийский период искусства. Чайтья и вихара

План лекции

1. Чайтья.
2. Чайтьи в Бхадже.
3. Чайтья в Карли: архитектура, скульптура; проблема синкретизма.
4. Вихары.

1. Чайтья

Чайтья (санскр.) - буддийское культовое сооружение, молельня, вырубленный в скале; иногда отдельно стоящее каменное или деревянное здание. Интерьер скальной чайтьи, имея вытянутую форму и сводчатое перекрытие, как правило, разделенное двумя рядами колонн на просторный центральный неф и два более узких и низких боковых нефа, предназначенных для обхода вокруг ступы, расположенной в центральном нефе у апсидной стены, противоположной входу. Каменные колонны, вырубленные из скального монолита, обычно имеют базы и сложные скульптурные капители. Фасад чайтьи, зачастую оформленный рельефными композициями, прорезан внизу входными проемами, а в верхней части имеет арочное подковообразное "солнечное окно", освещающее интерьер сооружения. Перед входом в храм находится открытый вестибюль и расположенный перед ним дворик. Буддийские чайтьи, созданные древнеиндийскими мастерами, нередко богато украшены. Стены, потолок и колонны храма, помимо декоративных рельефов, сплошь покрыты цветными росписями и позолотой.

Изначально индийские чайтьи имели небольшие размеры. Их длина составляла две ширины, а высота равнялась ширине. В более поздние времена (II-I вв. до н.э.) длина храма была увеличена за счет прибавления апсиды, но высота продолжала оставаться равной ширине. Ранние чайтьи

делали из дерева, но когда в Индии развилась практика скального зодчества, чайтьи-пещеры стали высекать в скалах.

Пещерное зодчество получило в Индии значительное развитие во II-I вв. до н.э. В это время появляются архитектурные храмовые формы, внешне отличные от первоначальных. Во-первых, чайтьи строятся теперь гораздо больших размеров, чем это было во времена Ашоки Маурьи. Во-вторых, пещерные храмы обретают, наконец, свою классическую форму трехнефного колонного зала с апсидой и монолитной ступой в центре. С превращением буддизма в массовую религию квадратный общинный зал стал пространством вестибюля чайтьи, а некогда закрытое стеной; хранилище ступы вытянулось в длину и раскрылось для посещения мирян. Кольцевой обход ступы для монахов сменился петлевым обходом ступы для буддистов, большую часть своей жизни живущих в миру. Содержание внутреннего пространства чайтьи проектировалось на фасад пещеры в виде рельефных символических изображений в форме целой архитектонической системы фасада. Замкнутая сокровенная целла превратилась в храм (общепринятый в европейском искусствоведении термин "целла", обозначающий помещение храма, в котором находится алтарь и изображение божества, образован от латинского "cello" - скрывать, утаивать).

2. Чайтьи в Бхадже

Пещеры в Бхадже расположены в штате Махараштра, неподалеку от двух буддийских центров - Карли и Бедса. Пещеры Бхаджи входят в число ранних храмов в Индии, датируясь с конца II - начала I вв. до н. э., что соответствует эпохе буддизма хинаяны. Большинство из них состоит из простых залов - вихар - с примыкающими к ним кельям с простыми, похожими на полки кроватями. Апсидальный зал чайтья Бхаджи, Пещера 12, в которой есть ступа, но нет статуй, украшена 27 простыми скошенными колоннами, наклоненными наружу, копирующими стиль деревянных зданий. Пазы в камне наружной арки свидетельствуют о том, что когда-то здесь были деревянные ворота или фасад. Расположенная далее на юг последняя Пещера 19 представляет собой вихару, украшенную превосходной резьбой.

3. Чайтья в Карли: архитектура, скульптура; проблема синкретизма

Классическим образцом буддийских пещерных святилищ может служить чайтья в Карли (1 в. до н.э.), вырубленная вдали от жилищ в скалах на возвышенности (штат Махараштра). Карли - пещерный буддийский монастырь близ одноименной деревни, в 5 км к северо-западу от города Пуна. Это наиболее крупный и богато украшенный пещерный храм хинаянистского буддийского искусства.

Храм в целом хорошо сохранился за исключением входной части, которая, благодаря обвалам, ныне почти разрушена. Реставрация показала,

что перед чайтьей по сторонам храмового фасада в древности возвышались две шестнадцатигранные колонны высотой 15 м, выполненные структурной (не монолитной) техникой. Капители этих колонн, моделируя Вселенную, несли каждая фигуры четырех львов с "Колесом Закона" над ними. "Львиные столпы" (симха-стамбха) чайтьи в Карле, вероятнее всего, представляли собой вариацию на тему "Львиной капители" столпа времени Ашоки Маурья. В древности львы поддерживали огромные металлические колеса.

В вестибюле храма в Карли когда-то была деревянная музыкальная галерея. Боковые стены здесь сплошь декорированы внизу - рельефными протомами слонов, выше - фигурами героев буддизма и самого Будды, а также подковообразными "ложными окнами" в пять ярусов. В вестибюле же представлены почти обнаженные могучие фигуры мужчин и женщин, расположенные парами. У изображенных мужчин могучий разворот плеч и тонкая талия - традиционный "львиный корпус". В трактовке фигур их спутниц наблюдается явная попытка древних мастеров наделить изображения земных женщин богоподобными чертами. При этом людские пары показаны в динамических позах трибханга, т.е. так, что их ноги, туловище и головы представлены обращенными попеременно в разные стороны. Рельефные фигуры мужчин и женщин вестибюля чайтьи в Карле символизируют собой любовно-религиозное единение людей друг с другом и с Буддой, их сущностное откровение или открывание навстречу буддийской религии, обнажение плоти и души верующих перед Богом.

Интерьер храма и поныне освещается огромным "солнечным окном" с килевидным наружным очертанием и представленными в камне концами брусьев деревянных стропил по внутреннему контуру.

В собственно чайтью ведут три входа: средний, слегка приподнятый, и два боковых, предназначенные для паломников из состава буддистов-мирян. Перед боковыми входами устроены неглубокие бассейны для ритуального омовения, т.е. снятия верующими внешней и внутренней скверны перед чудом своей встречи с Богом.

Чайтья в Карле - самый большой храм среди буддийских пещер: его длина 37, 8 м, ширина - 14, 2 м, высота - 13, 7 м. Колонны (по пятнадцать в ряд) делят зал чайтьи на три нефа. Семь колонн расположены вокруг ступы в апсиде.

Восьмигранные колонны святилища своим основанием погружены в каменные горшки, поставленные на пьедесталы с расходящимися книзу ступенями. Тем самым создается впечатление, будто колонны храма - это стволы живых деревьев, обильно произрастающие из заботливо созданных людскими руками цветочных горшков. Капители колонн колоколовидные. Абаки капителей, ступенчато расширяясь кверху, увенчаны рельефными группами, повторяющимися с легкими вариациями, на каждой колонне на двух коленопреклоненных слонах восседают по две фигуры (мужчина и женщина) - аллегории богатого цветения и мудрого плодоношения буддийской веры. Мужские и женские персонажи представлены в

пластически решенных головных уборах, некогда украшенных вставками из драгоценных камней. Фигуры слонов первоначально имели ныне утраченные огромные бивни из слоновой кости и серебра.

Колонны зала чайтьи высечены в скальном монолите весьма близко друг от друга, на расстоянии, меньшем их толщины. В связи с этим капители колонн образуют в целом почти непрерывный скульптурный фриз, препятствуя попаданию света в боковые нефы храма.

Чайтья в Карле изо дня в день вот уже в течение многих столетий наполняется светом, поступающим в центральный неф храма через "солнечное окно". Однако для буддистов, приходящих как паломники в сакральный мир пещеры из мира профанного, этот рядовой факт превращается в действо, пропитанное высочайшего уровня символикой. Совершая ритуальное движение вокруг ступы в темноте боковых нефов, верующие получают религиозное счастье наблюдать сквозь щели колонн чудо рождения Вселенной, становятся визуальными участниками становления а Будды. На их глазах луч Солнца, проникая сквозь окно чайтьи в лоно горы, освещает ступу, тем самым творя "золотой зародыш".

В Индии во времена расцвета буддизма архитектурно развиваются не только пещерные, но и наземные храмы-чайтья. Еще в III в. до н.э. в крупных буддийских центрах Северной Индии из блоков камня строились небольшие продолговатые чайтьи с апсидой для ступы. Вход в них предварялся открытым портиком, навесом-сенью на каменных столбах, квадратным или вытянутым залом. Примерно в то же время попытки создания буддийского храма-чайтьи были предприняты в Таксиле, которая являлась форпостом на пути распространения буддизма в Центральную Азию. Первоначально здесь также строились маленькие закрытые, чуть вытянутые в плане целлы. Однако в Таксиле в первые века нашей эры коридорный обход вокруг ступы был заменен галерейным обходом вокруг всей чайтьи. Скорее всего, это произошло под влиянием эллинистической традиции, которая со времен походов в Индию Александра Македонского сохраняла в этих местах свою силу.

4. Вихары

Помимо таких архитектурных сооружений, как ступа и чайтья в целях обслуживания буддийского культа древнеиндийскими зодчими возводились еще здания типа вихара. Вихара (санскр. "хижина", "убежище") - в раннем буддизме место встречи странствующих монахов; позднее - скальный буддийский монастырь, архитектурно являющийся в форме зала, окруженного кельями, который выступал пространством обитания и собрания монахов в Индии, Шри-Ланке, странах Дальнего Востока. Вихарой или сангхарамой называли в Древней Индии здание монастырского общежития, которое представляло собой застройку одноэтажными однотипными, примыкающими друг к другу объемами монашеских келий, что расположены были по трем сторонам прямоугольного двора со ступой в центре. С четвертой стороны, открытой для входа, ставилась ограда с

воротами. Наружные фасады вихар обычно оставались глухими. Каждый объем кельи имел свое, чаще всего сводчатое, перекрытие.

Уже в первые века нашей эры на севере Индии в Таксиле традиционная ограда ступы трансформировалась в кольцо маленьких келий. Традиционный ритуальный обход ступы оказался заключенным между двух кольцевых стен. По внутренней стороне обхода это была стена основания ступы - алтаря ведики. Внешнюю сторону образовывало практически непрерывное кольцо монашеских келий, сконцентрированных возле ступы.

Пещерные вихары повторяли тот же планировочный принцип, который был характерен для наземного одноэтажного монастыря-общежития: только открытый двор заменялся здесь большим центральным залом с плоским потолком. Центральное помещение со зримым или виртуальным присутствием ступы в нем, окруженное с трех сторон небольшими кельями, иногда имело еще внутреннюю колоннаду. Вход в пещерную вихару оформлялся портиком-террасой с одним рядом столбов.

Древнеиндийские письменные источники свидетельствуют, что вихары в крупных монастырских комплексах нередко строились в несколько этажей. Например, известно, что в Пурушапуре (совр. Пешевар) в IV-V вв. н.э. существовала грандиозная монастырская вихара, где количество внутренних помещений исчислялось сотнями. Здание было воздвигнуто над прахом Будды и имело кирпичное пятиэтажное основание высотой 45 м, а также деревянную башенную надстройку в тринадцать ярусов высотой 120 м, увенчанную металлическим стержнем высотой 26 м с позолоченными зонтами. Эта вихара в древности входила в состав чудес Азии.

Вихары для собраний буддистов строились из дерева во многих городах Северной Индии. Они служили для изучения священных текстов и религиозных диспутов, которые в первые столетия распространения учения носили в большинстве этический и философский характер.

Пещерные вихары, сохранившиеся в Индии до наших дней, имеют, как правило, один этаж, но встречаются и многоэтажные скальные общежития для монахов-буддистов, при строительстве которых помещения вырубали друг над другом в три-четыре этажа, сохраняя при этом по фасаду пирамидно-ярусную композицию в подражание наземным вихарам. Подобное можно видеть в Удайгири. В Аджанте сохранилось около двадцати скальных пещер-вихар, созданных между 400 и 642 гг.

Первоначально в помещениях вихар не совершались культовые обряды, однако в период раннего средневековья, когда стали отживать свое ступы с оградой и чайтьи, вихары постепенно преобразовались в основной тип буддийского храма. Кельи превратились в целлы с установленными в них статуями Будды, а общий зал был приспособлен к совершению буддийского храмового ритуала равно как для монахов, так и буддистов-мирян. Однако известные планы ранних монастырей-вихар позволяют говорить о келейно-общинном образе жизни буддийских монахов,

сосредоточенном вокруг главного монументального символа Учения Будды - ступы.

В больших буддийских скальных комплексах, где храмы-чайтьи чередуются с монастырями-вихарами, отчетливо прослеживается два типа организации архитектурного пространства: протяженное и центрическое. Протяженный путь по земле к щенной ступе для мирян и вертикальный путь к освобождению под эгидой Будды-Учителя для избранных членов монашеской общины-сангхи. В пещерных чайтьях, где главными действующими лицами являются буддисты-миряне, путь наверх предъявлен в виде протяженного горизонтально пути к священной ступе. Стремление буддиста к Будде спроектировано здесь на поверхность пола храма. В вертикальной плоскости небосвод здесь визуализирован посредством арочного свода пещеры и ее портального окна, а в горизонтальной - представлен апсидой чайтьи. В пещерных монастырях-вихарах, где главным фигурантом выступает монашеская община, преобладает центрическое построение пространства. Маленькие кельи монахов окружают главное центральное пространство, в котором сосредоточена ступа - смысл их общности. Святилище с фигурой Будды располагается напротив входа в вихару, в глубине пещеры. Его размеры существенно больше рядовой кельи. Его портал обычно особо выделен и украшен. И все же Учитель здесь не столько обожествленный Будда, сколько член общины, первый из многих. Его присутствием освящается монашеская община и благословляется ее устремленность к освобождению от страданий, к нирване.

Лекция 23. Буддийский период искусства. Скульптура

План лекции

1. Искусство времени кушанского государства (I-III вв. н.э.).
2. Памятники буддийского искусства из Амаравати, Гандхары, Матхуры.
3. Гандхара и принципы махаяны.
4. Формирование иконографии и художественного образа махаянистского Будды и бодхисаттв.
5. Матхура и местная скульптурная традиция.
6. Гуптская классическая скульптура.
7. Скульптура Сарнатха.

1. Искусство времени кушанского государства (I-III вв. н.э.)

В искусстве хинаяны, в частности в перечисленных выше архитектурных памятниках, Будду не принято было изображать в виде человеческой фигуры. Почти до самого начала новой эры мастера пред-

ставляли Учителя в скульптуре посредством дхармачакры ("Колеса Закона"), стоп Будды, дерева Бодхи, трона, ступы, зверей, фигурирующих в сюжетах джатак и пр.

В 78-226 гг. н.э. кушанские племена тюркско-монгольского происхождения проникли в Индию из Афганистана. В этот период Индия вела широкую торговлю и завязала тесные культурные сношения с западным миром. Своеобразными чертами отличается искусство скульптуры, наиболее тесно связанное с культурой античного мира.

2. Памятники буддийского искусства из Амаравати, Гандхары, Матхуры

В архитектуре Индии, относящейся ко времени I - III вв. н.э., происходят изменения в сторону большей декоративности форм. Строительным материалом становится кирпич. Ступа приобретает более вытянутую форму, утрачивая свою прежнюю монументальность. Обычно она возводится на высокой цилиндрической платформе, имеющей лестницы и украшенной скульптурными изображениями Будды. Платформа и ступа, а также окружающая ограда покрываются декоративной резьбой и многочисленными барельефными изображениями на темы, взятые преимущественно из джатак — легенд о Будде. Одним из выдающихся образцов архитектуры этого периода была знаменитая ступа в Амаравати (II в.). Ступа не сохранилась, но о ней можно судить по ряду рельефов ограды, изображающих ступу. Рельефы на буддийские сюжеты отличаются смелой динамикой композиционных приемов, реализмом отдельных фигур. Выразительным примером являются сохранившиеся фрагменты рельефа на ограде ступы.

Широкая связь индийской культуры с культурами других стран проявляется в искусстве Гандхары и Матхуры.

Гандхара - это северо-западная область Индостана, в древности включавшая в себя долину реки Кабул и Западный Пенджаб. Гандхарские художники трактовали образ человека-божества еще более свободно и жизненно. Такова, например, статуя Будды из Берлинского музея, сделанная из голубоватого шифера. Фигура Будды закутана в одежду, напоминающую греческий гиматий и спускающуюся широкими складками к его ногам. Лицо Будды с правильными чертами, тонким ртом и прямым носом выражает спокойствие.

Под гандхарским искусством подразумевается прежде всего школа буддийской скульптуры, иконография которой распространилась из Гандхары на соседние индийские территории.

Матхура – один из центров искусства и паломничества в Индии, здесь, по легендам, родился и провел детство Кришна. Матхура была важным центром по обработке камня, и произведения ее мастерских широко распространялись по многим городам Индии. В Матхуре независимо от искусства Гандхары и почти одновременно с ним (некоторые исследователи считают, что даже раньше) были созданы антропоморфные изображения

Будды, получившие сугубо индийскую трактовку форм, отмеченных лишь легким влиянием гандхарских иконографических канонов.

3. Гандхара и принципы махаяны

Формирование антропоморфных статуй Будды географически связано прежде всего с Гандхарой, а формально и содержательно - с буддизмом Махаяны.

В период I в. до н.э. - I в.н.э. в Индии распространяется буддизм ветви Махаяна, а также бхагаватизм с идеей бхакти - благоговейной любви к "личному" божеству. В связи с этим в среде гандхарских буддистов возникла религиозная потребность иметь для поклонения антропоморфные статуи и статуэтки Будды. Первоначальный запрет на подобные изображения Учителя был в районе Гандхары нарушен, чему способствовало сильное влияние брахманизма и джайнизма на северный буддизм Махаяны.

Основываясь на археологических и стилистических данных, развитии гандхарской пластики можно выделить три основных этапа: раннегандхарский (I в. до н.э. - I в.н.э.), среднегандхарский (I-II вв.) и позднегандхарский (III-V вв.).

4. Формирование иконографии и художественного образа махаянистского Будды и Бодхисаттв

В гандхарском искусстве скульптуры при изображениях Будды получила разработку система жестов (хаста) и символическая игра пальцев (мудра). Для статуй Будды было выработано не менее пяти основных мудр и хает.

1. Абхайя-мудра означает жест ободрения - "подойди ко мне без страха". При абхайя-мудре правую руку Учителя, согнутую в локте, принято изображать приподнятой ладонью вперед с вертикальным положением пальцев.

2. Дхьяна, или самадхи-мудра, означает познание истины в глубокой медитации. При дхьяна-мудре кисти рук Будды принято изображать положенными одна на другую ладонями вверх и покоящимися на скрещенных ступнях.

3. Бхумиспарша-мудра - "касаюсь Земли" - знак клятвы Землею. Когда Мара искушал Будду, тот призвал Землю в свидетели, коснувшись ее кончиками пальцев правой руки.

4. Дхарма-чакра-правартана-мудра - провозглашение учения «Клеса Закона". При дхарма-чакра-правартана-мудре согнутые кольцом указательный и большой пальцы правой руки Будды принято изображать соприкасающимися со средним пальцем его левой руки.

5. Варада-мудра (или хаста) - наделение милостью. При варада-мудре левую руку Будды принято изображать опущенной раскрытой ладонью вперед.

Изобразительный канон, разработанный в Гандхаре, включил в себя три статуарные концепции, связанные с тремя поворотными пунктами в жизни Будды: просветление, пропаганда дхармы, уход в паранирвану. Им соответствуют, во-первых, изображение Будды, сидящего в сосредоточенном размышлении, во-вторых, изображение Будды, стоящего в позе проповедника, в-третьих, изображение Будды, лежащего на смертном одре.

Обязательной для гандхарских статуй Будды деталью был нимб - символ славы и святости. Нимб изображался или в форме гладкой окружности, или орнаментально оконтуренным, или полностью покрытым пышным декором.

Одновременно с каноном Будды гандхарские мастера разработали и статуарный канон изображения бодхисаттв: Майтреи, Самантабхадры, Ваджрапани, Ратнапани, Авалокитешвары, Висвапани. В ликах статуй Будды и бодхисаттв много сходного: идеальная правильность черт, ушниша, урна, оттянутые мочки ушей, полуприкрытые глаза. Бодхисаттвы изображались либо сидящими в позе абхайя-мудра, либо фронтально стоящими с выставленной вперед ногой в позе варада-мудра (символ милосердия), витарка-мудра (символ доказательства), катака-хаста (рука тремя пальцами держит цветок).

Для статуй бодхисаттв (в отличие от статуй Будды) характерен костюм высшей индийской знати с обнаженным до бедер торсом, драгоценными украшениями и тюрбаном на голове.

Статуи бодхисаттв различаются чаще всего пластически решенными аксессуарами и прическами. Так, например, неизменным признаком бодхисаттвы Авалокитешвары является лотос, а бодхисаттвы Майтреи - прическа с двойным узлом и ниспадающими на плечи длинными локонами вьющихся волос.

В результате тесных связей Гандхары со странами, расположенными западнее Индии (стык индийской, иранской, греческой и римской культур), изображения Будды и бодхисаттв приобрели здесь ярко выраженный индо-эллинистический характер.

На первом этапе гандхарская скульптура была наиболее близка к эллинистическим прототипам. Иконографические признаки изображений Будды и бодхисаттв в это время еще не канонизировались. Позы Учителя передавались пластически свободно, соблюдалось равновесие фигур и их пропорций, контуры статуй достаточно четкие. Техника исполнения раннегандхарских статуй близка древнеримской.

Типичным образцом раннего типа гандхарского изображения Учителя в скульптуре является статуя стоящего Будды из Хоти-Мардана (близ Пешевара), созданная, по-видимому, в I-II вв. Скульптура отличается тщательной моделировкой объема фигуры, красиво ниспадающими складками одежды. Некоторые исследователи считают, что постановка головы и всей фигуры здесь является отзвуком известной античной статуи Аполлона Бельведерского (IV в. до н.э.). Однако статуя Будды сильно отличается от своего далекого по времени прототипа. В изображении

Учителя мастерами подчеркнута духовная сосредоточенность, а не физическая красота и телесная гармония. Одежда статуи Будды, хотя и напоминает тогу римских императоров, но больше похожа на одеяние буддийских монахов (сангхати). Трактовка же плата, покрывающего скульптурное тело Учителя, с глубокими параллельными складками, внешне близка к аналогичной римской статуе императора Августа.

5. Матхура и местная скульптурная традиция

Появление в Матхуре самобытных скульптурных изображений Будды было обусловлено всем ходом развития местного искусства ваяния. Как показывают древние статуэтки из терракоты, сохранившиеся в районе Матхуры еще с добуддийских времен, народные верования здесь всегда были связаны с поклонением антропоморфным изображениям божеств. С развитием же концепции бхакти и буддизма ветви Махаяны в Матхуре практически сразу появились антропоморфные изображения нового буддийского божества, тем более что Матхура имела сношения с Гандхарой и являлась одним из главных городов времени династии Кушанов. Однако в отличие от Гандхары, скульптурные изображения Будды возникли в Матхуре на древних местных корнях, их прототипами стали статуи якшей - божественных существ в брахманизме.

В матхурской пластике скульптурные лица, как правило, очень естественны, нередко эмоциональны, округлы и мясисты, с выделяющимися губами, с глазами, не имеющими удлиненного разреза. По сравнению с гандхарскими скульптурами, впечатляющими "твердостью" решения статуарной поверхности, четкостью линий в чертах лица, деталях одежд и аксессуаров, матхурские фигуры менее "скульптурны" и более "живописны", в лицах статуй здесь больше оживленности, а в позах - динамичности.

К чисто индийскому типу пластики относится стела из Катры, близ Матхуры (начало II в.), на которой изображен сидящий на троне Будда с предстоящими. Учитель явлен здесь в энергичном движении. Черты лица Будды оживлены мыслью и проникновенны. Правая рука поднята в положении абхайя-мудра. Аскетическое, но сильное тело, смело моделированное почти гладкими плоскостями, при обобщенности форм сохраняет ощущение объема и твердой плоти, как бы наполненной дыханием. За головой скульптурного Будды представлен нимб, окруженный ветвями священного дерева Бодхи с двумя гениями "в полете". Еще более динамичны позы двух фигур, стоящих позади Будды. Особенно интересен изображенный справа от Учителя человек с пышным опахалом: он весь в движении и взирает на Будду одновременно и с живым интересом, и почтительно. Сложная композиция стелы вся пропитана энергией, движением и, вместе с тем гармонией, покоем. Есть основание считать, что данная скульптура является одним из высших достижений искусства матхурской пластики кушанского периода.

6. Гуптская классическая скульптура

Высокоразвитая художественная культура Гандхары, Матхуры и других центров скульптуры Индии послужила истоком "классического" искусства времени правления династии Гуптов. Оно оформилось к IV в., достигло апогея расцвета в V в. и просуществовало около полутора столетий после прекращения династии в 533 (или 535) году. На территории империи Гуптов произошла консолидация художественной культуры различных государств. Искусство скульптурной пластики сделалось однородным и распространило свое влияние во многих областях страны.

Изображения Будды в период Гуптов получают значительное стилистическое единство и идеализированную форму. Такова замечательная медная статуя Будды из Султанганджа; (первая треть V в. Бирмингам, Государственный музей и картинная галерея). Высота стоящей фигуры Учителя 2, 29 м, а вес скульптуры около тонны. Это изображение отвлеченное, выражающее духовный идеал буддизма, но затронутое экзальтацией. В V в. буддизм в Индии уже начал свое слияние с индуизмом, в недрах которого развился тантризм, повлиявший на поздний буддизм. Тантристская же эстетика требовала от изображений божеств чувственного явления сущности философско-религиозных концепций об устройстве мироздания, единстве всего сущего, вечном движении мира, о разрушении и возрождении форм бытия. Взаимодействие тантристского и собственно махаянского понимания человеческого совершенства, вероятно, и породило изображение Будды из Султанганджа. Неземная мощь Учителя представлена "львиным корпусом" с широкими плечами и тонкой талией. Однако мускулатура сглажена, отчего акцент перенесен в сферу духовной силы, легкости и чистоты Будды. В целом фигура изящна. Она как бы невесома. Все в ней направлено на выражение внутренней освобожденности Учителя. Скульптурный Будда стоит в удивительно легко и изящно переданном каноне трибханга. Голова статуи едва заметно наклонена. Правая рука в позе абхайя-мудра, она согнута в локте и приподнята ладонью вперед в жесте ободрения.

В период Гуптов скульптурные изображения Будды представляют сугубо отвлеченное, строго канонизированное, типично религиозное искусство буддизма Махаяны. Повсюду в Индии в это время создаются статуи Учителя, стремящиеся визуализировать идею нирваны как цели буддийского пути.

7. Скульптура Сарнатха

Каменная статуя Будды сидящего из Сарнатха (V в. Сарнатх, Археологический музей) близка по содержанию скульптуре стоящего Будды из Султанганджа. Скрещенные в позе падма-асана ноги придают полную законченность замкнутой в треугольнике фигуры (высота 1, 6 м). Спина и

голова Учителя представлены совершенно выпрямленными, его руки - в жесте дхарма-чакра-правартана-мудра со сближенными ладонями.

Статуя сарнатхского Будды, изваянная из чунарского песчаника и отполированная до блеска, имеет ряд прекрасно разработанных деталей: крупный нимб украшен красивым растительно-цветочным рельефом, пьедестал трона - фризом из людских фигурок. Центральная плоскость нимба непосредственно вокруг головы Будды чистая и создает необходимый фон. Фигурки двух гениев по верхнему краю нимба представлены в полете. Их движения энергичны и напоминают прыжок. Животные-чудовища - яли и макара - олицетворения производительных сил природы, исполненные в рельефе на спинке трона, разевают пасть, высовываясь из воды или поднимаясь на дыбы. Это движение жизни создает зрительный контраст со вселенским спокойствием неподвижно сидящего Будды, познавшего суть Закона.

Лекция 24. Живопись буддизма

План лекции

1. Пещерные монастыри Аджанты.
2. Обогащение функций монастырского комплекса и изменение трактовки - архитектурной, скульптурной и живописной - типов чайтьи и вихары.
3. Росписи Аджанты IV-VI вв. н.э.
4. Техника, материалы, красители.
5. Стилистика.

1. Пещерные монастыри Аджанты

Одним из лучших художественных ансамблей, которые создавались в период с III в. до н.э. и до VI в. н.э. были буддийские храмы Аджанты, находящиеся в центральной Индии (нынешняя провинция Бомбей).

2. Обогащение функций монастырского комплекса и изменение трактовки - архитектурной, скульптурной и живописной - типов чайтьи и вихары

Аджанта была своеобразным монастырем-университетом, где жили и обучались монахи, и служила местом паломничества не только индийцев, но и буддистов многих стран, в том числе и китайцев. Фасады пещерных храмов, относящиеся к периоду Гупта, пышно декорированы скульптурой. Бесчисленное количество статуй Будды, выполненных в высоком рельефе, заполняют ниши стен. Пространство между большими скульптурами покрыто резным орнаментом и изображениями учеников и спутников Будды.

Аджанта является уникальным районом, где поныне живо большое количество стенных росписей.

3. Росписи Аджанты IV-VI вв. н.э.

Росписи вихары № 1, исполненные приблизительно в 475-500 гг. (добавления были сделаны, вероятно, в VII в.), относятся к высшему расцвету искусства Гуптов и являются, по оценке специалистов, одними из лучших в Аджанте.

Небольшой колонный вестибюль у стены, противоположной входу в зал, ведет в святилище. Оно невелико (одна из сторон 6, 1 м), но оттого, что заднюю стенку целлы занимает гигантская горельефная фигура Будды, производит внушительное впечатление. Будда здесь представлен сидящим в позе поучения, в торжественном окружении; по бокам - предстоящие высокого небесного чина с опахалом; один из них (бодхисаттва Ваджрапани) показан с ваджрой - моделью Вселенной. Вверху углы занимают два летящих гения с гирляндами цветов в руках. Известно, что первоначально была расписана вся пещера, включая колонны. Даже дверные проемы были ничем не отграничены от окружающей их тематической живописи. Росписи на потолке имели центральный и угловые мотивы, которые учитывали форму плоского перекрытия вихары.

Производя росписи пещеры № 1, мастера главное внимание уделили живописному представлению джатак, т.е. сценам истории прежних жизней Будды, когда Учитель на пути совершенствования перевоплощался в разные существа.

Запуская петлевое движение буддийских монахов по периметру вихары слева направо (по часовой стрелке) в пространстве коридора между колоннами и кельями, при левом боковом входе в святилище на стене первым расположен живописно решенный эпизод из "Шиби-джатаки", повествующей о способности Учителя к великой жертве. Бодхисаттва, родившись когда-то под видом царевича Шиби, для спасения голубя от когтей сокола вырезал кусок мяса из собственного тела, при этом ничуть не сомневаясь в благости содеянного.

Глубже на левой стене пещеры, словно приглашая к дальнейшему движению вкруг центрального зала вихары, представлены живописные сцены, иллюстрирующие "Шанкхапала-джатаку", в которой говорится о том, что Бодхисаттва, родившись однажды как царь нагов под именем Шанкхапалы, подвергался мучениям со стороны людей, которые издевались над ним до тех пор, пока он не был спасен добрым человеком по имени Алара. За благое дело Шанкхапала взял Алару в свой водный дворец, где тот стал архатом.

Затем - на той же стене последовательно разворачиваются живописно решенные эпизоды из "Махаджанака-джатаки", посвященной жизнеописанию мальчика-царевича Махаджанаки. Став взрослым, царевич

отправился в Суварнабхуми, но из-за кораблекрушения попал в Митхилу, где женился на Шивали, дочери местного узурпатора. Спустя некоторое время Махаджанака отказался от мирской жизни. Шивали, будучи не в силах отговорить мужа от этого поступка, вскоре сама встала на путь аскетизма. Вначале на стене вихары расположена живописная сцена кораблекрушения, в которое попал царевич. Потом - сцена, главным героем которой выступает прекрасная Шивали, пытающаяся предотвратить отречение Махаджанаки от благ светской жизни. Здесь муж и жена изображены сидящими во дворце напротив друг друга в окружении танцующих красавиц. При этом печаль раджи контрастирует с обстановкой безмятежного веселья, царящего вокруг. Далее идет живописный эпизод, показывающий выезд раджи Махаджанаки за пределы городских ворот. Эта сцена подобна каскаду фигур, представленных художниками в самых разнообразных поворотах, позах и движениях. Впереди процессии изображены изгибающиеся в пляске танцовщицы и торжественно шествующие воины с мечами. Сам раджа Махаджанака восседает на слоне. В стороне от центральной группы фигур справа и слева изображены внутренние помещения жилищ, в которых жизнь, несмотря ни на что, продолжает идти своим чередом. На задней стене (против входа) изображены сюжеты из "Чампейи-джатаки", рассказывающей о том, как Бодхисаттва воплотился в царя нагов Чампейю, который был пойман заклинателем змей и вынужден был танцевать перед раджой города Варанаси, освободившим в конце концов царственного нага. В благодарность Чампейя взял раджу в свое царство змей, семь дней роскошно содержал его там и потом отпустил со многими драгоценными подарками. Сначала на стене представлена сцена, изображающая Чампейю во дворце раджи. Потом - сцена, показывающая раджу Варанаси, выслушивающего в небольшом дворцовом зале, заполненном фигурами людей, мольбу Суманы об освобождении ее мужа. В центре этого произведения изображен восседающий раджа Варанаси. Перед ним - царица нагов Сумана. Справа от Варанаси виден заклинатель змей. Вся центральная группа окружена толпой придворных дам, изображенных одна позади другой так, что видны только их головы. Это создает второй план произведения. Несмотря на тесное заполнение фигурами людей всего живописного пространства произведения, каждая из них прекрасно явлена. Разнообразны оживленные позы и жесты изображенных персонажей, выразительны красивые миндалевидные глаза женщин из придворного окружения раджи, изящны их жемчужные, золотые и цветочные украшения. Красновато-коричневый оттенок телесного цвета полуобнаженных фигур весьма удачно гармонирует с зеленовато-желтым и зеленым цветом их костюмов, а также с живописно показанными архитектурными формами.

Здесь, как всюду в Аджанте, привлекает мастерство композиции и декоративность, заразительно передающая эмоциональность персонажей произведения изобразительного искусства, их глубокую человечность.

Тематика живописных росписей на стенах вихары № 1 завершается огромными фигурами двух небесных бодхисаттв, написанных по обеим сторонам входа в вестибюль святилища, где находится скульптурный Будда. Изображения бодхисаттв будто предваряют собой встречу верующих с главным носителем "Колеса Закона".

Слева от входа в святилище представлена фигура наиболее популярного в буддизме бодхисаттвы Авалокитешвары, или Падмапани, держащего в правой руке лотос-падму. Бодхисаттва изображен в позе традиционных трех изгибов (трибханга), склонив стан и голову. Это движение предъявлено мастером как застывшее мгновение. Полуобнаженная фигура Падмапани кажется невесомой. Искусно переданная легкость плоти бодхисаттвы указывает на высокое духовное состояние небесного рыцаря буддизма. Вместе с тем мастер не отказывается и от пластической трактовки тела Падмапани, чему способствует легкое умело наложенное красочное оттенение. В аскетических формах ощущается заразительное дыхание жизни. Контуры фигуры очерчены четко и свободно. Гладкая поверхность тела бодхисаттвы предъявлена без какого-либо намека на анатомические детали, его широкие плечи и тонкая талия ("львиное" сложение) выражают, согласно канону, не физическую силу, а божественную мощь. Крупная голова бодхисаттвы имеет правильную форму. Линия соединения его бровей подобна луку и придает величественное спокойствие всему лику Падмапани. Глаза с удлиненным разрезом полуопущены в самосозерцании. Рельефность черт лица намечена тенями по обеим сторонам переносицы, нос высветлен. Высокая прическа джата-мукута, убранная цветами и драгоценностями, производит впечатление торжественной короны. Духовное спокойствие и величие Авалокитешвары, т.е. "высшего божества, взирающего с высоты", манит в небесные сферы. С другой стороны, священный цветок лотоса в руке бодхисаттвы удивительным образом приближает Авалокитешвару к земной сфере. Падмапани предъявлен здесь в роли посредника между небесным и земным мирами, в качестве покровителя страждущего человечества. В его чертах сострадание и мудрость, в его облике - гармония плотской и душевной красоты.

Вокруг фигуры бодхисаттвы Авалокитешвары представлена сцена с несколькими тематическими центрами, составляющими единое декоративное целое, - картина кипящей земной и небес нойжизни, тесно переплетенных друг с другом. Несмотря на то, что изображений здесь немного, все живописное пространство заполнено растениями, животными, птицами, людьми и гениями. Произведение наглядно являет идею о том, что поддерживаемая усилиями бодхисаттвы жизнь, вечная как Вселенная, одушевляет все формы существования, не зная при этом начала и конца. *Со*отношение фона с фигурой, которая уравновешивает его, служит ключом к пониманию всего смыслового единства сцены и представляет особый тип живописной композиции, называемый каруна. Бодхисаттва одновременно и

господствует над всем окружением, и растворен в нем. Он снова и снова притягивает к себе внимание, вместе с тем заставляя взгляд зрителя постоянно скользить по движениям и жестам остальных фигур произведения.

В левом верхнем углу изображения небесный музыкант-гандхарва с человеческим туловищем и птичьими ногами играет на струнном инструменте. Ниже гандхарвы, в каком-то убежище на холме, представлена оживленно беседующая пара человекоподобных фигурок апсар. В правой верхней части изображены сцены земной жизни: сидящая обезьянка, павлины с поднятыми шеями и трепещущими крыльями.

Вся группа сцен торжествующей жизни Вселенной, не оставляя пустого места, создает фон второго плана произведения, который перспективно никак не связан с передним его планом, предъявленным фигурой Авалокитешвары. Все живые существа и предметы здесь масштабно сильно уменьшены по сравнению бодхисаттвой и написаны одни над другими. Таким способом мастер конструирует два плана в одной и той же плоскости произведения, приводя в соответствие общий декоративный характер стенописных композиций Аджанты и каноны живописи Древней Индии, сочетающие черты отвлеченности и конкретики.

Справа от входа в вестибюль святилища написан небесный бодхисаттва Ваджрапани. Его поза трибханга изображена особенно энергично и изящно. С выражением лица Бодхисаттвы и глубоко задумчивым его взглядом контрастирует и гармонирует роскошная диадема, образованная сказочной красоты переплетением золотых и жемчужных нитей, изображенных художником.

Бодхисаттва Ваджрапани в произведении явлен погруженным в земной мир. Он окружен группой людей. Справа от него изображен раджа, предлагающий бодхисаттве лилии на широком подносе. Внизу сохранились фигуры двух женщин-апсар, дарующих друг другу цветущие лилии: при всем теизме махаянского буддизма в нем и в искусстве, с ним связанном, сохранялись низшие божества добуддийского происхождения.

В композиции окружающих Ваджрапани фигур и в чередовании цветовых оттенков мастером искусно создан тот живописный ритм, что придает заразительную декоративность всей сцене.

В самом вестибюле на боковых стенах изображены дальнейшие ступени духовной жизни Гаутамы. На левой стенной плоскости живописно представлен конец пути в развитии земного Бодхисаттвы. Здесь находится красочная композиция, повествующая о том, как, преодолевая искушение главы демонов Мары, сидя под деревом Бодхи в Бодх Гайе, бодхисаттва сделался "Просветленным" Буддой.

На правой стороне изображен один из эпизодов уже из жизни Будды в качестве проповедника. Здесь представлена сцена, получившая в буддизме название "Чудо в Шравасти".

Получается, что в вестибюле, предваряющем вход в святилище со скульптурным Буддой, сосредоточены живописные сцены первостепенного значения в истории буддизма: "Победа Учителя над искусителем Марой", "Просветление Гаутамы", "Проповедническая деятельность Будды". При входе в вестибюль буддисты, придерживающиеся в процессе религиозного стремления к встрече со статуей Будды левой стороны вихары, встречали красочные композиции, повествующие о моментах, непосредственно Предшествующих "Просветлению" Учителя.

4. Техника, материалы, красители

По технике исполнения настенные и потолочные росписи в Аджанте не являются подлинно фресками, хотя исполнены были по сырой белой штукатурке. Известно, что по фресковой технологии краски разводятся на воде без какого-либо связующего. В Аджанте же для росписи потолков и стен мастера добавляли в краску связующее вещество в виде рисовой или льняной воды с патокой и клеем.

Все живописные красители добывались из окрестных горных минералов. Разнообразие красок невелико: коричневый, белый, красный, зеленый, синий (ляпис-лазурь) и желтый, однако они крайне искусно сочетались мастерами друг с другом. В росписях преобладает коричнево-оранжевый оттенок.

5. Стилистика

В целом росписи пещер Аджанты декоративны как по композиции, так и по характеру письма, не нарушающего плоскостности стен и потолков. В них отсутствует перспективное сокращение фигур. Объемность изображенных персонажей лишь слегка намечена легкими оттенениями. Линия горизонта, как правило, отсутствует.

Манера письма росписей Аджанты характеризуется твердыми хорошо очерченными, но гибкими контурами фигур. Позы, жесты, движения переданы мастерски. Большинство композиций построено так, чтобы как можно шире развернуть повествовательность буддийских сюжетов, усилить насыщенность их содержания, превратив тем самым декоративную целостность монументальной живописи в картину единства всех сфер жизни Вселенной - земных и небесных, человеческих и божественных. В красочных произведениях Аджанты достигнуто выражение единства в многообразии, передана полнота бытия, консолидирующая все формы, как высшие, так и низшие. Исполненные любви ко всему живому произведения изобразительного искусства Аджанты периода буддизма Махаяны глубоко народны, хотя в них присутствуют элементы религиозного романтизма и аристократизма.

Лекция 25. Индуизм и искусство

План лекции

1. Расцвет новобрахманской религии, получившей название индуизма.
2. Многоаспектность индуистской религии, мифологии.
3. Истоки индуизма.
4. Основные сюжеты Священного эпоса.
5. Шиваизм и вишнуизм в искусстве.
6. Особенности воплощения идей шиваизма и вишнуизма в изобразительном искусстве.
7. Боги и родственные им божества - Лакшми, Парвати (Дурги), Карттикеи (Сканды), Ганеши.

1. Расцвет новобрахманской религии, получившей название индуизма

Примерно в VII-VIII вв. новой эры в Индии буддизм в качестве официальной религии вытесняется за пределы страны такой религиозной системой, как индуизм. Индуизм - слово европейского происхождения. Сами индийцы с древности называют свою веру "хинду самая" или "хинду-дхарма" ("религия индусов", "закон индусов").

Индуизм, в отличие от других религиозных систем, не имеет набора элементов, необходимого и достаточного для четкого определения этой религии. В индуизме не может быть индуиста как такового. Он может быть только членом какой-либо касты, совершающим обряды в соответствии со своим общественным положением и возрастом. Индуизм организует индийское общество по религиозному принципу, закрепленному в системе каст и варн.

2. Многоаспектность индуистской религии, мифологии

Несмотря на расхождения и различия течений, сект, направлений и взглядов, индуизм уже почти две тысячи лет демонстрирует удивительную жизнеспособность. Ныне в Индии его исповедует более 83% населения. В стране с древних времен популярен лозунг "единство в различиях", и это единство для индийцев выражает, прежде всего, индуизм.

В индуизме все объекты культового почитания могут быть объединены в восемь групп: боги и богини, мудрецы-риши, души предков, полубоги и духи, животные, источники вод, растения, камни.

Боги, богини и причисляемые к их сонму эпические герои (число богов индуистского пантеона превышает 3 миллиона) выступают как персонификации космических сил и воплощение этико-моральных представлений. Боги и богини - главные объекты религиозно-культового поклонения - имеют в Индии свои особые храмы, однако множество их изображений есть и в частных домах, на открытом воздухе, под деревьями,

на улицах, в индуизме единство богов воплотилось в идее Тримурти- "тройственном союзе". Тримурти сплавляет в себе трех главных богов индуизма: Брахму, Шиву и Вишну.

3. Истоки индуизма

Истоком индуизма должна быть названа ведийская религия. Принцип троичности наблюдался при всем многообразии ведизма и брахманизма: например, учение о трех гуннах, членение мира на три сферы. В самой ранней из ведийских книг – «Ригведе» прославляется бог Рудра, который славился своим гневным характером, нося символику смерти. Вероятно, именно он стал впоследствии прототипом бога Шивы-разрушителя, на Шиву перешли основные качества Рудры.

Шива и Вишну – боги более молодого поколения, на которых сконцентрировалось внимание в поствединский период.

Сначала в послеведийское время выкристаллизовалась идея Брахмана как безличная и единственная сущность мира. Эта идея составила доминанту эпохи брахманизма.

4. Основные сюжеты Священного эпоса

В «Махабхарате» характеристика Брахмы является определяющей. Брахма постоянно творит мир, следит за ним с интересом, направляет действия богов, вручает им различные прерогативы, наблюдает за свершением жертвоприношений и деятельностью подвижников.

В «Махабхарате» и «Рамаяне» следует отметить ведущую роль бога Вишну, который даже перенимает роль творения мира у Брахмы. Более того, Вишну даже именует себя именем Брахмы, что определяет суть их тождества. Так, одна из самых значительных книг священного эпоса «Махабхарата» называется «Бхагават-гита», в ней действующий бог Кришна, который снисходит до общения с воином Арджуной во время великой битвы. Кришна считается эманацией многогранного бога Вишну, поскольку в данном эпосе он действительно благоволит сохранению мира и законов вселенной в том виде, в котором они существуют: Кришна убеждает сомневающегося Арджуну вступить в бой, объясняя устройство мироздания, место и задачи в нем человека. Что касается эпоса, посвященного Раме, его поиску своей возлюбленной Ситы, то и Рама также считается одной из многочисленных аватар бога Вишну.

В ряде мест в «Махабхарате» первенство божественной иерархии отдается Шиве, хотя в целом поэма отмечена вишнуистской тенденцией. По отношению к Брахме Шива тоже занимает подвижное и противоречивое положение: то простираясь перед ним, то забирая себе власть над миром.

5. Шиваизм и вишнуизм в искусстве

В V-VII вв. индуизм окончательно сформировал два основных направления, названных по именам наиболее почитаемых в Индии божеств -

шиваизм с культом Шивы и вишнуизм с культом Вишну. В это же время в пределах шиваизма возникло течение шактризм с почитанием женской творческой энергии, воплощенной в божественной супруге - спутнице бога.

6. Особенности воплощения идей шиваизма и вишнуизма в изобразительном искусстве

Мастер, изготовивший статую бога, ни в коем случае не считал себя создателем бога. Божественной энергией статуя наполнялась в результате специальных церемоний, при прохождении которых жрецы-брахманы молитвами упрашивали божество вселиться в скульптурное изображение.

Скульптурные изображения богов изготовлялись на определенный срок, по истечении которого статуи лишались божественной сути и на специальной церемонии уничтожались.

Индийцы считали, что любое повреждение статуи или несовершенное скульптурное произведение божества могут нанести ущерб верующим: их урожаю, животным, личному здоровью.

Чаще всего изображаемые фигуры выступали в рельефе более чем на половину своего объема, а головы почти на три четверти объема. Древнеиндийские рельефы нередко представляли собой по сути горельефы, т.е. выполняли функцию пристенной скульптуры. Однако иногда мастера делали рельефы с весьма незначительно выступающими фигурами относительно фона, превращая их в контурные изображения.

Иконография бога Брахмы не была разработана столь тщательно, как иконография Вишну и Шивы. В святилищах индуистских храмов Шива и Вишну могут предстать статуарно в виде а) символа (чаще для Шивы), б) антропоморфного существа с соответствующими атрибутами, в) виде ваханы, г) в виде разноаспектных аватар (чаще для Вишну), д) в виде своей семьи или ее представителей – супруг и сыновей.

7. Боги и родственные им божества - Лакшми, Парвати (Дурги), Карттикеи (Сканды), Ганеши

Божественные супруги и дети в сущности, служат аспектами энергии божества. Семья очерчивает целостность качеств божественной персоналии. Считается, что Шива ничто не представляет из себя без своей супруги Парвати, которая в свою очередь имеет несколько имен и ликов. Сущность Парвати в том, что она является шакти - творческой энергией Шивы, и таким образом, составляет с ним единое целое. Она соединяет в себе самые разнородные качества – красоты (Парвати), ума (Ума), умения быть безжалостной (в аспекте Кали) и воинственной (Дурга). Наиболее известным сыном Шивы считается дружелюбный и мудрый Ганеша – слоноголовый бог, кроме того, у Шивы есть сын Карттикейя (Сканда), ответственный за религиозные дела. У Вишну три супруги: Лакшми, или Шри-дэви, Бхуми-дэви (богиня Земли) и Нила-дэви. Главной супругой Вишну является Лакшми

- богиня счастья, изобилия и красоты, выступающая при разных воплощениях бога под разными именами: Дхарани как жена Парашурамы, Сита как жена Рамы, Радха как жена Кришны и т.д. Если статуарные изображения богини Лакшми весьма популярны в среде вишнуитов, то скульптуры Бхуми-дэви и особенно Нила-дэви встречаются довольно редко. Вахана Вишну – человекообразная птица Гаруда, летающая со скоростью света и могущая взмахом своих крыльев задерживать вращение миров. Ребенком Вишну и Лакшми выступает бог любви Кама, призванный пробуждать в каждом эротическую энергию, способную объединить любовью в единое целое все живые существа Вселенной.

Лекция 26. Скульптурная иконография Вишну

План лекции

1. Место Вишну в концепции Тримурти.
2. Эпитеты Вишну. Обитель.
3. Ритуалы вишнуизма.
4. Сущность аватар Вишну и их изображения.
5. Каноны сидящего, лежащего, летящего и стоящего Вишну.

1. Место Вишну в концепции Тримурти

В теологии индуизма Вишну является одним из главных лиц Тримурти – Охранителем Вселенной. Для вишнуитов же их бог Вишну выступает как нечто гораздо большее, чем приписанное ему в концепции Тримурти: бог в вишнуизме олицетворяет Бытие мира, является верховным божеством, силой, поддерживающей стабильность и порядок в природе и человеческом обществе.

2. Эпитеты Вишну. Обитель

В индийской традиции имя Вишну толкуется как «проникающий во все», «всеобъемлющий». В живописи бог изображается синим или черным в желтого цвета одеждах. Главное местонахождение супругов Вишну и Лакшми – вершина горы Меру. Наиболее важные имена бога (помимо Кришны и Рамы): Хари («избавитель»), Говинда («пастух»), Кешава («благоволосый»), Мадхусудана («убийца демона Мадху»), Мурари («враг демона Муры»), Пурушоттама («высший дух»).

3. Ритуалы вишнуизма

Во всех своих проявлениях Вишну олицетворяет энергию, благоустрояющую Универсум. В вишнуизме эта энергия предстает во

множестве обликов: от принципиально безличностного Абсолюта до личностного бога, к которому верующие испытывают сильнейшую религиозную привязанность. Постоянное повторение главных имен Вишну служит, по убеждению вишнуитов, молитвой, приводящей душу человека к освобождению от грехов и уз плоти, к слиянию с богом.

По своей природе Вишну утончен, полон всепрощения и нежных мыслей к своим почитателям. Он всегда стоит на страже мирового благого Закона. Время от времени Вишну воплощается в виде *аватаров* для помощи людям, благополучия богов и всего живущего: «Чтобы спасти Землю, святых богов, священников и священные рукописи, чтобы обеспечить каждому существу внешнее и внутреннее совершенство, господин Вишну принимает образ земного существа». Вишнуиты поклоняются своему богу в благоговейной любви и преданности.

4. Сущность аватар Вишну и их изображения

Вишну как бог-хранитель может принимать бесчисленное множество обликов. Вишнуиты насчитывают десять особо значимых проявлений бога (маха, пурна или юга-аватары, повторяемые каждые 4 320 000 лет) и десять менее значительных («младших») его проявлений. Все, что можно только причислить к мужчине – это для вишнуитов Вишну. Все, что только можно причислить к женщине – это для вишнуитов супруга Вишну Лакшми.

Десять наиболее значимых аватор Вишну – это: рыба (Матсья), черепаха (Курма), вепрь (Вараха), человеко-лев (Нарасимха), карлик (Вамана), Парашурама, Рамачандра, Кришна, Будда и Калки. Все воплощения Вишну характеризуются точно установленными иконографическими чертами и признаками.

Матсья – аватара Вишну в виде рыбы. Вишну-Матсья изображается с антропоморфной верхней половиной туловища и рыбьей – нижней половиной. Имеет четыре руки с особыми эмблемами в каждой. Вишну-Матсья помогает праотцу человечества Ману спасти веды, похищенные демоном у Творца и унесенные им под воду океана, куда была погружена Земля при всемирном потопе. Веды необходимы богу для того, чтобы сохранить мировой порядок. Вишну, принимая облик рыбы, бросается на демона и в воде его побеждает. При этом демон скрывается в раковине моллюска. Схватка между тем, что отмечено знаком Рыб, и тем, что отмечено знаком моллюска (Рак) – это битва между светлым и темным временами года, т.е. борьба сил, решающим образом влияющих на жизнь людей во Вселенной.

Курма – воплощение Вишну в виде черепахи. Обычно изображается с антропоморфной верхней половиной туловища и с черепашьей – нижней. Вишну принял облик Курмы, чтобы поддержать гору-пестик, которым боги пахтали молочный океан для получения напитка бессмертия амриты. Черепаха – это космический символ: две створки ее панциря означают Небо и Землю, а пространство между ними – мир богов, природы и людей.

Действия черепахи по втягиванию и выпусканию конечностей сопоставимы с деятельностью создателя Вселенной, выпускающего в начале творения из себя мир и вбирающего его обратно в момент катастрофы. Панцирь черепахи при этом олицетворяет собой круг сансары. Курма-Вишну, как правило, пластически представляется несущим гору Мандару, которую обвивает Змий Ананда.

Вахара – аватара Вишну в виде вепря. Изображается с туловищем человека и головой кабана. Имеет четыре руки. Когда асуры похитили Землю и увлекли ее на дно моря, Вишну, воплотившись в кабана, убил похитителей и, поддев Землю клыком, поднял на поверхность погруженную в Первичные Воды богиню Земли Бхуми-дэви. В скульптуре Вишну-Вахара представлен либо как животное кабан, либо как антропоморфная фигура в четырех главных положениях: во-первых, стоящим одиноко, с руками на бедрах; во-вторых, стоящим в обнимку с Бхуми-дэви, сидящей на клобуке Змия Адишеши; в-третьих, сидящим на пьедестале в позе сукх-асана с Бхуми-дэви на колене; в-четвертых, сидящим на пьедестале в позе сукх-асана с Лакшми на колене.

Нарасимха – воплощение Вишну в виде человеко-льва. Изображается с антропоморфным туловищем и головой льва, олицетворяет мужество и веру в мировой порядок. Во времена, когда асур Хираньякшипу ополчился против богов, Вишну принял облик льва и поразил асура своим диском-чакрой. Великая трудность для бога заключалась в том, что асура нельзя было убить ни днем, ни ночью, ни в помещении, ни за его стенами, ни человеком, ни зверем. Вишну, решая эту проблему, вышел на битву с Хираньякшипой в облике существа не существующего (человеко-лев), появился в сумерках и убил асура в пространстве колонного портика, находящегося одновременно и не внутри помещения, и не снаружи его. Скульптурные изображения Нарасимха-Вишну имеют, как правило, две верхние руки, поднятые вертикально вверх с обычными эмблемами бога (чакра, раковина, жезл), и две нижние руки, вооруженные когтями. Иногда Нарасимха-Вишну изображается сидящим на пьедестале в позе размышления, спустив обе ноги вниз. В этом случае две передние руки Нарасимхи изображаются соединенными под подбородком, а две другие его руки, с вытянутыми когтистыми пальцами, представляются согнутыми в локтях и поднятыми вертикально. Обычно Нарасимха-Вишну изображается терзающим царя демонов Хираньякшипу, вознамерившегося уничтожить собственного сына Прахладу за то, что тот горячо почитал Вишну. Как йогин Нарасимха-Вишну представляется сидящим в позе йога-асана так, что его колени стоят почти вертикально, а ноги скрещены и обвязаны пояском йогапатта.

Вамана – воплощение Вишну в виде карлика. Эта аватара бога именуется также **Тривикрама** («Три шага»). При скульптурном проявлении Вишну-Ваманы у божества обычно изображается четыре и более рук, в которых он держит свои эмблемы. Туловище представляется человеческим с приятным выражением лица. В те времена, когда властитель демонов

распространил свою власть над тремя мирами (Землей, Небом и всем тем, что между ними), к нему явился Вишну в облике карлика и спросил у демона столько земли, сколько он сможет отмерить своими маленькими тремя шагами. Но когда асур пошел на сделку, Вамана-Вишну внезапно принял грозный космический вид и в три шага покрыл всю Вселенную, которая, благодаря совершенному подвигу, стала божественной принадлежностью. Зачастую Вамана-Вишну пластически изображается на фоне зонта или с зонтом в руках. При этом зонт толкуется вишнуитами как символ космоса: стержень зонта означает мировую ось, а купол зонта – звездное небо со знаками зодиака. В своей сущности Вамана-Вишну связан с Солнцем, ибо его три шага есть не что иное, как солнечные восход, зенит и закат.

Парашурама – воплощение Вишну в виде бородатого мужчины с двумя руками, держащими лук и боевой топор (парашу). Парашурама – защитник брахманов от соперничающих с ними знатных воинов-кшатриев. Если с помощью предыдущих аватар Вишну раскрывает суть процессов возникновения Земли, жизни и первочеловека, то данное воплощение призвано явить собою акт создания божественного порядка. Парашурама-Вишну в жестокой борьбе вынужден двадцать один раз уничтожать роды кшатриев, соперничавших с брахманами, чтобы в конце концов каста воинов осознала цель своей жизни в качестве священной защиты мирового порядка.

Рама (Рамачандра) – аватара Вишну в виде смертного человека. Изображается как воин, с большим луком и колчаном стрел, в короне вишнуитского типа. Очень часты скульптуры Рамы, являющие божество вместе с его преданным братом Лакшманом. Иногда рядом с Рамой пластически представлена в позе трех наклонов его верная жена Сита с цветком в левой руке. Нередко к скульптурной группе добавляется еще союзник Рамы царь обезьян Хануман. Интересно, что бронзовые статуэтки Рамы, Ситы, Лакшмана и Ханумана – это всегда отдельно стоящие фигуры, причем в подобной скульптурной группе изображение жены помещается с правой стороны Рамы, а изображение брата – с левой. Если Парашурама-Вишну озабочен творением и сохранением мирового порядка, то Рама в качестве седьмой аватары Вишну призван отстоять достоинство брака как выражение вечной неразрывной связи между мужем и женой.

Кришна – воплощение Вишну. Внешние атрибуты Кришны-Вишну несут одновременно и признаки могущественного солярного бога, и пастушеского божества. Он пластически представляется с мощным телом, вооруженный луком, метательным диском и снабженный пестиком, лемехом плуга и раковиной.

В скульптуре из металла Кришна чаще всего изображается как божественный идеал любви к Радхе, в виде прекрасного лицом и телом пастуха, играющего на свирели. Замечательная игра Кришны на музыкальном инструменте – символ гармонии всех живых существ, их любовного единения друг с другом.

Скульптурное изображение Кришны, пляшущего на Змие, называется *Калийя-даман* и иллюстрирует один из подвигов юного божества, его победу

над Великим Калийя, обитавшим в реке Калинди и похищавшим коров. Статуарный Кришна танцует, опираясь левой ногой на туловище Змия и держа левой рукой кончик змеиного хвоста, поднятый вертикально. Правая рука Кришны в положении абхайя-мудра. Поза танца скульптурного Кришны означает господство над силами зла.

Излюбленными для вишнуитов является скульптурные изображения Кришны-дитя (*Балакришна*), представляющие бога в качестве ползущего на коленях ребенка с шариком масла в руках.

Будда – аватара Вишну в виде «Просветленного» Шакьямуни. Скульптуры Вишну-Будды чаще всего изображают бога сидящим в позе падма-асана на лотосе – символе творения и познания закономерностей глубинной сущности Бытия.

Калки – аватара Вишну, которая не нашла чувственного явления в индуистской скульптуре, ибо десятое воплощение бога произойдет в конце наступившего «темного цикла» Кали-юги. Символом Калки служит изображение лошади, иногда крылатой, в сопровождении огненного меча. Конь и меч – олицетворение мужской созидающей божественной силы. Вишнуиты уверены, что их бог, выступая с мечом на белом коне против захвативших власть на Земле асуров, прогонит врагов мирового порядка и вновь восстановит во Вселенной благородные ценности истинной мудрости и человеческого достоинства.

5. Каноны сидящего, лежащего, летящего и стоящего Вишну

Скульптуры, представляющие Вишну в его истинном облике, изображают стоящего, сидящего, лежащего и летящего бога в четырех состояниях: йога, бхога (наслаждающийся), вира (воинственный) и абхичарика (устрашающий).

Статуи стоящего Вишну изображают бога с юношеским телом и четырьмя руками. В правой верхней руке статуарный Вишну держит диск-чакру в качестве метательного орудия, а нижняя рука скульптурного бога выражает покровительство и наделение дарами (варада-мудра). В одной из левых рук у Вишну раковина, другая рука покоится на бедре (состояние йога), либо касается рукоятки палицы, либо держит лотос (состояние бхога и вира).

Статуи сидящего Вишну (положение асана-мурти) имеют, как правило, четыре руки с необходимыми богу атрибутами. В состоянии йога Вишну изображается сидящим в позе падма-асана (поза лотоса со скрещенными ногами). Две руки бога представлены в положении йога-мудра, означающем сосредоточенную медитацию. В аспекте бхога и вира статуи Вишну изображают бога сидящим в свободной позе сукх-асана, две его руки – в положении варада-мудра. В состоянии абхичарика статуи Вишну сидящего имеют устрашающий лик и две руки, как правило, без эмблем.

Статуи лежащего Вишну обычно показывают бога возлежащим на Змие Вечности Шеше (Ананте) в качестве йогина. В этом случае

скульптурный Вишну имеет две руки: правая подложена под голову, левая вытянута параллельно туловищу. Согласно вишнуитским вариантам мифа о потопе мир есть форма существования Вишну. Бог в конце каждого мирового цикла вбирает в себя Вселенную и погружается в длящийся тысячелетия сон, ложась при этом на бесконечного Змия Шеша, плавающего по мировому океану. Когда же Вишну просыпается и замышляет новое творение Универсума, из его пупа вырастает лотос, а из лотоса появляется Брахма, который и осуществляет непосредственно акт творения мира. Семь голов Ананды осеняют Вишну. В ногах бога обычно изображается сидящая Лакшми, массирующая ноги супруга.

В состоянии бхога у Вишну лежащего может быть представлено как две, так и четыре руки, но без эмблем. Обе правые руки бога изображены подложенными под его голову, а одна из левых рук представлена покоящейся на туловище Вишну. Лакшми в этом случае изображается сидящей у плеча супруга с лотосом в руке, а Бхуми-дэви – близ ступней Вишну с водяной лилией в руке.

Статуи летящего Вишну представляют бога верхом на его ездовой птице Гаруде («пожиратель», «царь птиц», «истребитель змей»). Гаруда обычно изображается существом с человеческим туловищем, головой и грудью коршуна, с крыльями, когтями и клювом. Иногда Гаруда представляется с человеческим лицом, при этом нос ваханы изображается клювовидным как у коршуна. Из четырех рук две верхние руки птицы держат зонт и горшок с амброзией, а нижние соединены ладонями в почтительном жесте приветствия, который означает поклонение и повиновение своему божеству. Иногда Гаруда изображается с двумя руками и тогда скульптурно выглядит в целом как человек, но с птичьим носом и небольшими крыльями за спиной.

Лекция 27. Скульптурная иконография Шивы

План лекции

1. Определения Шивы.
2. Каноны антропоморфного изображения Шивы.
3. Изображение Шивы-лингама.
4. Изображения божеств, связанных с Шивой: Парвати и Ганеша.

1. Определения Шивы

Шива ("благой", "приносящий счастье") в качестве одного из верховных богов индуизма, элемента Тримурти - высшее существо, олицетворяющее созидательные и разрушительные силы Универсума, назван в шиваиссткой литературе так: Махадева ("великий бог"), Махашвара ("великий господин"), Бхава ("сущее"). В процессе длительной ассимиляции

Шива синтезировал в себе черты различных арийских и неарийских божеств с их собственными культами и функциями. Эпитеты Шивы - Ургa ("яростный"), Шамбху ("милостливый"), Вишва-натха ("владыка всего"), Джатадхара ("носящий копну волос"), Капаламалин ("имеющий гирлянду из черепов"), Махеша ("владыка владык"), Стхану ("твердый"), Трилочана ("трехглазый"), Чандрашекхара ("увенчанный месяцем"), Хара ("уносящий"), Шанкара ("благодетельный"), Махакала ("великий черный").

2. Каноны антропоморфного изображения Шивы

Шива в качестве антропоморфной фигуры изображается в скульптуре божеством, несущим людям благо или непосредственно, или через бедствия. Шива-мурти может быть пластически представлен стоящим, сидящим или танцующим, а в аспекте йогина - в устрашающем и многих более разнообразных видах другие божества индуизма.

Бог Шива, изображаемый стоящим в позе благоволения выступает как Чандра-секхара-мурти. При подобном явлении скульптурный Шива имеет три глаза, четыре руки, улыбающееся лицо, прическу в форме полумесяца. В шиваизме существует несколько вариаций этого состояния бога. Из них наиболее важными выступают пять явлений Шивы, имеющие каждое свое название: 1) Шива с топориком в одной из рук и с антилопой в другой; 2) Шива с супругой Умой (Парвати); 3) Шива в позе двух наклонов с антилопой и топориком в руках, обнимающий свою жену Уму, держащую цветок (очень популярное изображение в храмах Юга Индии); 4) Шива с четками и трезубцем в руках; 5) Шива с резцом, мечом, трезубцем и половиной человеческого черепа в руках (достаточно редкое изображение).

Статуи сидящего Шивы также весьма разнообразны. Например, если Шива с супругой Умой сидят рядом друг с другом, а их младший сын Картикейя (Субрахманья) стоит между ними с цветами в обеих руках, то такая скульптурная группа называется Сомасканда-мурти. Если же Шива сидит и держит супругу Уму на своем левом бедре (при этом число рук у бога может быть разное), то такая статуарная группа именуется Ума-Махешвара-мурти. В случае, когда Шива изображается сидящим вместе с супругой Умой и держащим руку на голове своего почитателя - мальчика Чандеша, статуарная группа носит название Чандеш-ануграха-мурти.

Существует целый ряд скульптурных изображений Шивы в грозном аспекте - Самхара-мурти. В этом проявлении бог изображается с клыками во рту, вытаращенными глазами и с оружием в четырех и более руках. Некоторые виды этого аспекта Шивы в индуизме наиболее важны. Габжасура-мурти представляет Шиву стоящим на голове убитого им слона-демона и прикрывающимся слоновой шкурой. Бог в этом случае изображается с четырьмя или восемью руками, держащими оружие, с левой ногой, опирающейся на голову слона, и с приподнятой правой ногой. Бхайрава - лик Шивы устрашающий, из его полуоткрытого рта торчат клыки; у бога изображается четыре, восемь, двенадцать или больше рук с

оружием, на шее гирлянда из человеческих черепов. Агхора-мурти - статуя восьмирукого Шивы изображает бога стоящим и держащим в руках трезубец, барабан, череп, булаву, меч, лук.

Очень интересной и важной группой изображений являются скульптуры танцующего Шивы - Нритья-мурти, включающие наиболее значительное представление бога - Шиву Натараджу ("Владыка танца"). В случае, если вокруг статуэтки танцующего Шивы нет пылающего нимба, то это изображение Шивы Натеши. Ананда-тандава имеет несколько вариантов. Согласно одному из них статуарный Шива исполняет танец экстаза, попирая ногой карлика-демона Миялаку. В другом варианте танца тандава у Шивы Натараджи принято изображать десять рук, каждая из которых снабжена оружием. Божество, танцуя, опирается на правую ногу, тогда как его левая нога приподнята. Нананда-тандава отличается от танцевальной позы ананда-тандава тем, что Натараджа статуарно представлен здесь стоящим на левой ноге с приподнятой правой ногой. В других вариантах изображения Шивы танцующего бог явлен так же, как и в танце экстаза, меняется только число рук Натараджи и количество его глаз.

Индуизм располагает еще шестью видами скульптурных изображений специальных танцев Шивы, из которых наиболее интересны Чатура, показывающие Натараджу, стоящего правой ногой на макушке сидящего демона.

Нередки скульптурные изображения Шивы, являющие бога в единстве его женской и мужской ипостасей. Так, например, Ардханаришвара-мурти представляет Шиву, у которого правая половина туловища мужская, а левая - женская. Харихара-мурти скульптурно являет стоящего Шиву, у которого правая половина туловища с его собственными эмблемами, а левая - с эмблемами бога Вишну. В этом двойственном изображении шиваизм и вишнуизм находят примирение.

Сада-Шива-мурти представляет бога шиваитов как высшее Проявление единой верховной сущности Тримурти. При подобном скульптурном изображении Шива имеет пять ликов, означающих пять главных аспектов бога, десять рук в различных Пудрах с оружием и другими эмблемами. При этом над пятиликим Шивой изображается Маха-Сада-Шива, т.е. Великий Сада-Шива, имеющий двадцать пять голов, семьдесят пять глаз и пять-десят рук со множеством эмблем.

В шиваизме нередки скульптурные изображения Шивы » виде обыкновенного человека с одной парой рук и без каких-либо эмблем. Всего насчитывается порядка двадцати подобных наиболее важных видов Шивы. Например, Шива Вришавахана - изображение двурукого бога, стоящего в позе трибханга и опирающегося правой рукой на своего вахану - быка Нанди. Ноги Шивы при этом скрещены, кисть левой руки с горизонтально вытянутыми пальцами в положении катисама-мудра слегка опирается о бедро, волосы уложены длинными тонкими прядями, образующими форму тюрбана, вокруг бедер узкая легкая повязка, через плечо перекинут священный шнур. Шива в позе Бхикшатана-мурти скульптурно представляет

бога в виде бродячего нищего. Шива изображается здесь обнаженным. Чресла бога опоясаны коброй, раздутый капюшон которой выступает над левым бедром под рукой Шивы, держащей чашу из черепа (капала). Правая рука божества опущена к самке оленя, еще одна рука Шивы держит барабанчик - модель Вселенной.

Винадхара Дакшина-мурти являет Шиву в качестве йогина и наставника в музыке. Бог статуарно изображается сидящим в позе отдыха: левая нога Шивы лежит поперек бедра другой его ноги, которая спущена с сиденья и попирает поверженного карлика - демона Миялаку. В приподнятых руках божество держит бутон лотоса и четки. У этого типа изображений три вариации, которые отличаются друг от друга разным положением ног Шивы.

3. Изображение Шивы-лингама

Чаще всего в святилищах индуистских храмов Шива статуарно представлен как лингам - каменный столб (олицетворение мужской производящей силы бога), поднимающийся из округлой формы кольца-скобы йони - женского детородного органа, символа супруги Шивы - Парвати. Шивалингам трактуется в религиозных текстах шиваитов как символическое изображение огненного столпа, соединяющего небо и землю. Порожденный энергией Шивы, Шивалингам возникает в том месте, где падает семя бога. Культ лингама имеет в Индии широчайшее распространение. К Шивалингаму обращаются люди, жаждущие потомства, стекаются бездетные женщины, ждущие от Шивы реального содействия. В Линга-пуране сказано, что лингам - высший объект познания, что он отождествляется с Тримурти и являет собой величие божества.

Одним из первых изображений Шивы в индийской пластике является статуя Шивалинга-мурти из Гудималлама (штат Тамил-над), созданная во II-I вв. до новой эры. По мнению специалистов, - это лучшее произведение горельефной скульптуры не только древней эпохи, но во многих отношениях и всей истории индийского искусства.

Статуя высотой 1, 52 м находится в святилище шиваитсского храма. Фигура божества изваяна на фоне лингама - символа творческой энергии Шивы, как бы составляя с ним единое целое.

Шива представлен в виде молодого, полного сил и энергии человека, твердо стоящего двумя ногами на плечах пытающегося выбраться из земли фантастического карлика Ганы - чудовищного человекоподобного существа с огромным ощеренным ртом, мощным туловищем и тяжелым брюхом. Его свирепо-угрюмый облик олицетворяет первичные, слепые и стихийные силы, несущие угрозу порядку жизни во Вселенной.

Бог полон боевой воли. В правой руке скульптурный Шива держит за задние ноги антилопу, левой прижимает к себе рукоять топора (или палицы) и сосуд для воды. На полуобнаженном теле Шивы изображено тонкое дхоти, ножные и ручные браслеты, плоское ожерелье, серьги в виде колец. Глаза божества полуопущены, на лице играет улыбка. Волосы Шивы переплетены

с цветами и украшены нитями бусинок, лоб опоясывает лента. Весь облик Шивалинга-мурти глубоко человечен, и лишь репрезентативность фигуры, а также Гана придают ему неземное значение.

Пропорции статуи на редкость гармоничны. Все части скульптурного тела бога и его аксессуары изысканно отделаны с ювелирной тонкостью и завершенностью, причем твердый камень гнейс, из которого изготовлена статуя, отполирован так искусно, что напоминает фактуру драгоценной бронзы. Эта глубоко индивидуальная и в то же время типичная для Индии скульптура замечательно передает сверхчеловеческую экспрессию Шивы, мощную активность его разрушительных для сохранения и созидания сил, радость бытия, победу порядка над хаосом. Прекрасно выражена и одушевленность владыки творческих сил Вселенной.

4. Изображения божеств, связанных с Шивой: Парвати и Ганеша

Канон «Кальянасундара» представляет Шиву-жениха вместе с Парвати. Тело бога в этом случае изображается богато украшенным: на бедре Шивы пояс изящной формы, на шее - ожерелье с камнями, на бицепсах - браслеты, на лодыжках - декоративная цепочка. Коническая прическа бога очень высокая и сплошь унизана драгоценностями. Левая передняя рука Шивы в положении абхайя-мудра, другая поддерживает на уровне головы миниатюрную фигурку вздыбившейся антилопы. Одной из рук, опущенной вниз, Шива держит за руку Парвати. На теле богини изображены богатые украшения. Оба божества представлены стоящими на общем лотосовом пьедестале овальной формы. Обычно фигуры Шивы и Парвати стоят с небольшим наклоном в противоположные стороны.

Жена Шивы - весьма сложный мифологический персонаж, имеющий много аспектов, каждый из которых выступает как самостоятельная богиня с собственным именем.

Ума, называемая также Парвати ("Рожденная горами"), считается дочерью Неба и Гималаев. Оба этих имени означают два близких друг другу аспекта Шивы, двух могущественных богинь, являющихся энергией божества, т.е. теми, без кого он не в состоянии ни творить, ни сохранять, ни разрушать. В случае, когда жена Шивы выступает под именем воинствующей Дурги или еще более страшной Кали, это символизирует силы разрушения. Тем не менее, в шиваизме Дурга и Кали не являются богинями зла. Их разрушающая сила есть благо, ибо без уничтожения старых форм эволюция жизни не могла бы происходить. С Дургой и Кали шиваиты связывают не отрицание жизни, а, наоборот, ее утверждение. Кали в качестве Божественной Матери принято скульптурно изображать отвратительной и страшной: на шее у нее, как правило, гирлянда из черепов, лик безобразен, с кровавым высунутым языком.

Дургу как богиню-героиню обычно изображают грозной, но не отталкивающей. В ее многочисленных руках показывается разнообразное оружие. Ваханой Дурги выступает лев.

Богиня Парвати, изображаемая отдельно от Шивы, нередко предстает в довольно сложном окружении. Так, например, слева и справа от нее обычно изображаются стоящие на черепах богини Ганга и Ямуна с опахалами на плечах. Сама Парвати при этом явлена стоящей на круглом лотосовом пьедестале. В опущенной левой руке она держит сосуд, а в другой - круглое зеркало, поднятое до уровня головы. В одной из правых рук у Парвати лотос, означающий красоту и склонность к прекрасному, другая рука опущена в положении наделения дарами (варада-мудра). Ее голову с нимбом окружают: Шивалингам - символ будущего супруга богини, Ганеша - символ ее всемирного материнства и пара летящих гениев с гирляндами цветов.

Из младших шиваистских божеств особенно популярны в Древней Индии были статуи Ганеши - сына Парвати и Шивы. Пластические изображения Ганеши или Ганапати в облике толстого ребенка с головой слона и с одним сломанным клыков имелись не только практически в каждом шиваистском храме, но и в каждой индийской семье. Самыми распространенными с древних времен поныне являются статуи Ганеши, представляющие бога сидящим в позе сукх-асана на лотосовом пьедестале с женой на коленях. Нередки также изображения Ганеши, восседающего на огромной крысе в качестве ваханы.

Лекция 28. Раннее зодчество индуизма

План лекции

1. Специфика преломления гуптского стиля в индуистской архитектуре.
2. Храм № 17 в Санчи как ранний памятник т.н. “эмбрионального“ типа храма.
3. Храм Дурги в Айхоле.

1. Специфика преломления гуптского стиля в индуистской архитектуре

Строительство в кладке из тесанного камня началось в северо-западных районах Индии в I в. новой эры, в центральных районах – в V в., а на крайнем Юге страны – в VII в. При этом вплоть до 13 столетия зодчество из каменных блоков ограничивалось лишь культовыми сооружениями. Индуистские храмы строились преимущественно из мягкого известняка, хотя южноиндийские мастера при строительстве святилищ широко пользовались песчаником и гранитом. Каменные блоки соединялись не на растворе, а с помощью деревянных клиньев, которые забивались в просверленные в камне

отверстия, или посредством металлических штырей. Как правило, архитекторы-индуисты перед возведением храмов делали предварительные проекты и специальные масштабные модели.

Все индуисты в древности считали храм жилищем бога, а жрецов – его слугами. Основным культовым действом являлась пуджа, т.е. ритуальное служение божеству. Отправление религиозного культа начиналось с рассветом. К изображению божества (мурти) подходили с приветствиями, подносили ему воду для омовения, одевали, украшали гирляндами цветов и благовониями. В дни праздника жрецы-брахманы выносили изваяние божества из святилища, поднимали его на колесницы-ратхи и совершали вместе с ним религиозное шествие. В это время в храме играла музыка и танцевали танцовщицы, услаждавшие божество ритмико-символическими движениями своего тела.

В храме изображению божества приносили ритуальную еду, зажигали светильники, а с наступлением сумерек готовили мурти ко сну.

В обряд обычно входили магические заклинания – мантры, т.е. набор отдельных слогов, считавшихся священными и пользовавшихся почитанием. Мантры произносились шепотом. В момент молитвы на слогах мантр было сосредоточено все внимание верующих. Внешний обряд индуистами отделялся от внутреннего обряда, который требовал от каждого верующего напряжения всех психических сил. Вера в действенность мантр была в среде индуистов очень сильна.

К магическим заклинаниям примыкали нанесения на тело изображений своего божества. Первоначально это была татуировка, позднее индуизм ввел в практику обычай ритуального выжигания клейма.

Значительное внимание уделялось обетам. Наиболее частой формой обета был пост, подразумевавший почти полное голодание. Посту приписывалось магическое значение. Считалось, что пост угоден божеству и может принести верующему успех в достижении главной цели индуиста – достижению религиозного единства конечного человека с бесконечным богом.

Самые ранние индуистские храмы исчезли бесследно, однако многие архитектурные особенности каменных индуистских храмов, как монолитных, так и созданных из тесанных блоков, возникли под неоспоримым влиянием деревянного зодчества и буддийской архитектурной традиции. Например, зачастую в каменных культовых сооружениях воспроизводятся не только деревянные балки и прогоны, но даже головки гвоздей и соединение настила пола досками в шпунт, т.е. так, что одни каменные плиты имеют в месте шва пазы, а другие – гребни.

Основные части индуистского храма типа нагара таковы:

1) *адхиштхана* – высокая цокольная платформа с одним или несколькими лестничными блоками, символизирующая алтарь, на котором собственно храм приносится в жертву божеству; при модульных

характеристиках пропорций храма мера цоколя в расчет не принимается; храм мыслится как структурное целое, покоящееся на алтаре-адхиштхане;

2) *ардхаманда* – входной павильон;

3) *мандапам* – павильон с пирамидальной крышей, предназначенный для молящихся;

4) *антарала* – особый зал, ведущий из мандапам во внутреннее святилище;

5) *гарбхагриха* – прямоугольное внутреннее святилище (святая святых), в котором находится мурти, т.е. изображение бога; мурти размещается на питхе или пьедестале, который ставится на том месте, где зарыт сосуд с девятью символическими предметами, представлявшими девять священных планет; сосуд символизирует плодородное лоно природы, а пьедестал для статуи бога олицетворяет собой гору Меру;

6) *шикхара* – пирамидальная надстройка над святая святых храма; при возведении шикхары эффект купола достигается за счет горизонтальных членений надстройки (в случае строительства из тесанных блоков) на частые ряды сужающихся кверху слоев кладки камня; шикхара также является аналогом горы Меру.

Гора Меру вообще играет большую роль в индуистской символике. На ее вершине происходит встреча двух сфер – Земли и Неба, образующих священное пространство, в котором пребывают и действуют боги. Это - точка перехода из одной сферы в другую, исполненная разнообразных запретов и достижимая лишь для посвященных. Гора Меру, или, как ее называют, Гора Лотоса, Бриллиантовый пик – краеугольный камень священной географии индуизма. Она стоит в центре концентрически расположенных семи юг. В земном мире Гора Меру связана с истоком всех явлений. На ее пирамидальных склонах реализуются все возможности божественного начала, и находят последовательное выражение многочисленные фазы бытия от самых изысканных до самых грубых. Этот процесс схематически запечатлен в фигуре треугольника, в котором стороны, представляющие противоположности, порождающие множественность, исходят из его вершины, олицетворяющей Единое. Не случайно в основе архитектурной композиции практически всех индуистских храмов лежит форма геометрического треугольника и стереометрической пирамиды.

По углам шикхары индуистского храма типа нагара древние мастера возводили *ангашикхары*, или *урушринги*, уменьшенные шикхары, функцией которых было подчеркивание стрельчатой формы надстройки храма, вертикальной направленности святилища. В результате этого горизонтальный план храма, связанный с мирским бытием и многообразием его форм, и вертикальный, соотносимый с онтологической сущностью Вселенной, сливаются в едином и энергичном порыве вверх. Взаимопроникновение центростремительных и центробежных сил создает сильную напряженность внешнего пространства храма и превращает его в эманирующую и имманирующую спираль космической божественной энергии.

Изогнутые контуры шикхары, олицетворяющей купол тварного мира, завершаются каменным барабаном *паттикой* и *амалакой*, сегментированным элементом, форма которого напоминает плод водяной тыквы. Паттика и амалака индуистского храма типа нагара вместе моделируют не что иное, как узел Мироздания.

На амалаке сверху расположена *калаша*, или *кумбха* – каменный сосуд, символизирующий чашу дотварных вод.

Почти всегда над кумбхой индуистского храма развевается *флаг на шесте* – знак божественной оси Мироздания, соединяющей Небо и Землю, дотварный и сотворенный миры Вселенной.

В большинстве случаев индуистские храмы типа нагара богато украшены скульптурой. Можно сказать, что *аламкара* (украшение) – неотъемлемая часть устройства храма. Его задачей является привлечение внимания индуиста к красоте храма, а для духовно продвинутых – к заключенной в нем глубокой символике. Украшения располагаются на храме по определенной системе. Так, например, макара (водное чудовище), фантастические животные, слоны часто изображаются на цоколе-адхишхане, держащем все здание; боги и мифические персонажи – на стенах мандапам, обычно в сочетании с растениями, исполненными жизненных соков. По сторонам шикхары, как правило, изображаются вьялы (фантастические львы) или другие мифические существа, которые одновременно поддерживают и охраняют амалаку и кумбху с четырех сторон света. Преобладание геометрического декора на стенах внутреннего святилища указывает на его связь с сакральным миром.

Стены, скульптура и декор индуистских храмов покрыты слоем белой штукатурки – символом чистоты и духовности, света и радости – и расписаны красками тех цветов, которые олицетворяют аспекты изначальной природной субстанции.

Таким образом, индуистский храм типа нагара понимается верующими как божественное начало, явленное на земле, как эманация энергии от бесконечного в конечное и имманация энергии конечного к бесконечному. *Бинду*, точка, лежащая на вершине храма над кумбхой, символизирует семя бытия, в котором содержится мир во всех его проявлениях. Он разворачивается от стройных очертаний шикхары, через геометрические и растительные узоры к скульптурным формам на стенах мандапам и внутреннему святилищу, где бинду представлено в виде мурти бога. Символизм храмовой архитектуры может быть прочитан от вершины храма к его цоколю и наоборот: как нисхождение божества и порождение Вселенной; или как восхождение человека и растворение его в бескрайнем космосе Абсолюта.

2. Храм № 17 в Санчи как ранний памятник т.н. “эмбрионального” типа храма

Храм № 17 (Санчи, IV-V вв.) – образец ранней индуистской архитектуры типа нагара из тесанного камня без шикхары. Представляет собой сложенное из квадров святилище кубообразной формы, высотой чуть

больше 5 метров, с четырехколонным портиком перед ним и гладкими наружными стенами. Храм имеет плоское перекрытие и апсидное закругление. Он приподнят на цоколе в три ряда каменных блоков.

Храм отличается изяществом пропорций, простотой архитектурных форм, утонченным рисунком декора, тщательностью строительных работ и отделки. Его колонны богато профилированы и имеют сложную капитель, элементом которой является перевернутый лотос в виде колокола. Наружные стены святилища со стороны портика декорированы полуколоннами с пластическим орнаментом того же рисунка, что и колонны храма.

Такой тип храма был развит в более поздний период гуптской эпохи (V-VI вв.), когда храмы небольших размеров строились из кирпичей, соединенных штырями, и снабжались плоскими каменными крышами с выступающими краями. Примерами такого рода являются храмы в Ахичатре и Бхитаргаоне (штат Уттар-Прадеш), храмы Шивы в Бхураме, Парвати в Начна Кутаре и Сирпур в Мадхья-Прадеш.

Индуистские храмы из тесанного камня сохранили и развили традицию маленьких буддийских чайтья, в которых тесное, замкнутое внутреннее пространство с алтарем и находящимся на нем символом или изображением божества было недоступно прихожанам и открывалось к ним лишь небольшим проемом. В индуистской храмовой традиции алтарное пространство не было объединено с залом для верующих. Оно оставалось, как и в буддийские времена, гарбхагрихой – сокровенным «лоном зародыша».

3. Храм Дурги в Айхоле

Храм Дурги (Айхол, ок. 500 г.), принадлежащий к типу *нагара*, завершает линию прямой адаптации индуизмом буддийских чайтья в культовой архитектуре из тесанного камня на Севере Индии. Храм расположен на высоком цоколе, нижнюю часть которого опоясывает рельефный фриз с изображением хтонических сил Земли в виде карликов, как бы поддерживающих собственно здание индуистского святилища.

Храм предваряет своего рода вестибюль-ардхаманда, к которому ведут две лестницы. Помещение храма имеет опоясывающеий святилище крытый коридор в виде открытой галереи с каменными квадратными в плане столбами. Внутренние стены галереи прорезаны оконными проемами, заполненными каменной ажурной решеткой. При этом окна чередуются с глухими нишами, в которых расположены статуи божеств шиваистского пантеона.

Перекрытие храма внутри имеет плоское, а снаружи ступенчатое очертание. Над святилищем храма Дурги расположена надстройка-шикхара северного типа.

Ядром этого сооружения, его святая святых, служит маленькая апсидальная целла-гарбхагриха, явно заимствованная индуистскими мастерами из ранних буддийских чайтья. Вокруг нее восемью колоннами

внутри храма выделен петлевой ритуальный обход. Еще один петлевой обход сформирован закрытой галереей святилища. Ступа, которая в буддийских чайтьях занимала практически все пространство целлы, в данном индуистском храме была заменена алтарем супруги Шивы, воинственной Дурги. Но ступа, представлявшая в древнеиндийской культовой традиции Вселенную, не могла просто исчезнуть из системы храма. Она переместилась наверх в завершение храма, и, сохранив свою вертикальную структуру, превратилась в ярусную башенку-шикхару над храмовым святилищем. Насущная религиозная потребность индуистов поклонения изображению конкретного божества вытеснила древнюю мировоззренческую структуру вверх по вертикальной оси времени, в прошлое, к истокам всего сущего, к зениту Единого.

Лекция 29. Южноиндийские храмовые комплексы. Синтез архитектуры и скульптуры

План лекции

1. Специфика южноиндийского зодчества.
2. Храмовый комплекс Кайласанатха в Эллоре (725-755).
3. Храм Шивы с горельефом трехликого Шивы в пещерном комплексе на острове Элефанта.
4. Скальный комплекс в Мамаллапураме.
5. Рельеф “Нисхождение Ганги на землю” и организация его пространства.

1. Специфика южноиндийского зодчества

В период рубежа VII-VIII вв. видоизменяется объемно-пространственная композиция индуистского храма, понятие храма расширяется. Поскольку вокруг святилища периодически происходило многолюдное религиозное действо, собирающее массы молящихся, постольку из отдельного и обособленного здания храм превращается в ансамбль различного рода сооружений.

Обязательной частью храмового комплекса становится прямоугольный двор с оградой, внутри которого обычно размещались:

1) главный храм, обнесенный собственной дополнительной оградой (на Юге Индии ограничивались не двумя, а одной оградой, по внутренней границе которой размещали либо крытую галерею, либо отдельные однотипные целлы-святилища);
2) здания дополнительных храмов;
3) залы и галереи для молящихся паломников;
4) бассейн для ритуального омовения;
5) подсобные помещения.

На Юге страны проход на священную территорию оформлялся башенным павильоном типа гопурам.

На Юге Индии получили развитие храмовые комплексы, посвященные богу Шиве (на Севере - Вишну и Сурья). В храмовых ансамблях, посвященных богу Шиве, как правило, имелось отдельное здание со статуей священного быка Нанди внутри.

В южноиндийских храмовых комплексах, помимо здания основного святилища, нередко возводилось еще несколько, в частности, для божественной супруги бога. Некоторые храмовые ансамбли имели даже особый брачный зал, где в праздничные дни происходили торжественные ритуальные встречи бога с богиней.

2. Храмовый комплекс Кайласанатха в Эллоре

Храмовый комплекс Кайласанатха в Эллоре (725-755) является образцом культовых индуистских ансамблей эпохи Средневековья. Вырубленный из монолита скалы комплекс Кайласанатха, посвященный богу Шиве, состоит из нескольких относительно самостоятельных зданий, уникально расположенных по оси запад-восток внутри двора, размером 76 х 49 м. Во-первых, это входные ворота-павильон типа гопурам. Во-вторых, здание святилища быка Нанди, фланкированное с двух сторон отдельно стоящими столбами-светильниками высотой 15, 2 м и изваяниями слонов практически натуральной величины. В-третьих, - это зал для молящихся мандапам. В-четвертых, собственно помещение святилища гарбхагриха с шикхарой южного типа, высотой 32, 61 м, с примыкающими к нему пятью самостоятельными объемами небольших святилищ, каждое из которых завершено собственной шикхарой. Двор по внутреннему периметру окружен колоннадой и пещерного типа целлами-святилищами.

Храмовый комплекс Кайласанатха создавался индуистскими строителями из огромной горы. Выемка грунта производилась сверху. Отделив сначала тремя глубокими траншеями от горы необходимый для ансамбля массив, мастера затем постепенно углублялись от верхних частей сооружения вниз, создавая одновременно с высвобождением архитектурных элементов храмового комплекса его скульптурное убранство. К работам в интерьерах зданий ансамбля строители приступили лишь после того, как была закончена обработка наружных поверхностей цоколя, стен и кровли.

Храмовый комплекс Кайласанатха расположен целиком на необычайно высоком цоколе высотой 8, 2 м, опоясанном вокруг горельефными изваяниями чередующихся слонов и фантастических чудовищ (фриз ансамбля напоминает подобный ему в пещерном буддийском храме-чайтье в Карле).

Павильон со статуей быка Нанди внутри, гопурам и мандапам соединены между собой специальными мостами. В свою очередь, мандапам объединен со святилищем промежуточным помещением типа антарала.

Почти квадратный в плане мандапам (18 х 22 м) имеет внутри довольно частую расстановку шестнадцати колонн, оставляющую более широкими центральные проходы, ведущие к трем наружным входам в молельню, два из которых оформлены балконами. Эти центральные проходы помещения мандапам образуют в плане форму креста.

На стенах южной стороны храмового комплекса в Эллоре расположено множество рельефных композиций, изображающих эпизоды из эпоса «Рамаяна», на стенах северной стороны – сцены из эпоса «Махабхарата». В частности, огромный интерес представляет монументально-декоративный рельеф «Шива Трипурантака» («антака» - разрушитель, «трипура» - три города), визуализирующий миф, согласно которому Шива освободил Вселенную от сил зла, поработивших три ее части: Землю, Воздух и Небо. Интересно, что рельеф занимает нишу в углу здания. В связи с этим изображение Шивы, в гневе натягивающего лук, вместе с колесницей и четырехголовым Брахмой в ней, обращено в угол святилища, тогда как кони колесницы божества представлены скачущими из угла храма. В целом вся эта уникально расположенная сцена наполнена необычайной динамикой и героическим пафосом.

В древности все здания культового ансамбля Кайласанатха были покрыты снаружи и внутри слоем белой штукатурки. Интерьеры сооружения были когда-то ярко расписаны.

3. Храм Шивы с горельефом трехликого Шивы в пещерном комплексе на острове Элефанта

Пещерный комплекс на острове Элефанта в гавани Бомбея представляет собой поздний этап развития пещерного зодчества. Из центрального колонного зала можно попасть в два соседних объема. Расположенный в сумеречной глубине храма, словно выплывающий из мрака глубокой ниши, окруженный огромными рельефными композициями гигантский трехголовый бюст поражает своими нечеловеческими масштабами и пластической мощью, с которой выражено величие его образа. Это каменная статуя Шивы Махешварамурти, созданная в VIII в. и представляющая бога в форме трехликого бюста (высота 5, 44 м, окружность 6, 94 м). Средний лик скульптуры Шивы - Татпуруша – символ вечного бытия глубинной сущности божества, выражение состояния великого мирового покоя, непоколебимой мощи устоев Вселенной. Голова статуарного Татпуруши увенчана высокой короноподобной прической, роскошно убранной всевозможными драгоценностями, на шее пластически изображено богатое ожерелье.

Над правым плечом Махешварамурти возвышается голова с небольшими усами и бородой. Это Агхора-Бхайрава – Шива в мужском аспекте яростного экстаза разрушения и созидания, неукротимой активности. У него на голове изображены человеческие черепа и змеи. Индуистские мифы повествуют о том, что Шиве свойственно ночами посещать места

сжигания трупов, где он украшает себя черепами, танцует на пепле и пьет из чаши в виде человеческого черепа. Смерть не имеет власти над богом. Над левым плечом статуи представлено красивое женское лицо – умиротворенное и благостное. Специалисты считают, что это изображение Умы - супруги Шивы, женский аспект его блаженства, мира и красоты. Скульптурное изображение Махешварамурти имеет четыре руки. Татпуруша держит цитрусовый плод и четки, в руке Агхоры-Бхайравы кобра, у Умы – лотос. Для статуи в целом характерна отвлеченная трактовка форм. Могучие плечи и грудь Шивы здесь – это скорее воплощение понятия величия и неземной мощи, нежели конкретная анатомическая правильность передачи объемов тела. От трехглавого колосса веет великим покоем, ибо космическая деятельность Шивы длится вечно.

4. Скальный комплекс в Мамаллапураме

Образцом ранних индуистских храмов Юга Индии типа дравида, выполненных способом скальной техники, выступают так называемые ратхи Махабалипурама (630-715 гг.), являющиеся архитектурными элементами древнего портового города Мамаллапурам, который до наших дней не сохранился. Отдельные части этого прежде огромного города, основанного когда-то Нарасимхаварманом I Мамала из династии Паллавов, находятся близ современной деревни Махабалипурам (слово «ратха» в переводе означает колесную модель храма, на которой в дни религиозных праздников вывозили статую того или иного индуистского божества).

Из восьми сохранившихся ратх Махабалипурама, вырубленных целиком из скальных монолитов, особенно известны шесть, пять из которых индуисты по традиции связывают с именами героев эпоса «Махабхарата». Это ратхи Драупади, Дхармараджи, Арджуны, Бхимы и Накулы-Сахадевы. Шестая ратха, находящаяся несколько в стороне от прочих, посвящена сыну бога Шивы Ганеше и является ныне активно действующим индуистским храмом.

Все ратхи Махабалипурама, несмотря на небольшие размеры, производят внушительное впечатление своей целостностью и монументальностью.

Драупади-ратха – это простейший тип индуистского храма в виде святилища на цоколе с высокой четырехскатной выпуклой крышей (сторона сооружения 3, 4 м, высота 5, 5 м). В стенных нишах монолитного здания рядом с входом размещены фигуры божеств, органично сочетающиеся с общей архитектурной композицией постройки, сохранившей в камне древнюю традицию деревянного зодчества.

Ратхи Бхимы, Накулы-Сахадевы и храмик Ганеши несут на себе явный отпечаток архитектуры буддийских святилищ типа чайтья. Например, ратха Накулы-Сахадевы имеет напротив входа апсиду.

Ратха Бхимы – двухэтажный храм (длина сооружения 14, 6 м, высота 7, 9 м). На первом этаже здания располагается многоколонный зал,

открытый с четырех сторон. На втором этаже на стенах изображены в рельефе дверные и оконные проемы, обрамленные пилястрами и выходящие на плоскую крышу храма, огражденную пластически решенным парапетом. Ратха Бхимы, по-видимому, в древности предназначалась для приюта паломников.

Ратха Ганеши – одноэтажное сооружение с трехъярусным башенным верхом декоративного характера. Внизу храма размещена целла-гарбхагриха, вход в которую устроен не в торце здания, а с его продольной боковой стороны. При этом торцовая и задняя стены оставлены глухими и декорированы часто расставленными тонкими пилястрами. По сторонам входа расположены ниши со скульптурными изображениями стражников – дварапала. Есть вероятность, что храм Ганеши послужил прототипом надвратных башен-гопурам, что позднее (в VIII-XVII вв.) станут оформлять входы в южноиндийские храмы и храмовые комплексы.

Ратхи Арджуны и Дхармараджи напоминают, с одной стороны, буддийские сооружения типа вихара, представляя собой монолитные скальные модели многоэтажных башенных культовых зданий пирамидально-ярусной конструкции. С другой стороны, верхняя часть Дхармараджи-ратхи (сторона квадратного основания сооружения 8, 85м, высота 12, 2м) являет собой ярчайший образец индуистского храма типа дравида. Шикраха данного святилища – это монолитная ступенчатая пирамида с подчеркнутыми ступенями этажей, представленными в виде четко обозначенных ярусных поясов, завершенных многогранным колоколом, олицетворяющим эманацию божественной энергии посредством опрокинутой вниз чашечки цветка лотоса. Интерьеры ратх Махабалирурама остались незавершенными, но есть вероятность, что это было сделано специально, дабы показать процесс явления, исхождения, про-изведения индуистских храмов из недр скального массива – символа священной Горы Меру как центра Вселенной, вокруг которого вращаются планеты, Солнце, Луна, звезды, боги и люди.

В архитектурный комплекс Махабалипурама, помимо ратх, входит также культовое индуистское сооружение типа мандапам, созданное в VII в. Мандапам в качестве самостоятельного культового сооружения – это помещение для молитвы индуистских паломников в виде углубленной в скалу террасы или лоджии с плоским потолком, столбами, образующими входной портик, и рядом крохотных святилищ, высеченных в задней стене террасы.

Архитектурно-декоративную композицию мандапам Махабалипурама составляют столбы, архитрав, карниз, пилястры и обрамления ниш для культовой скульптуры. Поверх карниза здесь изображен в рельефе парапет, составленный из чередующихся пластически решенных объемов, представляющих миниатюрные чайтья и вихары. В дальнейшем подобное изображение парапета станет постоянной чертой декора храмов на Юге Индии.

5. Рельеф "Нисхождение Ганги на землю" и организация его пространства

Гигантская рельефная композиция «Низвержение Ганги на землю» (VII в.) составляет неотъемлемую часть символико-ритуального ансамбля Махабалипурама. Занимая значительную по величине площадь вертикальной скалы (9 х 27 м), рельеф, посредством изображения сцен древнего мифа о низведении богами небесной реки Ганги на землю, воспроизводит грандиозную картину Мироздания, скульптурно представляя структурное единство небесного, земного и подземного миров.

Скальный рельеф Махабалипурама, изображая сказ о сошествии Ганги на землю, включает в себя множество визуализированных событий знаменитого мифа. Среди них особо выделяются, во-первых, сцена, представляющая праведного мудреца Агастью, сидящего у храмика со статуей Вишну внутри святилища; во-вторых, скульптурное изображение царя-аскета Бхагиратхи, вымаливающего милость у бога Шивы; в-третьих, сцена, являющая реку Гангу в облике стройной девушки, держащей в руках волны своих вод, перед которой молитвенно склонил колени Бхагиратха.

Центром всей композиции выступает глубокая вертикальная расщелина, разделяющая рельеф на две половины. Она образует естественный скат, по которому в древности водопадом стекала вода, подаваемая на скалу из специального бассейна. В самой же расщелине находятся изображения фигур царя-нага и царицы-нагини с человеческими головами и змеиными хвостами. В прежние времена нисходящие по камням рельефа вниз струи воды создавали впечатление, будто наг и нагиня извивающимися хвостами способны преодолеть сопротивление водной массы в своем восхождении вверх по водопаду.

Перед рельефом находится водоем для ритуальных омовений, который в древности питался водой водопада – олицетворением нисхождения на землю небесной влаги, символом эманации Единого во многое. Процедура же ритуального омовения, происходящая в дни специальных религиозных праздников, призвана была избавить индуистов от тяжести плотской скверны в стремлении человеческого к божественному, имманации конечного к Абсолютному. Не случайно рядом со скальным рельефом скульптурно изображена семья обезьян, где самец аккуратно выбирает паразитов из шерсти самки, в то время как та кормит грудью своих малышей. Эта остро натуралистическая сцена как нельзя лучше подчеркивает очищающее значение изображенного здесь события.

Центральная расщелина выступает в качестве стержня всей композиции. Чем дальше от центра рельефа, тем динамичнее пластические движения мифологических персонажей, стремящихся с двух сторон к чуду водопадом нисходящей с неба на землю Ганги. Наоборот, чем ближе к центру композиции - тем шаг за шагом замедленнее и монументальнее становятся скульптурные действия рельефных фигур, приобретая в

непосредственной близости от водопада качество вселенского величия и покоя.

Помимо того, что рельеф разделен расщелиной на правую и левую части, он также расчленен по вертикали на три мира – небесный, земной и подземный. Небесный мир населен здесь изображениями высших и низших богов индуистского пантеона, эпических героев, полубогов, мудрецов, гандхарвов, апсар, наделенных силой совершать чудесные подвиги и служить людям позитивными эталонами религиозного поведения. Подземный мир рельефа включает, в частности, в свой состав изображения огромных слонов (Айраваты, Махападмы, Ваманы, Сарвабхаумы), поддерживающих спинами и головами земную и небесную сферы. Земной мир отделен от миров небесного и подземного двумя мощными вырубами, проходящими через весь скальный рельеф. Сфера земного бытия здесь пластически не явлена. Она лишь слегка обозначена, давая тем самым возможность каждому индуисту развернуть свиток земного мира в соответствии со своим представлением о нем.

При выполнении скального рельефа индийские мастера удачно использовали прием ритмического разделения композиции на ряд обособленных друг от друга элементов, своеобразно распластывающих перспективу изображения, - прием, способствующий увеличению пространственной многоплановости всей массовой сцены. Взгляд зрителя, скользя по развернутой на плоскости скалы грандиозной панораме, вычитывает неисчислимое количество пластически представленных существ, заполняющих каменные углубления и выступы. В то же время, композиция построена так, что определяющее значение получает трактовка рельефа как единой структуры, сплавляющей вместе мифологические и натуралистические, божественные и человеческие, зооморфные и антропоморфные, плотские и душевные элементы. При этом водопад центральной расщелины, олицетворяя акт нисхождения Ганги на землю, одновременно и разъединяет изображение на отдельные части (верхнюю, нижнюю, правую, левую), и объединяет его в сложно структурированное целое. Художественный образ рельефа как бы пульсирует от Единого (монолит скалы) ко многому (отдельные, пластически решенные сцены) и от многого (единичные изображения) к Единому (общее художественное пространство), открывая тем самым дорогу эманации божественной энергии навстречу людям и имманации человеческой энергии навстречу богу.

На территории бывшего Мамаллапурама сегодня можно наблюдать удивительный пример ансамбля, куда органично входят море, небо, зелень деревьев, прибрежные скалы и умелое дело рук человеческих в синтезе архитектуры и скульптуры.

Лекция 30. Северные храмовые комплексы Индии. Орисса. Конарак

План лекции

1. Архитектура и скульптура Ориссы.
2. Храмы Бхубанешвара.
3. Храм Сурьи в Конараке.

1. Архитектура и скульптура Ориссы

С конца VIII в. индуистские храмы стали возводить в Индии повсюду, в любом населенном пункте. Крупное храмовое строительство развернулось во многих районах страны. В каждой из провинций государства к X в. окончательно сформировались самостоятельные архитектурные школы. Самобытными формами и своеобразными композициями выделились храмы Ориссы, Гуджарата, Майсура, Раджпутаны, Бенгалии. Строительство храмов приняло государственный масштаб и сосредоточилось в руках местных феодалов и жрецов. Однако известно, что нередко храмы возводились на средства крупных купеческих корпораций, ремесленных объединений и частных лиц. При строительстве больших храмов население облагалось налогом и привлекалось к трудовым повинностям. Содержать каждый крупный храм приходилось десяткам и даже сотням деревень.

Яркой самобытностью отличается культовая архитектура, сформировавшаяся на территории североиндийского штата Орисса, в прошлом носившего название Калинга. Еще в IV в. здесь существовали крупные государства, располагавшие множеством прекрасно спланированных городов.

В Ориссе находятся наиболее значительные памятники архитектуры типа нагара. Это прежде всего произведения зодчества, расположенные в Бхубанешваре, Пури и Конараке. Они созданы в период с VII по XIII вв. и дают великолепную возможность проследить развитие индуистских храмов северного типа, называемого в этих местах деул.

Все храмы Ориссы объединяет прямоугольный план, наличие крытых внутренних галерей и декорированного портика. Для местного монументального зодчества характерно почти полное отсутствие колонн и столбов. Храмы Ориссы лишены также открытых террас, лоджий, павильонов. По внешнему виду орисские святилища с массивными глухими стенами, покрытыми снаружи сплошным узорчатым ковром декоративной резьбы, приближаются к произведениям скульптуры. Это впечатление усиливается тем, что практически все культовые сооружения здесь окружены идентичными по форме, но разными по масштабу небольшими храмиками, воздвигнутыми в разные времена частными лицами.

Трактаты по местной архитектуре содержат подробное описание храма типа деул, выделяя в нем три основных элемента:

1) Гарбхамуда – внутреннее святилище деула с возведенной над ним шикхарой.
2) Джагамохан – павильон для молящихся.
3) Антарала – зал, соединяющий гарбхамуду и джагамохан.

Все три части конструкции деула располагаются на одной платформе.

В архитектуре наиболее развитых храмов типа деул к гарбхамуде и джагамохану дополнительно пристраиваются еще такие помещения, как натамандир (зал для ритуальных танцев) и бхогамандапам (зал для ритуальных приношений).

Внешняя поверхность храма обычно разбивается на несколько выступающих секций, именуемых раха. Количество этих выступов на стенах колеблется от трех до семи и более. Центральная раха превосходит другие своими размерами и часто декорируется нишами со скульптурой. При этом интерьеры храмов Ориссы практически лишены декоративного убранства.

Сильный контраст между богато украшенной внешней поверхностью храмовых построек и совершенно простыми их интерьерами понимается в индуизме как символический путь к божественному. Дабы постичь сокровенное начало в глубине своего сердца, вновь посвященный должен отдалиться от всего внешнего.

Зодчие Ориссы для возведения культовых построек использовали каменные блоки тесанного песчаника без добавления связующего цемента, а для сооружения их цоколей и стен – твердый латерит.

2. Храмы Бхубанешвара

Наиболее ценные в художественном отношении памятники архитектуры и скульптуры Ориссы сосредоточены в Бхубанешваре. В древности здесь насчитывалось около 7000 храмов, расположенных вокруг священного озера, из которых уцелело около 500 культовых зданий. В хорошей сохранности ныне находится около 30 храмов.

Храм Парашурамешвара (VII в.) считается самым древним культовым сооружением Бхубанешвара (длина здания 14,4 м, высота 13,2 м). Храм построен прямо на земле, он не имеет специальной платформы. Вытянутый прямоугольник джагамохана покрыт двойной плоской кровлей. Все здание снаружи украшено скульптурными группами, изображающими танцоров и музыкантов.

Храм Муктешвара (950-975 гг.) – бриллиант в орисской архитектурной короне (высота сооружения 11 м). Построенный на низкой платформе, храм являет собой образец индуистского святилища типа **панчаратха**, т.е. культового сооружения, на стенах которого выделяются пять вертикальных сегментов. Джагамохан храма Муктешвара, сохраняющий классическую конструкцию, украшен искусной резьбой по камню и скульптурами эротического характера.

Своеобразие храму придает *торана* – арка, созданная из двух колонн, украшенных растительным орнаментом, которые венчает полукруглая балка.

На ней выделяются изящные изображения двух полулежащих женских фигур. Рядом с храмом Муктешвара расположен священный водоем для омовений, который, по индуистским поверьям, способен избавить женщин от бесплодия.

Храм Лингараджа (1000-1040 гг.) представляет собой квинтэссенцию орисских культовых сооружений типа *нагара*. Он размещен на территории просторного двора (157,5 х 140,8 м), внутри которого находится еще 65 святилищ, построенных в разное время на средства частных лиц.

Натамандир и бхогамандапам храма Лингараджа соединены в неразрывное целое с его гарбхамудой и джагамоханом.

Храм Лингараджа, посвященный Шиве, имеет великолепную *шикхару* типа **латина** (производное от слова «лата» - лиана). Квадратная в плане башня сооружения, со стороной около 19 м и высотой 38, 5 м, членится на ярусы маленькими амалака, которые, однако, не нарушают ее параболического контура. Высота десятиэтажной шикхары подчеркивается по углам цепями тянущихся одна за другой ангашикхар, образующих собой непрерывные вертикали, как бы наложенные на тело башни. Благодаря разнообразию элементов вся шикхара храма кажется оживленной единым, словно пульсирующим движением формы. Несмотря на отношение ширины святилища к его высоте, лишь немногим превышающим 1:2, шикхара гарбхамуды храма производит впечатление высокой и довольно стройной башни.

Шикхара храма Лингараджи, возведенная над скульптурным изображением лингама, полая внутри. Она имеет довольно толстые стены (2, 1 м) и винтовую лестницу, ведущую к верхнему балкону сооружения.

На шикхаре храма снаружи расположены фигуры фантастических львов, а на его рахах – четырехрукие антропоморфные фигуры.

Пирамидальное покрытие джагамохана состоит из двух ярусов, что подчеркивает монументальность и целостность всего здания.

В рельефах, покрывающих наружные стены храма Лингараджи, ведущее место занимают сцены эротического характера, выполненные с большим мастерством.

Былое великолепие Бхубанешвара подтверждают и многие другие культовые сооружения с их великолепным декоративным убранством, красота которого в древности служила для индуистов средством их духовного развития.

3. Храм Сурьи в Конараке

Образование округа *Конарак*, название которого происходит от слова кона (особое положение Солнца, которое также называют Арка), связывают с мифом о том, как сын Кришны Шамба попросил у Солнца лекарство от проказы.

Храм Сурьи (Солнца) в Конараке, расположенный в нескольких десятках километров от Бхубанешвара, был построен в 1250 г. на берегу моря под руководством царя Нарасимхи I из династии Ганга.

Храм Сурьи - жемчужина Конарака - по существу является храмовым комплексом, занимающим площадь 264 х 165 м и окруженным массивной оградой с тремя выходами на три стороны света. Весь комплекс в древности был задуман как гигантская каменная колесница-ратха, влекомая семеркой скульптурных лошадей: тремя конями с северной стороны, четырьмя – с южной. Согласно замыслу, храм включал в себя: во-первых, святилище-гарбхамуду, высотой примерно 70 м; во-вторых, соединенное с гарбхамудой обширное прямоугольное в плане церемониальное здание джагамохана, со стороной около 30 м и общей высотой порядка 30 м; в-третьих, отдельно стоящий павильон для ритуальных танцев натамандир в виде квадратного в плане сооружения на постаменте, с пирамидальной крышей. К юго-западу от храма Сурьи дополнительно расположены бхогамандапам, два водоема и колодец, а к юго-востоку – храм, посвященный Майядеви (супруге бога Солнца), и маленький алтарь бога Вишну.

Храм построен на песчаной почве. Фундамент сооружения сложен из латеритовых блоков, а его стены и башни – из кондалита (разновидность гнейса). Камень привозили издалека, возможно, по специально созданному для этой цели каналу. При строительстве никакой раствор не использовался, стены покрывали песком и белили.

Храм Сурьи поставлен на высокую платформу, по сторонам которой изображены двадцать четыре колеса диаметром около 3 м, по двенадцать с каждой стороны. Колеса колесницы, шедевр каменной резьбы, представлены как солнечные часы с восемью основными спицами и восемью дополнительными. На одних колесах расположены символы 12 месяцев года (дневные и ночные), на других – знаки 24 часов суток.

Перед храмом расположены огромные скульптурные группы: с восточной стороны – статуи двух львов, победоносно возвышающихся над слонами, с северной – статуи двух слонов почти натуральных размеров, с южной – два боевых коня с всадником и побежденным воином.

В храме Сурьи скульптура и декор играют существенную роль, не нарушая при этом гармонично сбалансированного архитектурного целого, в котором система фризов, колонн, маленьких павильонов уравновешивает вертикальный и горизонтальный планы сооружения. Вся внешняя поверхность храма украшена – начиная с цоколя, поддерживаемого вереницей слонов, до верхушки, где расположена расчлененная на сегменты амалака. Статуи божеств, царских особ и придворных, имена которых сообщают надписи, аскетов, нагов и нагинь перемежаются сценами из придворной жизни (изображениями праздников, охот, военных парадов), растительными и геометрическими мотивами.

Множество детально изображенных храмовых танцовщиц связано со значением, которое имели эротические танцевальные представления в храмовом церемониале. Как основной ритуал храмового церемониала танец

выражал момент религиозного экстаза движением, а архитектура и скульптура – статикой. В то время как танец символически преобразовывал пространство во время и воспевал животворящую силу Солнца, архитектура, наоборот, превращала время в пространство, освобождающее верующих от цикла перерождений.

Разорение храма Сурьи монгольскими завоевателями, начатое еще в XVI в., привело ко многим ныне невосполнимым потерям: джагамохан сейчас закрыт и укреплен каменными блоками, предотвращающими его обвал; гарбхамуда вообще лишена своей шикхары. Однако, несмотря на разрушения, храм и сегодня продолжает оставаться чарующим местом встречи с великолепным мастерством древнеиндийских зодчих, скульпторов, декораторов, оказывая преображающее благое воздействие на каждого вступившего с ним в отношение зрителя.

Лекция 31. Архитектура и скульптура Кхаджурахо

План лекции

1. Архитектура и скульптура храмового ансамбля в Кхаджурахо.
2. Храм Кандарьямахадева (рубеж X-XI вв.).
3. Причины возникновения эротической скульптуры на стенах храмов.

1. Архитектура и скульптура храмового ансамбля в Кхаджурахо

Поблизости от деревушки Кхаджурахо, расположенной в Центральной Индии, благодаря счастливому стечению обстоятельств, уцелели великолепные памятники средневекового зодчества и пластического мастерства – целая группа храмов северного типа нагара, созданных в 954-1050 гг. во время правления раджи Дханги. На месте нынешней деревушки Кхаджурахо в древности стоял густонаселенный Кхарджуравахара – «город финиковых пальм» - столица царства династии Чанделла.

В Кхаджурахо из восьмидесяти пяти храмов сохранилось в сравнительно хорошем состоянии двадцать, что само по себе удивительно, ибо местные святилища на протяжении многих столетий никак не поддерживались и не реставрировались.

Главная группа храмов (двенадцать) расположена в северо-западной части местности Бунделкханда – горной и засушливой, далекой от моря и речных судоходных путей. Это в основном индуистские святилища, посвященные богам Шиве и Вишну. В стороне от них на юго-востоке области находятся храмы, связанные с религией джайнизма.

Храмы Кхаджурахо, построенные в основном из песчаника, - великолепный сплав архитектуры и скульптуры. Они расположены на открытой территории, не имеют окружающих их стен и стоят на мощных платформах, по четырем углам которых в некоторых случаях возведены

храмы гораздо меньших размеров. Для храмов характерно наличие высоких цоколей с богатой резьбой, которые подчеркивают устремленность вверх культовых зданий. План-диаграмма наиболее значительных построек Кхаджурахо имеет основанием крест с двумя перекладинами, ось которого вытянута с востока на запад.

2. Храм Кандарьямахадева (рубеж X-XI вв.).

Храм Кандарьямахадева (1017-1029) является по оценкам специалистов наиболее замечательным культовым сооружением из всех сохранившихся на Севере Индии (длина сооружения 33,2 м, ширина 18 м, высота 35, 5 м). Храм имеет стереобат, поднимающий здание на несколько метров над землей и мощный, сильно профилированный цоколь-адхиштхану высотой 9 м, что придает святилищу повышенную масштабность и внушительность.

Обычная система членения храма по вертикали на основные части (цоколь, стены и башенное завершение) дополнена здесь разбивкой стен по вертикали и горизонтали архитектурными профилями, поясками, фризами, уступами и пилястрами. Все это подчеркивает устремленность сооружения вверх, передает постепенное нарастание ритма, показывает динамику роста, преодолевает статику, заложенную в членения здания по горизонтали.

В настоящее время храм Кандарьямахадева состоит из таких объединенных по оси архитектурных элементов, как ардхамандапа, мандапам, антарала и гарбхагриха. Первоначально же здесь имелось еще четыре храма по краям платформы (ныне разрушены). Торана, стоящая перед входом в ардхамандапам, потолки мандапам, колонны, карнизы и рама двери, ведущей в гарбхагриху (где стоит лингам – символ бога Шивы, которому посвящен храм), украшены прекрасной резьбой. Вместе со своими 650 статуями этот храм считается вершиной творчества придворных мастеров Чанделлов.

Предваряет храм крутая лестница, ведущая в своеобразный портик, похожий на крыльцо - ардхамандапам, - состоящий из двух террас. Затем следует четырехстолпный квадратный в плане зал для молящихся – мандапам (каждая сторона помещения имеет в длину 8 м), соединенный со святилищем-гарбхагрихой вестибюльного вида залом антарала. На полу этого вестибюля, подобно узорному коврику, расположена чандрашила («лунный камень») – полукруглая площадка для церемоний жертвоприношения. Вокруг всех помещений храма проходит объединяющая их в одно целое внутренняя галерея с выходами на балконы. Введение обходной галереи вызвало для ее освещения устройство дополнительных проемов и балконов, которые придали особый и даже в некотором смысле светский облик храму. В результате усложнившийся план сооружения получил форму двойного креста.

Каждая часть храма Кандарьямахадева имеет отдельное перекрытие, постепенно нарастающее к главному объему – гарбхагрихе. Перекрытия двух террас ардхамандапам и собственно мандапам – низкие. Они состоят из

уложенных горизонтальными рядами плит, образующих внутри методом напуска каменных рядов плоский «ложный» купол. Над святилищем возвышается высокая башня, полая внутри, грациозно изогнутая по внешнему контуру параболического очертания. Это шикхара типа шекхари. Своеобразие башне придают разные по объему ангашикхары, которые акцентируют не только массивность основной шикхары, но и ее конструктивные детали (углы и выступы). С четырех сторон и по углам шикхара шекхари храма Кандарьямахадева облеплена расположенными в четыре яруса постепенно увеличивающимися кверху (от яруса к ярусу) ангашикхарами и плоскими выступами наподобие пилястров или лопаток, изогнутых по внешнему контуру башни.

Значение шикхары и ее связь с остальными покрытиями храма подчеркивается динамикой общего волнообразного контура силуэта здания, увеличивающего свою амплитуду от портика к залу для молящихся, достигая предела в крутом очерке основной башни. Оформление наружной поверхности сооружения способствует эффекту облегчения массы здания и усилению динамики форм по мере их приближения к шикхаре. В нижней части храма господствуют горизонтальные линии, связывающие сооружение с платформой. В средней части сооружения горизонтали перебиваются рядами горельефных скульптурных фигур. Здесь же расположены темные углубления террас с четкими выступающими карнизами, оттеняющими поверхность стен святилища с рядами скульптур. Верхняя часть храма украшена ангашикхарами, в миниатюре повторяющими как шикхару, так и покрытия остальных частей сооружения. В результате здание как бы кристаллизует в камне процесс стремления к освобождению своей главной башни от общей массы храма, символически представляя путь человеческой души в Духу.

3. Причины возникновения эротической скульптуры на стенах храмов

Эротическая скульптура встречается на стенах святилищ практически всех важнейших индуистских божеств – Шивы и Вишну, Сурьи и Брахмы. Впервые скульптурные изображения обнаженных дев-сурасундари (храмовых проституток), а также сцен «митхуна» (обнимающиеся влюбленные) и «майтхуна» (влюбленные, совершающие половое соитие) появились в VI в. на фасадах храмов в Юго-Западном Декане и Восточной Индии. С VII в. подобные изображения становятся популярными для большинства храмов Ориссы. Особенно насыщены эротической скульптурой стены святилищ в Бхубанешваре, Конараке и Кхаджурахо. Расцвет подобной индуистской пластики падает на X-XII вв. В это время эротические изображения «майтхуны», т.е. любовного совокупления животных, птиц, людей, становится неотъемлемой частью храмового декора. Священные трактаты, которые служили основой строительства индуистских храмов,

предписывали в качестве обязательного элемента присутствие на стенах каждого святилища как минимум одной эротической сцены.

По-разному взаимодействуя с тяжелыми архитектурными формами, легкие и изящные изображения женских и мужских обнаженных фигур, покрывая поверхность индуистских храмов в самых важных местах, то сливаются с вертикальной плоскостью стен, то выступают вперед, контрастируя с ними. При этом горельефные изображения сцен «митхуны» и «майтхуны» в основном рассчитаны на фронтальное восприятие. Рассмотренные же под углом снизу вверх, они, благодаря высокому рельефу, при различном освещении солнцем всякий раз производят новое впечатление. Высота эротических скульптур на Юге Индии обычно редко превышает 30-50 см, тогда как на Севере достигает 1,5 м.

При всей типичности ликов и фигур обнаженных скульптурных фигур дев-сурасундари - тонкая талия, пышные бедра, шарообразные тяжелые груди, нежный изгиб рук и ног, точеные лодыжки, удлиненный разрез глаз, заостренный нос - мастерам удалось добиться индивидуализации каждого пластического изображения. Например, среди девятисот эротических фигур храма Кандарьямахадева (шестьсот сорок шесть из них находятся на наружных стенах сооружения) трудно найти хотя бы два идентичных изображения.

Персонажи сцен «митхуны» и «майтхуны», представленные на стенах храмов Бхубанешвара, Конарака и Кхаджурахо, свободно размещены в отведенных им местах в жизненно-убедительных позах. Фон, на котором располагаются почти трехмерные горельефные изображения обнимающихся, целующихся и совокупляющихся мужчин и женщин, почти нейтральный. Скульптурные фигуры людей максимально освобождены от одежд, головных уборов, ювелирных украшений. Если же таковые мастерами вводятся, то для того, чтобы лишний раз продемонстрировать индивидуальную красоту и пластичность человеческого тела.

Главными действующими лицами скульптурных эротических сцен на стенах индуистских храмов выступают полубоги, герои «Махабхараты» и «Рамаяны», аскеты, куртизанки, храмовые танцовщицы. Ведущие боги индуизма в большинстве случаев не являются непосредственными участниками «митхуны» и «майтхуны». Они играют роль активных или пассивных наблюдателей процесса ритуального соития.

Помимо статуй отдельных пар, запечатленных в различных по степени сложности позициях «майтхуны», в храмовой скульптуре Индии получило распространение изображение оргиастических сцен.

Исследователи отмечают несколько причин появления и бурного развития эротической скульптуры в Индии: влияние культа плодородия богини-Матери; роль тантризма, видевшего в эротике мощную первобытную энергию, способствующую единению Атмана и Брахмана, человеческой души и высшего Духа; защитные свойства секса; испытание духовных сил аскетов, монахов и паломников; эротическое образование народных масс.

Во-первых, по представлениям индоарийцев небо и земля подобны супружеской паре, а дождь - животворящему семени. В Древней Индии был развит культ богини-Матери, обеспечивающей существование всего живого, включая и человека. Позднее культ богини-Матери превратился в культ Шакти, символически представленной женскими гениталиями (йони). В индуизме жены Шивы – Парвати, Кали, Дурга, Ума – есть не что иное, как персонификации Шакти.

Во-вторых, известно, что эротическое познание и сексуальное умение с древности высоко ценились в Индии. Техника мастерского совокупления входила даже в систему образования аристократической молодежи. Особой популярностью пользовалась «Камасутра» («Трактат об искусстве любви»).

В-третьих, в средневековой Индии очень широко было распространено учение тантризма (*мантра* – длительность, непрерывность, сцепленность, продолжительность). Тантрические школы были и в индуизме, и в буддизме. Тантра - это деятельная система, способствующая освобождению от круга перерождений. Наиболее часто тантриками использовалась мантра «драгоценный камень в лотосе», являвшаяся метафорой акта ритуального совокупления.

В-четвертых, скульптурная эротика издавна выполняла для индуистов защитно-охранительную функцию. Сцены «митхуны» и «майтхуны» призваны были поддержать веру человека в то, что соитие мужского и женского начал приводит в движение могущественную силу, способную обуздать эпидемии и стихийные бедствия, приносящую плодородие и предохраняющую против сил зла.

В-пятых, среди эротической храмовой скульптуры Ориссы и Кхаджурахо весьма распространены сцены демонстрации обнаженных мужских и особенно женских гениталий. Перед входом в храм каждый паломник должен был вложить свой палец как олицетворение мужского полового органа в отверстие женского полового органа скульптурного изображения девы-сурасундари. Тем самым проверялась духовная чистота храмовых посетителей, их страстная готовность к ритуальному совокуплению и полное равнодушие к бытовому сексу.

Следует подчеркнуть, что для индуистов то, что европейцы называют словом «секс», является не греховно запретным делом, а, наоборот, важнейшим элементом освобождения людей от греха, фактом богослужения. Находя друг друга и в любви совокупляясь, индийские мужчина и женщина свято верят, что своим пронизанным религиозной страстью соитием они осуществляют великую духовную миссию, акт соучастия в самоутверждении Полноты Бытия.

Лекция 32. Ислам: культура и искусство. Искусство стран ислама

План лекции

1. Религия ислама. Мекка. Кааба.
2. Основные принципы изобразительного искусства и архитектуры в странах ислама.
3. Особенности культуры ислама в Индии. Проблема “индо-мусульманского синтеза”.

1. Религия ислама. Мекка. Кааба

Ислам – самая молодая из трех мировых религий, котора зародилась на аравийском полуострове. В западной части полуострова расположен священный город Мекка, который процветал уже в VI в. н.э. Кроме того, что Мекка была торговым центром Аравии, она была важным культурным и религиозным центром. В этом городе находится Кааба, деревянное строение, углы которого были расположены по сторонам света, и в восточный угол вделан черный камень. Внутри и вокруг Каабы («куб»-араб.) стояли 360 статуй божеств, принесенных паломниками со всего полуострова. Кааба была домом богов, раз в год арабские племена совершали сюда паломничества.

2. Основные принципы изобразительного искусства и архитектуры в странах ислама

Мусульманская архитектура главным образом выражена в трех основных конструкциях: мечеть, минарет и мавзолей.

Мечеть (араб. - место поклонения) – общее название исламских культовых зданий, предназначенных для молитвы. Само по себе здание мечети не имеет сакрального характера и никак не освящается.

Самые старые мечети, облик которых сформировался к концу VII в., имели внутренний двор, центральный водоем для омовений (молящиеся должны находиться в состоянии ритуальной чистоты) и молитвенный зал напротив входа.

Направление молитвы в сторону Мекки, киблу, в мечети указывает михраб, ниша, встроенная в западную стену, к которой молящийся должен быть обращен лицом. Рядом с михрабом обычно помещается минбар, кафедра для чтения Корана и проповедей.

При входе в мечеть верующие, идущие на молитву, должны снять обувь. По этой причине пол мечети и ее двор обычно устланы циновками или коврами.

Для молитвы женщин в мечети существуют специально отгороженные помещения в общем зале или на галереях.

В мечетях нередко размещены книгохранилища. Иногда мечети имеют в пределах своих стен усыпальницы святых.

По назначению различаются мечети для ежедневных (масджид), пятничных (джами) и загородных (мусалла) молений. Выделяются также «соборные», «квартальные», «вокзальные», «дворцовые», «домовые» мечети и мечети в школах-медресе.

По планировке различают колонные мечети (прямоугольный двор с галереями на трех сторонах и многоколонным молитвенным залом на стороне киблы), айванные мечети (сводчатые или колонные террасы-айваны по осям внутреннего двора, иногда крытого) и центрально-купольные мечети (молитвенный зал в центре здания перекрыт большим куполом). В различных странах, исповедующих ислам, под воздействием местных традиций сложились локальные типы мечетей.

Мечети содержатся на пожертвования верующих (и)или государственные субсидии. Служители мечетей – имамы, хатыбы, муэдзины – не обладают святостью и благодатью. Они выступают организаторами ритуала.

Главной мечетью мусульманского мира считается расположенная на территории Саудовской Аравии мекканская Масджид аль-харам с Каабой в центре.

Кааба (араб. – куб) – главное святилище-алтарь ислама, земное воплощение «небесной Каабы». Это почти кубическое каменное здание (12 х 10 м, высотой 15 м), расчлененное по вертикали на цоколь, стены, карниз и перекрытое плоским балочным потолком на трех деревянных столбах.

В восточный угол Каабы на высоте 1, 5 м вмонтирован «черный камень» - святая святых ислама (состоит из оправленных в серебро трех черновато-красных кусков метеоритного происхождения камня, по преданию посланного Аллахом в Мекку низвергнутому на землю Адаму).

Внутри пол и нижняя часть стен выложены мрамором, выше стены и потолок обиты красным шелком. Снаружи Кааба как символ Мироздания всегда покрыта черной с золотым и серебряным шитьем тканью – кисвой.

Именно в сторону Каабы, строго ориентированной по сторонам света, обращен каждый мусульманин во время своей ежедневной многократной молитвы.

Минарет (араб. – сигнальная световая башня, маяк) – в культовой мусульманской архитектуре высокая столпообразная постройка, предназначенная для азана (призыва мусульман на молитву), совершаемого муэдзином (араб. – взывающий) с кругового балкона, галереи или верхней площадки башни, обычно увенчанной фонарем. Существует два типа минаретов – круглые и прямоугольные в плане. Минарет – символ мусульманского присутствия на завоеванных арабами территориях - может составлять с мечетью единый ансамбль или стоять отдельно. Два минарета возле мечети олицетворяют две руки, возносящие молитву Аллаху.

Мавзолей – монументальное надгробное сооружение, берущее исток от гробницы правителя Карии Мавсола в Галикарнасе (IV в. до н.э.). Хотя ислам требует простых захоронений в земле, лицом к Мекке, мавзолей в мусульманских странах является весьма привлекательным объектом для архитекторов. Центральный зал мавзолея обычно кубический (кубба) и покрыт куполообразным потолком. Переход от квадрата к кругу происходит посредством восьмиугольного цилиндра, в котором арка или полукупол в углах куббы преобразовывает квадрат в восьмиугольник.

Мавзолей обычно располагается в центре чар бага (парка, разделенного на четыре сада) на пересечении четырех приподнятых аллей, вдоль которых течет вода. Такое место есть архитектурное представление исламского рая. В центре парка играет фонтан жизни. Из него изливаются четыре священные реки. Если могила уважаемого в мусульманском мире человека помещена в этом месте, то покойный представляется отданным в объятия вечности.

3. Особенности культуры ислама в Индии. Проблема “индо-мусульманского синтеза”

Год 1192 стал решающей датой в индийской истории. Войска под предводительством Мухаммада – тюркского военачальника из племени сельджуков – разбили коалицию индийских правителей на равнине Тараин севернее Дели. В результате мусульманская культура, включая культуру художественную, вместе с многочисленными арабскими завоевателями потоком хлынула в Индию.

Ислам принес на территорию Индостана культовое зодчество, основные формы которого сложились к концу VIII в., т.е. задолго до покорения Индии.

Архитектура ислама, попав в результате центробежного мусульманского движения на территорию Индостана, встретилась с диаметрально противоположным зодчеством. Во-первых, если мечеть ясна обликом, то индуистский храм полон тайн и загадок. Во-вторых, мечеть открыта свету и воздуху, знаменует общедоступность. Индуистский храм имеет толстые и глухие стены, внутри храма царит полумрак, сумрачные переходы и непроницаемые для света камеры святилищ, зачастую ревностно охраняемые. В-третьих, мечеть не нуждается в центральном святилище, здесь молящимся достаточно повернуться в сторону Мекки. В индуистском храме центром культового притяжения выступает священная гарбхагриха со скульптурным изображением бога внутри, зачастую глубоко скрытая в лабиринте коридоров. В-четвертых, если мечеть легко обозрима, то индуистский храм сложно и тяжело устремлен ввысь. В-пятых, индуистские архитекторы предпочитают для покрытия культовых зданий использование плоских крыш и «ложного» свода камнями напуском. Мусульманские зодчие широко используют арку и создают «настоящий» сводчатый потолок. В-шестых, индуистский храм строится без использования связующих материалов, тогда как исламская мечеть возводится с применением

известкового раствора. В-седьмых, ислам – строго монотеистическая религия, исключающая любое проявление антропоморфизма; поэтому художественное оформление мечетей, минаретов, мавзолеев основано исключительно на геометрических или цветочных орнаментах и каллиграфии. Индуистский же храм заполнен множеством скульптурных фигур богов, людей, демонов и животных, которые почти стирают линии архитектурной конструкции святилища. В-восьмых, если символизм индуистской архитектуры во всей его полноте понятен лишь немногим посвященным, то исламский символизм намного более явный: мечеть есть прямолинейное и открытое строение, всегда ориентированное на Мекку, с определенным акцентом на фасаде, очевидным для всех мусульман.

И все же этим принципиально различным формам зодчества предстояло найти область сближения, которая стала обнаруживаться в пространстве взаимодействия художественных культур индуизма и ислама на рубеже XII-XIII столетий.

О развитии индо-мусульманской архитектуры свидетельствуют главным образом те памятники зодчества, что сохранились от времени властвования султанатов в Дели, постройки в провинции (Декане), а также строительные шедевры, возведенные в период двухсотлетнего правления в стране (XVI-XVII вв.) династии Великих Моголов.

Старейшим исламским культовым сооружением в Индии является мечеть Кувват-ул-ислам («Мощь ислама») в Дели (1193-1199), которую нередко называют мечетью Кутб уд-дина по имени султана, построившего эту мечеть.

На территории мечети Кувват-ул-ислам расположено одно из самых выдающихся произведений раннего периода индо-мусульманского зодчества – минарет Кутб-Минар (1200-1236). Именно здесь наиболее ярко обозначено пространство синтеза исламских архитектурных форм, проникших в Индию из Ирана, Средней и Малой Азии с индуистскими принципами строительства.

Первых султанов и наместников в Индии местные жители, видя в них захватчиков, ненавидели. Завоеватели чувствовали себя изолированными в окружающем их огромном индуистском океане. Неудивительно, что вплоть до XVI в. мусульманские правители, возводя различного рода культовые здания, защищали себя толстыми стенами, слепыми окнами, арками и низкими, пугающе громадными куполами. Например, мавзолеи, построенные при Мухаммаде Туглаке (1325-1351), выглядят на редкость тяжелыми и приземистыми. От их сурового облика, словно от оборонительных сооружений, исходит некая угроза. Недаром в XIII-XVI вв. в Индии получили развитие мавзолеи так называемого «*крепостного типа*».

Крепостной тип индо-мусульманского мавзолея включает в себя два основных вида монументальной гробницы. *Первый вид* усыпальницы, используемый преимущественно для правителей, представлял собой одноэтажное здание, расположенное на восьмиугольном постаменте с верандой, которая, окружая со всех сторон гробницу, имела двойную

функцию: веранда, с одной стороны, создавала тень, и, с другой стороны, своими арочными проемами облегчала в целом довольно тяжелое и мрачное сооружение. *Второй вид* мавзолея, предназначавшийся в большинстве случаев для титулованных особ, имел квадратный постамент и два или более этажа, но был лишен веранды.

Оба вида мусульманских гробниц имели купол, хотя иногда он казался немного сглаженным. Этот недостаток преодолевался подъемом барабана, на котором устанавливался купол, и окружением самого купола восьмью маленькими куполами, расположенными на *чхаттри* (киосках с тонкими колоннами).

Классическим образцом восьмиугольной усыпальницы является **мавзолей Сикандар-шаха** в Садах Лоди, построенный в Дели в 1517 году. Гробница окружена тройной арочной верандой, которая облегчает тяжесть строения и снабжена широким непрерывным навесом. Купол мавзолея – первый пример наличия внутреннего потолка над усыпальницей и отдельного внешнего купола соответствующего размера. Внутри усыпальницы расположены кенотафы Сикандар-шаха и его ближайших родственников, тогда как их тела в соответствии с мусульманской традицией захоронены в земле под мавзолеем.

К мемориальным сооружениям крепостного типа оригинальной архитектуры принадлежит знаменитый **мавзолей Шер-шаха Сур** (1540-1545) в Сасараме (штат Бихар), построенный над могилой славного воина и правителя Делийского султаната. Усыпальница, созданная по проекту зодчего Аливал Хана, возвышается на острове посреди искусственного водоема размером 427 х 427 м. Прямо из воды поднимаются ступени квадратной платформы, на которой расположена высокая терраса с мощной стеной, образующей квадратный двор, размером 76, 3 х 76, 3 м, с купольными киосками-чхаттри по углам.

В конце XVI – начале XVII столетия крепостной тип мавзолея перестает быть актуальным, равно как форма низкого и широкого купола гробницы. Поскольку в это время мусульманские правители стали считать себя не завоевателями, а законными хозяевами индийской земли, постольку их усыпальницы перестали походить на оборонительные сооружения.

Новый тип гробницы индо-мусульманской архитектуры демонстрирует **мавзолей Мухаммеда Адиль-шаха** (закончен в 1660), находящийся в Биджапуре (штат Майсур), который широко известен как **Гол Гумбаз** («Круглый Купол»).

Здание усыпальницы Мухаммеда Адиль-шаха, поднятое на террасу, имеет форму, близкую к кубической (61 х 59,8 м). Архитектурный облик гробницы оживлен и облегчен ажурными семиэтажными башенками со сферическими куполками и открытой галереей, проходящей вкруг всего сооружения над карнизом. Стены мавзолея декорированы глухими стрельчатой формы тройными арками и миниатюрными минаретами на парапете.

Огромный центральный купол здания, имеющий почти 44 м по внешнему диаметру, первоначально был покрыт золоченой медью. Основание купола обрамляет монументальное ожерелье из лепестков лотоса.

Перекрытие куполом квадратного пространства мавзолея (длина каждой внутренней стены 41,3 м) осуществлено по византийскому принципу. Кольцевые ряды кирпичной кладки покоятся на толстом слое цементного раствора. Переход от квадратного основания к круглому в плане куполу достигнут при помощи «парусов», принявших здесь вид «сталактитов», и тромпов (купол в восьми точках опирается на стены, усиленные внутренними пилястрами в качестве контрфорсов).

Мавзолей Гол Гумбаз завершает развитие культового индо-мусульманского зодчества возглавляемых исламскими правителями государств, которые существовали на территории Декана.

Лекция 33. Индо-мусульманское зодчество (в период правления Великих Моголов)

План лекции

1. Династия Великих Моголов: происхождение и история.
2. Форт Пурана-Кила (Старая Крепость).
3. Градостроительство эпохи Великого Акбара (1566-1605 гг.).
3.1. Город Фатехпур-Сикри.
3.2. Мечеть Джами-Масджид (1571-75 гг.).
3.3. “Врата великолепия” Буланд Дарваза.
3.4. Мавзолей шейха Салима Чишти.
3.5. Панч-Махал, т.е. ”пятиэтажный дворец”.
3.6. Гробница Хумаюна (1565-72 гг.) в Дели.

1. Династия Великих Моголов: происхождение и история

Великие Моголы – это правящая династия с XVI по XVII вв., ведшая свое происхождение от Тимура и Чингисхана. Делийский султанат был разрушен в конце XIV в. армией Тимура, который разграбил Дели и вернулся в Самарканд. Султанат медленно и плохо восстанавливался, пока возмущенная своим султаном афганская знать не пригласила чужеземца властвовать над ними. Первый Великий Могол, тимурид, Бабур был правителем Кабула, но стал основателем индийской династии. Империя Великих Моголов продолжалась с небольшим перерывом с 1526 по 1707 гг. Это было время могущества и славы Индии, когда Моголы были знамениты по всей Азии и Европе. Всего было шесть значительных правителей этой династии – Бабур, Хумаюн, Акбар, Джахангир, Шах-Джахан, Аурангзеб.

2. Форт Пурана-Кила (Старая Крепость)

Император Хумаюн начал строительство Пурана-Кила (Старой Крепости) в 1530 г. В период правления Шер-шаха Сури (1540-1545 гг.), хитростью и коварством занявшим престол императора на пять лет, этот форт был разрушен и отстроен заново. Хумаюн, вернувшись в 1545 г. на престол Дели, укрепил цитадель и назвал ее Дин-Панах. Форт якобы стоит на месте, где в древности процветала столица Пандавов Индрапрастха. В летописи Акбара говорится, что ко времени его правления некоторым участкам стены форта уже было 1176 лет. Периметр массивных стен Пурана-Кила около 4 км, их высота до 18 м, ширина в некоторых местах — до 15 м. Во двор крепости ведут три величественные арки. На северных воротах изображена схватка человека со львом (что абсолютно нетипично для исламского зодчества). Быть может, для Фарид-хана, сразившего льва в прямой схватке, было сделано исключение, так как после этого случая он стал именоваться Шер-шахом («шах с львиным сердцем»).

Двухэтажный павильон Шер-шах-Мандал во времена Хумаюна служил библиотекой и обсерваторией императора. На месте Шер-шах-Мандала стоял храм Солнца, построенный во времена существования Индрапрастхи. Мечеть Килаи-Кухна Масджид (1545 г.), созданная Шер-шахом Сури, считается вершиной индо-афганского архитектурного стиля: строго выдержаны пропорции здания, арки богато украшены цветочными орнаментами.

Напротив западного въезда в форт расположена мечеть Кхер-ул-Миназель (1561 г.), построенная в ранние годы правления Акбара. Примыкающие к восточной стене Старого форта руины считаются остатками древнейшего храма Бхайрона и почитаются индусами как самый древний архитектурный памятник в Дели.

3. Градостроительство эпохи Великого Акбара (1566-1605 гг.)

3.1. Город Фатехпур-Сикри («Город Победы») был заложен и построен выдающимся могольским императором Акбаром (1556-1605), который был не только исключительно талантливым правителем страны и военачальником, но также любителем искусства. За десять лет (1569-1580) на месте деревни Сикри под энергичным руководством Акбара возник красивейший в империи Великих Моголов город с прекрасными каменными культовыми зданиями, дворами и сгруппированными вокруг них дворцовыми павильонами из красного песчаника. Фатехпур-Сикри стал воплощением архитектурного идеала императора: мощеными являются не только переходы между различными районами города с видами на сады и широкие внутренние дворы, но и проходы, соединяющие террасы и крыши зданий.

Город, созданный специально как официальная столица, вел оживленную торговлю со странами Азии, Востока и Европы. В нем

процветали различные ремесла, изготовлялись парча, ковры, множество декоративно-прикладных художественных произведений.

Фатехпур-Сикри сохранился до наших дней в том виде, какой он имел при Акбаре. В 1586 году император был вынужден переселиться в Лахор, поближе к беспокойным северо-западным границам своего государства с Афганистаном. Вместе с отъездом правителя город опустел навсегда. С тех далеких пор заброшенные сказочные творения зодчества Фатехпура-Сикри одиноко возвышаются над окружающей их равниной.

Фатехпур-Сикри замечательно распланирован на широких холмистых террасах. С трех сторон он окружен стенами, сложенными из местного красного песчаника (форд имеет длину 9, 65 км). С четвертой стороны города расположено озеро, вода из которого с помощью особых приспособлений поднималась прежде в водонапорные башни города.

У Фатехпура-Сикри в древности было девять ворот, из которых лучше всего сохранились замечательные в архитектурном отношении «Ворота Агры».

Несмотря на четкое разграничение города на отдельные комплексы в соответствии с их назначением (культовые, дворцовые, торговые) в целом город представляет собой единую живописную композицию со свободной планировкой. Южную сторону холма занимают императорский зал аудиенций и белый мраморный ансамбль соборной мечети Джами-Масджид. Жилые дворцы Акбара и его приближенных расположены на северной стороне холма. Служебные и хозяйственные постройки размещены отдельно.

В период правления Акбара установилась классическая для индо-мусульманской архитектуры форма зданий мечети и мавзолея. Например, для мечетей была принята строго симметричная композиция. Молитвенный зал мечети, как правило, перекрывался тремя расположенными в ряд куполами. Фасад состоял из фестончатых аркад. По углам двора и зала мечети возвышались минареты.

3.2. Мечеть Джами-Масджид (1571-75 гг.)

Джами-Масджид (1572) – соборная мечеть Фатехпура – построена из красного песчаника. Огромный открытый двор мечети окружен с тех сторон аркадами монастырских помещений. Мечеть имеет два монументальных входа – Буланд Дарваза («Ворота великолепия») и Бадшахи Дарваза («Ворота императора»). Квадратный внутренний двор мечети Джами-Масджид, ограниченный портиками с фронтонами и башенками типа чхаттри, предлагает ниши для размещения паломников и учеников. Единственный айван перед роскошным залом для молений почти скрывает три купола в ряд, украшенные рисованными арабесками. Колонны мечети, при изготовлении которых использовались различные геометрические профили, вдохновлены традиционной индийской архитектурой.

Мощеный беломраморными плитами двор мечети обогащен зданиями: мавзолеем Салима Чишти и мавзолеем Ислам-хана.

3.3.“Врата великолепия” Буланд Дарваза

Здание Буланд Дарваза построено в 1576 г. как триумфальная арка в память похода Акбара в Гуджарат (другое название сооружения «Ворота Победы»). В архитектуре этих величайших в Индии ворот крепость и цельность форм, сила архитектонического начала сочетаются со строгим изяществом контуров, декоративных деталей и орнамента, инкрустированного белым мрамором в красноватом песчанике. Высота портала 54 м. Буланд Дарваза стоит на высоком (58 м) стилобате, для которого была использована естественная скала. Поперечник переднего фасада – 39, 7 м.

Буланд Дарваза не просто ворота, а целое здание большого объема. Это подчеркивается внутренним пространством портала, открывающимся через арку. Портал сильно выдвинут вперед, а его боковые стороны скошены, придает изящество фасаду.

Огромная стрельчатая арка центральной плоскости здания создает, как и лоджии на скошенных сторонах, впечатление глубины сооружения, усиленное искусным и изящным приемом: в арке задняя сторона оформлена в виде пяти граней с арочками и нишами в них, что расширяет границы замкнутого пространства ворот.

Внушительность Буланд Дарваза усиливается еще и тем, что от платформы стилобата спуск идет вниз, к селению, откуда ворота вырисовываются на фоне неба всей своей стройной и строгой громадой.

В общем облике триумфальной арки Акбара заметно влияние зодчества Ирана, но боковые лоджии, система миниатюрных чхаттри и техника декорации здания (инкрустация камнем в камне) – индийские.

3.4. Мавзолей шейха Салима Чишти

Мавзолей шейха Салима Чишти (1571) – мусульманского аскета, предсказавшего Акбару рождение его сына-наследника – представляет собой белый мраморный павильон с куполом, большими навесами и змеевидными выступами, весь покрытый изящным *джали*, т.е. украшением узорчатой резьбой из дерева и камня. Это квадратное в плане произведение зодчества, напоминающее творение ювелирного искусства, размещено на платформе, над которой нависает широкий карниз на кронштейнах причудливой формы.

Ажурная стена мавзолея Салима Чишти образует круговую галерею-веранду вокруг центрального помещения усыпальницы. Тонкая резьба, сложная мраморная мозаика платформы и пола, деревянный искусный балдахин над кенотафом шейха изысканы. В полумраке помещения мавзолея они сказочно блещут переливами перламутра, золота и орнаментальных цветных росписей.

В форме змеевидно изогнутых кронштейнов колонн портика и карниза ощущается явное влияние на исламскую архитектуру индуистской скульптурной пластики.

Мавзолей Салима Чишти служит ныне местом активного паломничества как мусульманских, так и индуистских бездетных женщин,

верящих, что посещение гробницы данного пророка способствует избавлению от бесплодия.

3.5. Панч-Махал, т.е. "пятиэтажный дворец"

Фатехпур-Сикри, помимо культовых сооружений, располагает рядом великолепных светских построек, среди которых выделяется расположенный в южной части города Панч-Махал – летний дворец Акбара, несущий в формах своей архитектуре явные отголоски индуистского зодчества. Этот пятиэтажный павильон состоит из ряда открытых террас, построенных в виде ступенчатой пирамиды, напоминающей сооружения буддийских монастырей – вихару. Последняя терраса дворца образована изящным чхаттри.

Есть вероятность, что вся конструкция Панч-Махала завершалась в древности скользящими стенами, занавесами или экранами. Миниатюры того времени часто показывают использование больших занавесей, свисающих от каменных колец, которые все еще можно видеть на покатых потолках Панч Махала. Также во дворце, по всей видимости, использовались легкие деревянные стены и экраны из ткани. Ковры, драпри и навесы из дорогих материалов украшали комнаты дворцового павильона, где ниши в стенах выполняли роль платяных шкафов и полок.

Удивительно, что среди элементов пышной декорации множества резных колонн, поддерживающих террасы этажей дворца Панч-Махала, нередко встречаются скульптурные изображения людей и животных. Этот примечательный факт свидетельствует о том, что ислам в Индии ко времени правления Акбара трансформировался во взаимодействии с индуизмом до такой степени, что позволил, преодолевая строгие мусульманские запреты, при оформлении светских сооружений пластически изображать антропоморфные и зооморфные фигуры. Известно, что Акбар, славящийся религиозной терпимостью, решился даже на создание новой религии, своего рода царской теократии, объединяющей принципы исламской и индуистской религиозных систем, которая, впрочем, исчезла с его смертью.

3.6. Гробница Хумаюна (1565-72 гг.) в Дели

Наиболее характерным для архитектуры Акбара в Дели (Динпанахе) является мавзолей Хумаюна (1565), сооруженный после гибели императора его женой Хамидой Бану Бегум. Усыпальница Хумаюна сразу после ее возведения стала образцом для множества подражаний. Квадратный в плане (52 х 52 м) со скошенными углами мавзолей сооружен из красного песчаника с беломраморным орнаментом. Гробницу приподнимает над землей платформа-стилобат высотой 7 метров, украшенная арками.

Мавзолей с четырьмя монументальными айванами увенчан куполом в персидском стиле, сделанным из белого мрамора (общая высота гробницы 47 м). С четырех углов к усыпальнице Хумаюна примыкают двухэтажные строения с дополнительными айванами и декоративными киосками-чхаттри, предназначенные для захоронения ближайших родственников императорской семьи.

Внешняя стена с четырьмя большими входами, окружающая мавзолей Хумаюна, ограничивает регулярный сад, разделенный на четыре секции аллеями, ведущими от ворот к усыпальнице императора.

Лекция 34. Дели. Агра. Тадж Махал

План лекции

1. Архитектура Дели.
1.1.Ансамбль Красного Форта в Дели.
1.2. Соборная мечеть Джами-Масджид (1648 г.).
2. Город Агра.
2.1. Гробница Акбара в Сикандре.
2.2. Мавзолей Тадж-Махал.

1. Архитектура Дели

Одним из наиболее важных мест изучения развития индо-мусульманской архитектуры времени правления Великих Моголов является город Дели. Из восьми городов, которые традиционно составляют Дели, большинство было заложено и построено мусульманскими правителями. Например, Динпанах - шестой город Дели – был основан могольским императором Хумаюном (1530-1540, 1555-1556). В нем сохранились также архитектурные произведения, созданные при императорах Акбаре, Джахангире (1605-1627) и Шах-Джахане (1627-1658).

Мавзолеи времени Акбара, построенные, в том числе, и в Динпанахе, центрические портально-купольного типа. Они, как правило, располагаются в центре регулярного парка, имеют форму, приближающуюся к кубу, завершенному конструкцией двойного купола. Усыпальницы устанавливаются на приподнятой над землей платформе-стилобате, по сторонам которой высятся минареты.

1.1. Ансамбль Красного Форта в Дели

В седьмом городе Дели Шахджаханабаде, созданном императором Шах Джаханом в 1639-1648 гг., расположен знаменитый Красный Форт – интересный пример развития гражданской архитектуры Великих Моголов. У Форта, защищенного стеной длиной около полутора километров и рекой Ямуной, два красивых входа - Лахорские и Делийские ворота.

Внутри Красного Форта города Шахджаханабада Моголами было возведено множество замечательных произведений зодчества, в частности, Моти Масджид (Жемчужная мечеть) с тремя куполами грушевидной формы и стройными минаретами – молочно-мраморная жемчужина могольской

архитектуры, которая была построена по желанию императора Аурангзеба в 1662 г.

Именно в Красном Форте находился когда-то знаменитый «павлиний трон» Шах-Джахана, стоимостью в 90 миллионов рупий, целиком выполненный из золота и инкрустированный сочетанием рубинов с изумрудами. «Если есть рай на земле, то он здесь и только здесь», гласила надпись над троном. К сожалению, это замечательное произведение искусства было украдено при разграблении Дели в 1739 г.

1.2. Соборная мечеть Джами-Масджид (1648 г.)

Особенности зодчества периода правления Шах-Джахана несет на себе величественная мечеть Джами-Масджид (1644-1658) в Дели. Огромное здание соборной мечети расположено на десятиметровом квадратном основании (100 х 100 м) с маршами ступеней, на которых размещаются магазины и различные конторы.

Перед молитвенным залом мечети Джами-Масджид простирается большой окруженный аркадами двор с тремя монументальными входами.

Зал для молений, расположенный между двумя пятиарочными крыльями мечети, сделан из красного песчаника с обширными мраморными инкрустациями. Главный фасад мечети с двумя высокими минаретами по углам и с монументальной фестончатой аркой центрального айвана, в свою очередь фланкированного двумя небольшими минаретами, отличается повышенной графичностью облика. Графично и решение трех венчающих здание огромных беломраморных луковичных куполов в ряд, перетянутых вертикальными черного цвета перехватами. В соответствии с классическим дизайном каждый купол мечети завершен перевернутым цветком лотоса и башенкой вазы для воды – символом чаши дотварных вод.

2. Город Агра

Город Агра – столица империи Великих Моголов - располагает памятниками зодчества, которые свидетельствуют о совершенстве, достигнутом могольской архитектурой в XVII столетии. Древняя индуистская Агра, разрушенная исламскими правителями практически до основания, стала занимать выдающееся место в истории индо-мусульманской архитектуры благодаря архитектурной деятельности великого Акбара и еще больше засияла в период правления его преемников Джахангира и Шах-Джахана.

2.1. Гробница Акбара в Сикандре

Первым из могольских культовых сооружений был построен колоссальный мавзолей Акбара в Сикандаре (примерно 10 км от Агры), который был начат при Акбаре, а закончен после смерти выдающегося императора его сыном Джахангиром в 1613 г.

Мавзолей высотой 21,3 м располагается в центре сада типа чар баг. Вход в сад оформлен четырьмя красивыми воротами, каждые из которых сделаны из красного песчаника с четырьмя белыми мраморными минаретами на углах здания. Все ворота украшены роскошным геометрическим орнаментом из мрамора и цветных полудрагоценных камней, который, хотя и пострадал от грабежей, представляет поныне восхитительный образец изысканной культуры Моголов.

Собственно мавзолей Акбара разделен на три части: во-первых, это арочный постамент с огромным айваном и стройными минаретами; во-вторых, три этажа, построенные из красного песчаника, основательным первым этажом и средней секцией с террасами и чхаттри, маленькие купола которых выполнены из белого мрамора; в-третьих, это заключительный, самый верхний ярус усыпальницы, построенный целиком из белого мрамора, который в сравнении с монументальным нижним этажом гробницы кажется маленьким и хрупким.

Узкая лестница ведет к верхним этажам мавзолея и самой верхней террасе, выложенной двухцветной мозаикой и окруженной крытой аркадой, затененной мраморными джали.

В центре венчающей мавзолей террасы стоит кенотаф Акбара, открытый небу. Существует ряд гипотез, согласно которым архитектурная идея мавзолея была подсказана мусульманским зодчим либо формами древних персидских ступенчатых пирамид-зиккуратов, либо обликом буддийских ступенчатых вихар.

Впечатление от мавзолея выявляет контраст вкусовых архитектурных пристрастий императоров, принимавших участие в возведении данного мавзолея. Уравновешенной и мощной конструкции постамента гробницы, разработанной непосредственно Акбаром, противостоят изменения Джахангира к проекту отца, демонстрирующие утонченность и камерность художественного вкуса сына-преемника.

2.2. Мавзолей Тадж-Махал

Мавзолей Тадж-Махал, расположенный на берегу реки Ямуна под Агрой, возводился с 1639 по 1653 г. Этот выдающийся во всех отношениях памятник является вершиной индо-мусульманской архитектуры. Он посвящен Ардуманд Бану, любимой жене императора Шах-Джахана, популярной в императорском окружении как *Мумтаз-Махал* («Избранница двора»), скончавшейся при родах.

Имя архитектора неизвестно, хотя исследователи выдвигают на этот счет ряд предположений. Называются имена, во-первых, двух братьев архитекторов, Устада Ахмада и Устада Хамида, вероятно, персов, судя по их почетному титулу «устад» (мастер). Во-вторых, зачастую автором проекта мавзолея считается византийский турок Устад Мухаммед Иса Эффенди. В-третьих, некоторые ученые зодчим усыпальницы называют венецианца Джеронимо Веронео. В-четвертых, среди предполагаемых архитекторов изредка фигурируют имена испанского августинца отца Себастиано

Манрике и некоего Августина де Бордо. В-пятых, нередко предполагается, что деятельное участие в разработке архитектурных особенностей мавзолея принимал сам Шах-Джахан, по указанию которого возводилась усыпальница его жены, и для которого зодчество было любимым и хорошо известным видом искусства. Возможно, что каждый из перечисленных архитекторов имел определенную задачу в выполнении какой-либо части работы по возведению усыпальницы. Есть сведения, что в общем за различные стороны проекта мавзолея Тадж-Махал было ответственно не менее двадцати тысяч человек.

В основе плана ансамбля усыпальницы Мумтаз-Махал лежит прямоугольник размером 579, 5 х 305 м, вытянутый с севера на юг. Центральная часть его занята квадратным в плане парком, разбитым на четыре сада по системе чар баг. На юге к парку примыкает пространство, занятое вспомогательными сооружениями. На севере ансамбль завершается террасой с мавзолеем и постройками, выходящими к реке.

Вся садовая часть ансамбля, включая террасу с мавзолеем, окружена высокой стеной из красного песчаника. На стене – парапет с бойницами. По углам стены расположены башни, увенчанные восьмиугольными павильонами-чхаттри.

В середине южной стены находится главный вход в ансамбль мавзолея. Монументальные входы имеются также на восточной и западной его сторонах.

Собственно мавзолей Тадж-Махал, в разрез с предшествующей традицией, размещен не в центре, а в задней части чар бага. Перед каждым посетителем, проходящим в ансамбль усыпальницы через арочный айван южных ворот, мавзолей предстает как некий далекий романтический мираж, плывущий белым облаком по прекрасному пространственному фону зелено-голубого ковра сада и неба.

Четыре аллеи чар бага (каждая шириной 5, 6 м), пересеченные каналами, встречаются в центре сада в лотосовом водоеме. При этом два поперечных канала связаны с водными павильонами в окружающих мавзолей стенах, в то время как два других канала, направляющие воду вдоль ансамбля, оживляются несколькими фонтанами и подчеркивают подход к главному зданию.

На западном и восточном концах северного крыла ансамбля размещены два симметричных здания из красного песчаника с белыми мраморными куполами – мечеть и гостиница. Позади этих прекрасно декорированных мрамором архитектурных сооружений расположена терраса с павильоном, обращенная к реке Ямуне.

Боковые здания ансамбля выполняют роль своеобразных крыльев мавзолея, подчеркивая своим контрастным красноватым цветом его мраморную белизну. В то же время мечеть и гостиница архитектурно перекликаются со зданием Тадж-Махала своими беломраморными куполами.

Собственно мавзолей Мумтаз-Махал представляет собой образец портально-купольного типа индо-мусульманской усыпальницы. Все

сооружение поднято на облицованную белым мрамором платформу, к углам которой примыкают четыре стройных трехъярусных минарета высотой 41, 8 м, увенчанные купольными павильонами-чхаттри изящной формы.

Пропорции мавзолея Тадж-Махал очень просты: его высота (от мраморной платформы до основания шпиля – 57 м) почти точно равна его ширине (56, 7 м). Высота стен усыпальницы составляет 33 м.

Венчает Тадж-Махал превосходный по форме купол на высоком барабане, окруженный четырьмя купольными чхаттри, несколько отодвинутыми в глубину здания (высота купола вместе с барабаном 24 м). Купол в нижней части близок луковичному, однако в верхней части его кривизна тангенциальна. В целом форма купола этого индо-мусульманского мавзолея, особенно при взгляде с дальних точек, напоминает форму древних буддийских ступ.

Купол увенчан пластическим изображением перевернутого цветка лотоса, поддерживающего позолоченный шпиль с двойной вазообразной фигурой. Эта особенность шпиля повторена и на четырех чхаттри мавзолея.

Изысканное убранство мавзолея включает ниши, сталактиты, панели с рельефными побегами цветов, надписи изречений Корана из черного мрамора, разноцветные зигзагообразные орнаменты, арабески и цветочные окаймления, созданные инкрустированными топазами, сапфирами, сердоликом, яшмой, хризолитом и гелиотропом.

Центральное помещение усыпальницы – это большой восьмиугольный зал, связанный лучеобразными коридорами с четырьмя входами и четырьмя угловыми залами. Он перекрыт полукруглым сводом, образующим внутреннюю оболочку купола высотой 25, 6 м.

В центре главного зала мавзолея возвышаются кенотафы Мумтаз-Махал и Шах-Джахана. Оба кенотафа окружены ажурной мраморной оградой, инкрустированной самоцветами. Она является копией первоначальной решетки, сделанной из золота с эмалью и драгоценными камнями, которая была расплавлена по приказу императора Аурангзеба.

Под главным залом мавзолея расположены еще два кенотафа, скрытые в фундаменте, где расположены семнадцать запечатанных подземных комнат.

Ансамбль мавзолея Тадж-Махал демонстрирует особое отношение архитектуры к природе. Каменные здания здесь окружает искусственный ландшафт, органично перерастающий в ландшафт естественный. В то время как с юга, востока и запада Тадж-Махал окружен парком, с севера он как бы «вырастает» из вод и берега Ямуны. Не забыт и дополнительный эффект – отражение мавзолея в глади воды каналов сада и реки. При этом главным зеркалом является большой лотосовый водоем в центре чар бага.

Лекция 35. Могольская миниатюра

План лекции

1. Основные школы индийской миниатюры XVI-XVIII вв.
2. Предыстория миниатюр, их конструкция, принципы оформления обложек и страниц.
3. Важнейшие рукописи могольской школы: Бабур-намэ (к. XVI в.) из Национального музея в Дели, Британского музея и отдельные иллюстрации, Акбар-намэ (1595 г.).
4. Процесс создания миниатюры.
5. Проблема формирования кадров мастеров и стиля могольской школы.

1. Основные школы индийской миниатюры XVI-XVIII вв.

Миниатюрная живопись - наиболее распространенный вид изобразительного искусства при дворе Моголов в XVI-XVIII веках. Помимо могольской школы миниатюры в это время в Раджпутане, Гуджарате, Пенджабе, Декане существовали относительно самостоятельные школы древнеиндийской миниатюры. В XVII в. тесная связь раджпутской и могольской миниатюрных школ взаимно обогатила оба направления индийской живописи.

2. Предыстория миниатюр, их конструкция, принципы оформления обложек и страниц

В Индии еще задолго до прихода мусульман существовала своя традиция портретного искусства. Это, прежде всего, были изображения правителей на монетах, печатях, скульптурные портреты донаторов.

Затухание традиций монументальных стенных росписей с исчезновением пещерного зодчества не означало полного прекращения развития живописи в искусстве народов Индии. Эти традиции нашли свое продолжение главным образом, хотя и в значительно измененном виде, в книжной миниатюре.

Миниатюры так называемой гуджаратской школы XIII — XV вв. по своему содержанию почти целиком являются иллюстрациями религиозных книг джайнов, главным образом «Калпасутра» — жизнеописания Махавиры. Единственным исключением является уникальная рукопись поэмы «Весанта-виласа» (1415) в виде свитка, где полосы текста перемежаются 97 миниатюрами, изображающими весеннюю природу. Первоначально, примерно до XIV— XV вв., миниатюры делались на длинных и узких пальмовых листьях, на которых писались также и тексты. С XIV—V вв. бумага заменяет пальмовые листья, но общий характер джайнской миниатюры остается прежним.

Миниатюрам гуджаратской школы присущ ряд художественных особенностей, резко отличающих ее от всех других школ миниатюрной живописи. Эти особенности прежде всего видны в манере трактовки человеческой фигуры. Лицо изображалось в три четверти, причем удаленный от зрителя глаз рисовался в фас, точно так же как и другой глаз. Длинный заостренный нос далеко выдавался за контур щек. Грудная клетка изображалась подчеркнуто высокой и выпуклой. Общие пропорции человеческой фигуры отличались подчеркнутой приземистостью. Чисто декоративная изощренность тонких контурных линий фигур и орнаментальных украшений сочетается с яркими локальными красками.

3. Важнейшие рукописи могольской школы: Бабур-намэ (к. XVI в.) из Национального музея в Дели, Британского музея и отдельные иллюстрации, Акбар-намэ (1595 г.)

Персидским по происхождению художникам было поручено Хумаюном иллюстрирование рукописи романа о подвигах Хамзы, дяди Мухаммеда. Эта работа, состоявшая более чем из 1400 миниатюр большого формата, была закончена уже в 70-х гг. XVI в. при Акбаре, причем в ней, видимо, принимал участие ряд других миниатюристов. Но уже в этом первом монументальном по объему произведении могольской миниатюры отчетливо заметна переработка художественной манеры миниатюры Среднего Востока в духе индийского изобразительного искусства. Помимо того что, изображая сюжеты из индийской жизни, художник документально фиксировал типичные индийские особенности архитектуры, детали одежды, вооружения, внешнего облика людей, в приемах композиции, в элементах перспективного построения, колорита и в других сторонах миниатюр проявляются черты отличия от традиционных приемов миниатюры Среднего Востока.

Однако еще отец Хумаюна-основатель династии Великих Моголов Бабур - проявлял большой интерес к искусству миниатюры. При его дворе было богатое собрание персидских рукописей, иллюстрированных лучшими художниками герадской школы. Именно Бабур ввел обычай сбора, переписки и иллюстрации самых разнообразных литературных произведений Востока. Наглядно характерные черты живописи проявляются в миниатюрах рукописи мемуаров султана Бабура, переведенных на персидский язык при дворе Акбара одним из его приближенных во второй половине XVI в. Этим же временем датируются и миниатюры упомянутой рукописи, хранящейся ныне в Музее восточных культур в Москве. Этот дневник Бабура (Бабур-намэ) представляет собой очень подробное описание его нового владения – Хиндустана. Он объясняет в книге общественный строй и систему каст, повествует о географических особенностях страны и ее истории в последние годы. Эти записи стали семейной реликвией Моголов.

Акбар-намэ (1595 г.) – это труд Абуль Фазла, который считается полным и подробным описанием дел двора Акбара. Элементы пространственного решения, нарушающего плоскостность изображения,

также начинают проявляться в могольской миниатюре на первом этапе ее развития. И хотя они еще носят часто условный характер, соединяясь с элементами чисто плоскостного решения, замечательно то, что они связаны со стремлением как можно богаче и всесторонне показать иллюстрируемое событие или повествование. Динамичность всей композиции, живость и меткость в передаче как индивидуальных характеристик, так и человеческих взаимоотношений, точность изображения бытовых деталей, архитектуры, тонкий и свежий колорит — таковы основные отличия могольской миниатюры ее первого, раннего периода, в основном связанного с временем правления Акбара.

Наиболее типичные миниатюры этого периода связаны с изображением различных эпизодов из жизни Акбара. Таковы миниатюры «Уставший Акбар» и «Падишах Акбар на слоне» из «Акбар-намэ». Полные жизни и движения композиции выразительно иллюстрируют происходящее событие. Выделяемая обычно фигура Акбара является сюжетным центром композиции; к ней направлено внимание всех изображенных персонажей, показанных с большим разнообразием и живостью. Кажется, что художник каждой деталью стремился подчеркнуть значительность, праздничность события, сохраняя при этом правдоподобие явления.

4. Процесс создания миниатюры

Мастера накладывали краски на бумагу в определенной последовательности: вначале самые светлые, затем желтые и красные, потом остальные, более темные. После наложения красок контур обводили более глубоким тоном цвета. Последним накладывали золото в порошке, разведенное с клеем.

Индийские художники-миниатюристы были весьма требовательны к кистям. Нередко они сами изготовляли кисти, передавая секрет их изготовления из поколения в поколение. Лучшие кисти делали из волосков белки, причем только из темных волосков животного. Помимо беличьих кистей мастера изготовляли кисти из шерсти буйволицы, верблюда, козы. Существовали разные кисти - для контуров, фона, для написания драгоценностей. Некоторые детали мастера выписывали кистями, состоящими всего из одного-единственного волоска.

После окончания работы над миниатюрой ее вновь лощили. С обратной стороны миниатюру расписывали каллиграфией. Готовое произведение наклеивали на специальный картон и окружали рамкой из цветных полос или растительного орнамента.

5. Проблема формирования кадров мастеров и стиля могольской школы

Историю индо-мусульманской миниатюры принято вести от Великого Могола императора Хумаюна, который в середине XVI в. пригласил к себе работать двух известных персидских миниатюристов *Мир Сейида Али* и *Абс*

ас-Самада. Имея большие заказы, эти мастера очень скоро вынуждены были готовить местные живописные кадры.

Внук Бабура славный император Акбар создал мастерскую миниатюрной живописи, где иллюстрировались поэтические сборники и поэмы, исторические и научные сочинения, памятники эпической индийской литературы. Создавались также живописные летописи правителей – Бабура, Акбара. Выпускалась и станковая миниатюра, выходившая за пределы жизнеописательного или литературного сюжета.

Несколько составляющих кристаллизовали особенности индо-мусульманской миниатюры: во-первых, это иранские живописные традиции, во-вторых, традиции собственно индийские (навыки стенных росписей, навыки живописи на тканях, пластинках дерева, слоновой кости, пальмовых листьях), в-третьих, это традиции западно-европейского искусства (привозная литература с иллюстрациями, станковые произведения художников Западной Европы).

Создавая первые собственно могольские живописные миниатюры, мастера, работающие при императорском дворе, стремились к натурализации изображений. В дальнейшем это стремление получило широкое развитие. Художников могольской школы миниатюры в большей степени интересовало решение проблемы изображения объемности фигур и художественной пространственности, нежели плоскостность представляемых на бумаге форм и фона. Локальные пятна чистого цвета, свойственные персидской миниатюре, мастера индо-мусульманской школы постепенно заменили цветовыми оттенками и полутонами, поколениями совершенствуя метод объемной моделировки изображаемых персонажей.

Со второй половины XVI в. миниатюрная живопись становится при дворе Моголов наиболее распространенным видом изобразительного искусства. В это время широкой популярностью пользуются как миниатюры, иллюстрирующие рукописи, так и самостоятельные произведения миниатюры, которые собираются в особые альбомы с роскошными переплетами, декорированные растительными орнаментами, птицами, животными и жанровыми сценками. В создании альбомов, как правило, принимало участие несколько мастеров: художник-миниатюрист, художник росписи рамки, мастер картона и наклейки миниатюр, переплетчик, каллиграф (оборотная сторона миниатюр часто украшалась образцами каллиграфии).

Покровительство Моголов над художниками привело к шахскому двору многих талантливых мастеров из различных художественных центров Индии и других стран, что существенно повысило художественный уровень произведений могольской миниатюры.

Умение владеть бумагой, кистью и краской достигалось специальной многолетней выучкой, чаще всего с детского возраста.

Расцвет могольской школы миниатюры приходится на период правления императора Джахангира. В это время мастерская произведений миниатюрного искусства меньше выпускает иллюстраций к литературным произведениям, но больше делает изображений сцен придворной жизни,

связанных с именем Шаха. Появляются сложные многофигурные композиции, персонажи которых, зачастую, наделяются острыми портретными характеристиками. Ведущим жанром живописной миниатюры постепенно становится портрет.

Джахангир заказывал художникам миниатюристам не только свои собственные портреты, но и портреты придворных, знатных людей из отдаленных областей, по которым можно было судить о достоинствах и недостатках лучших людей империи. Натуралистическая составляющая могольской миниатюры получила при Джахангире особое развитие, хотя наиболее талантливые мастера школы при создании портретов старались изображать не только внешние особенности того или иного персонажа, но и своеобразие его душевной сути.

В мастерской могольской миниатюры портреты делались погрудные, поясные и в полный рост. При профильном изображении лица туловище зачастую представлялось в три четверти, а ноги – в профиль. Всегда тщательным образом прописывались одежды, украшения, оружие.

Во времена Джахангира развитие получает также групповой портрет. Обычно это было изображение нескольких десятков приближенных, сгруппированных вокруг Шаха, где каждый персонаж имел четкую портретную характеристику.

Для передачи пространства художники миниатюристы использовали несколько приемов. Во-первых, – это слоистое построение композиции. Чем дальше находится изображенная поверхность художественного пространства, тем выше она помещается на миниатюре. Во-вторых, - это многоплановое построение художественного пространства миниатюры. Отдельные планы выделяются расположением на их границах своеобразных кулис, роль которых выполняют изображения кустарников, цветочных клумб, деревьев, неровностей почвы.

Особое место среди миниатюр могольской школы занимают произведения, изображающие птиц, животных, цветы. При этом мастера миниатюристы при помощи красок и линий прекрасно умели передать не только состояние животных в покое, но и в движении.

В период правления императора Шах-Джахана могольские миниатюры становятся ярче, наряднее. Их колористическая гамма строится в это время, в основном, на контрастах. Усиливается тенденция придания произведениям миниатюры декоративности. Все чаще могольские миниатюры изображают праздники и торжественные церемонии.

Значение портретного сходства снижается. При Шах-Джахане натурализм могольской школы смещается в сторону достоверной передачи бытовых деталей, элементов дворцовой и храмовой индо-мусульманской архитектуры.

Во времена императора Аурангзебе, стремившегося быть ортодоксальным мусульманином, придворные мастерские миниатюрной живописи закрываются. Могольская школа как целое практически перестает существовать.

ТЕМА 8. ИСКУССТВО ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

12 часов аудиторной и 21 час самостоятельной работа

Лекция 36. Искусство Кампучии и Таиланда

План лекции

1. Принятие буддизма и индуизма на территории современного Таиланда и Кампучии.
2. Своеобразие камбоджийского синтеза буддизма и индуизма.
3. Искусство к. XII-XIII вв.
4. Столица Ангкор-Том (XII-XIV вв).
5. Храмовый комплекс Байон (XIII в): архетиктура и монументальная скульптура, рельефы.
6. Переход к хинаянистическому буддизму в начале XIV в.
7. Развитие искусства Таиланда в I-XI вв. в составе искусства других государств Юго-Восточной Азии.
8. Искусство Таиланда в Кхмерский период (XI-XIII вв).
9. Формирование типа башенного храма - “пранга” и типа храмового комплекса - “вата”.
10. Сооружение ступ типа “чеди”.
11. Перенос столицы в Бангкок в 1767 г.
12. Искусство XIV-XIX вв.
13. Дворцовые и храмовые постройки Бангкока; их росписи и декор.

1. Принятие буддизма и индуизма на территории современного Таиланда и Кампучии.

Странами Юго-Восточной Азии (ЮВА) называют Мьянму (Бирму), Камбоджу, Вьетнам, Таиланд. Эти страны находятся на полуострове Индокитай, островах Малайского архипелага, оказываясь на пересечении морских и сухопутных путей между Востоком и эллинистическим миром. Еще в первые века н.э. в странах Юго-Восточной Азии начинают распространяться индийские религиозные учения – брахманизм, вишнуизм, шиваизм, буддизм. Памятники буддийского искусства появляются со II в. н.э. Закрепился же буддизм здесь постепенно в I-III вв.

2. Своеобразие камбоджийского синтеза буддизма и индуизма

В Индонезии и Камбодже активно усваивалась индийская культура. Вместе с тем, имеет большое значение культура кхмеров - народа, который в IX в. создал государство Камбоджадеша.

В VIII-IX вв. во всей ЮВА появляются различные типы буддийских святилищ, воплощающие идею храма, подобного горе (чанди, прасат, калан), что является одной из лучших традиций индуистского зодчества, сложившейся в период Гуптов (IV-V вв). Выдающийся памятник этого типа – грандиозное святилище Борободур (к. VIII - нач. IV в.) на острове Ява.

3. Искусство к. XII-XIII вв.

В период XII-XIII вв. происходит усиление и утверждение буддизма. Развиваются градостроительные ансамбли с храмовыми комплексами (ват). Ват в архитектуре ЮВА кхмерское и тайское название буддийского монастыря, тип «храма-горы» в форме ступенчатой пирамиды, увенчанной башнями-прасатами и окруженной галереями и каналами. Форма data, уподоблявшаяся мифическому центру мироздания-горе Меру, легла в основу большинства культовых комплексов X-XII вв. в Камбодже.

4. Столица Ангкор-Том (XII-XIV вв.)

В средневековой камбоджийской столице Ангкор-Том (XII-XIV вв.) обнаруживаются целостные комплексы архитектурно-скульптурного единства (королевский дворец, храм Та Кео), квадратные в плане, площадь свыше 9 км^2, центральный храм Байон), каменные террасы — цоколи деревянных дворцов, брахманистские и буддийские «храмы-горы» в виде ступенчатых пирамид.

Например, построенный недалеко от города «Храм-гора» Ангкор-Ват (1113-1150 гг.) занимает прямоугольную территорию в 1,5 км длиной и 1 км 300 м шириной, является одним из крупнейших в мире храмов. Он был построен в XII в. (перестал функционировать в XV в.) при Сурьявармане II, посвящен богу Вишну, впоследствии использовался буддистами.

5. Храмовый комплекс Байон (XII в.): архитектура и монументальная скульптура, рельефы

Четыре осевые улицы Ангкор-Тома ведут от городских ворот к центру — храму Байон. 54 башни Байона и 5 надвратных башен украшены огромными (до 2,4 м) скульптурными ликами. Множество рельефов — каменное кружево наддверий, пилястр и фризов, изящные фигуры небесных дев (апсар) — украшают стены храмов. Замечательны по образному и ритмическому богатству батальные и бытовые сцены в галереях Ангкор-Вата и Байона, изображения народного быта и животных на дворцовых террасах.

6. Переход к хинаянистическому буддизму в начале XIV в.

В Камбоджу буддизм проник вместе со становлением первого кхмерского государства во II-VI вв. Здесь преобладала махаяна с существенными элементами индуизма; в эпоху Анкгорской империи (IX-XIV вв.) это особенно проявилось в культе бога-царя и бодхисаттвы в одном лице

императора. С XII в. все большее значение приобретает тхеравада, в конце концов вытеснившая и индуизм, и махаяну.

7. Развитие искусства Таиланда в I-XI вв. в составе искусства других государств Юго-Восточной Азии

Первые памятники буддийского зодчества появились в Южной части Таиланда, куда ранее всего проник буддизм. Первые *государства монов* на территории Таиланда возникли в I-II вв. Через посредство культуры племени Монов буддизм позднее передался тайцам (сиамцам). На территории Таиланда с VII-VIII по X вв. был *расцвет культуры Дваравати.* Открытия археологов показали, что в некоторых пунктах этого королевства была распространена брахманская культура. Памятники ее представлены квадратными в плане целлами из латерита с дверными проемами, обрамленными песчаником. Одной из самых характерных черт монской архитектуры были кирпичные террасы – это постоянный элемент буддийских культовых построек Дваравати. На террасах возвышались и мемориальные монолитные монументы из кирпича – ступы, и здания с деревянным каркасом или с каркасом на каменных столбах - вихары. Дальнейшее усложнение архитектурного комплекса шло по пути снабжения террас балюстрадами и превращения их в галереи, устройства в галереях замкнутых залов.

Специфическое оформление имели наружные каменные лестницы, ведшие в храм. Сохранились лестницы двараватинских храмов Пхрамен, Пхрапатон и Санчао. Некоторые из них имели волнообразные перила, как бы выходящие из пасти чудовищ. В Пхрапатоне началом лестницы служит так называемый лунный камень – архитектурный прием из буддийской архитектуры Шри-Ланки.

В искусстве Таиланда, как и Вьетнама и Лаоса, яркое воздействие китайского искусства. Вместе с буддизмом в страны ЮВА пришла форма ступ.

8. Искусство Таиланда в Кхмерский период (XI-XIII вв.).

В *Кхмерский период (XI — XIII вв.)* монская культура вытесняется культурой победителей. Кхмеры принесли с собой шиваизм. С X в. вводится культ дэва-раджа, дающий представление о воплощении верховного божества в царствующем короле. Эмблема божественной сущности королевской власти – линга – помещалась в святилище на горе. В противоположность храму-горе возводились плоские храмы, окруженные прямоугольной оградой с *гопурамом*. (Комплекс в Пхимайе, начало XII в.).

В скульптуре этого периода прослеживается существование нескольких художественных школ. Так, например, в каменных изваяниях Будды XI-XIII вв., обнаруженных на юге страны в Сукхадае и в Лопбури, тип лица отличается продолговатым овалом, крупными губами, полузакрытыми глазами. В основном эта школа продолжала традиции кхмерского искусства.

Но ряд отличий касается и стиля исполнения. Так, большая четкость в членении пластических объемов сочетается с развитием линейно-графического начала в трактовке скульптурной формы. Сама характеристика образов носит несколько более индивидуализированный характер. Еще больше проявляются особенности ранней таиландской скульптуры в бронзовых головах Будды, найденных в северной части страны (11 —13 вв.). Несмотря на сильную стилизацию, отличающую иконографический тип этого круга, образы обладают жизненностью, характеристика отличается выразительной остротой, пластическая лепка — утонченной проработкой скульптурной поверхности.

9. Формирование типа башенного храма - “пранга” и типа храмового комплекса - “вата”

Прототипом кхмерского **пранга** была шикхара индийского храма в индоарийском стиле. Самым древним образцом пранга служит храм Пхраратанасимахарат в Лобпури (XI-XII вв.) *Прапранг* как культовое сооружение возник в Камбодже и стал разновидностью тайской ступы. Это сооружение с квадратным в плане высоким основанием, над которым поднимается эллиптическая конструкция.

В культовой средневековой архитектуре Лаоса и Таиланда **ват** – храмовый или монастырский ансамбль, обычно симметричной планировки, включает в себя ступу, храмы, две ограды (внутренняя ограда в виде галереи со множеством позолоченных буддийских статуй).

Бот – это центр храмового комплекса, в стенах которого происходят важные события в жизни монашеской общины – исповедь, посвящение в монахи, праздничные церемонии. Бот представляет собой прямоугольное в плане здание с входом, ориентированным на восток, и большой статуей сидящего Будды на западном конце. Тайский бот функционально соответствует индийской чайтье, залу для молитв буддийских монахов, только в Индии монахи поклонялись ступе, а не громадной статуе Будды. Бот в отличие от чайтья не вырублен в скале, а имеет строго прямоугольную планировку, без апсиды. Во многих тайских храмах к боту пристраивают с четырех сторон флигели – т.н. вихан тхит, символизирующие четыре стороны света и аспекты человеческой жизни (рождение, медитация, умирание и смерть). Бот вмещает как минимум 25 человек, поскольку ритуал посвящения в монахи проводится именно при таком количестве монахов.

10. Сооружение ступ типа “чеди”

Чеди – сооружение типа ступы, имеющее колоколовидный объем на ступенчатом основании, увенчанный реликварием и с вытянутым вверх высоким шпилем в форме конуса с рельефными горизонтальными поясами. Наиболее выдающимся чеди является ступа в Накопатхоме (VIII в.), воздвигнутая в месте отдыха Будды. На руинах этой ступы при Раме IV была сооружена самая крупная тайская ступа Пхрапатомчеди высотой более 100

метров, дающая представление об облике ее предшественницы – громадном колоколе, покоящемся на круглом основании многоярусной террасы с венчающей частью в сингальском стиле, с обходной галереей, с часовнями-вихарами по четырем сторонам света.

Прачеди – сиамский вариант индийской ступы. Помимо функции хранения реликвий прачеди использовались как надгробия над прахом королей, настоятелей храма. Прачеди внутри храмового комплекса могут стоять стройными рядами, могут быть разбросаны хаотично. Конструкция прачеди имеет четыре части: 1) основание («барабан»), 2) сферическое или колоколовидное тулово, 3) платформу-баланг, символизирующую сиденье для Будды, с колоннадой над ним, 4) шпиль. Основание прачеди эволюционировало от круглой формы к прямоугольной в плане. Цоколь делается многоярусным, а «колокол» приобретает угловатость. Шпиль прачеди состоит из дисков уменьшающегося диаметра, иногда имеющих форму цветов лотоса, над которыми помещается шарообразная «капля росы».

11. Перенос столицы в Бангкок в 1767 г.

После того, как бирманцы в 1767 г. после длительной осады разрушили Аюттхаю, генерал Таксин собрал остатки своего войска в Тхонбури, расположенном на правом берегу реки Менам. Позже, чтобы создать дополнительную водную преграду против возможного нового бирманского нашествия, генерал Чакри перенес город на левый берег, где находилось небольшое рыбацкое поселение Бангкок (букв. «деревня диких слив»), и объявил себя королем Рамой I, основав новую династию.

12. Искусство XIV-XIX вв.

В XIII в. проникшие с севера тайские племена заселили страну и слились с монами; возникло первое крупное тайское государство Сукхотай. В районе Сукхотайя обнаружено более 50 ватов, в том числе ват Махатхат. Здесь чрезвычайно распространенным приемом было использование воды в композиции городских ансамблей, что впоследствии стало общей чертой тайской архитектуры.

Сукхотайский храм Махатхат размещался на территории дворца и был духовным центром королевства. Построен ват был при короле Шри Индрадитье. Первоначально он представлял собой ансамбль из пяти латеритовых башен, поставленных на латеритовую платформу и ориентированных по четырем сторонам света. Центральная башня была больше остальных, с ними ее связывали галереи. Купол главной башни в форме бутона лотоса, увенчанный шпилем, имитировал реликварий. Сооружение облицовано стуком, выглядело большим и возвышенным, белым и прекрасным, «как гора Кайласа» (по словам из надписи на камне короля Лотаи).

В искусстве с XIV по XIX вв. продолжает разиваться система ватов. Одним из лучших образцов такого развития служит дворцовый ват Пра

Срисаппет в Аюттхае (XV-нач. XVI в.) и его ступы. Там же находится знаменитый ват Буддасаван в Аютии (XIV в).

13. Дворцовые и храмовые постройки Бангкока; их росписи и декор

В Бангкоке более 300 буддийских храмов (ватов), многие богато декорированы золотой и зеркальной мозаикой, яркими разноцветными керамическими плитками, лаковой росписью, рельефами.

Комплекс храма Ват-Пра-Кео («Храм Изумрудного Будды», 1782) и Большого Королевского дворца (Чакри Махапрасат, XVIII — нач. XX вв.). На внутренней стороне стен комплекса красочные росписи с изображениями сцен из эпоса «Рамакиен», тайского переложения индийского эпоса «Рамаяна».

Стены Королевского пантеона (Прасат Пра Тепидом) богато украшены фаянсовой плиткой и скульптурой. Устрашающие фигуры стражей символизируют легендарных великанов — ракшасов. Здесь хранится статуя Изумрудного Будды — национальная святыня, статуя выполнена из нефрита.

Ват-По — старейший и крупнейший храмовый комплекс Бангкока: 4 зала собраний (вихан), 95 ступ (чеди), обширная галерея с 400 статуями Будды. Главная святыня храма — огромная (46 м в длину и 15 м в высоту) статуя, символизирующая переход Будды в нирвану, на ступнях статуи — 108 перламутровых орнаментов.

Храмовый комплекс Ват-Арун (Храм Утренней Зари) с главной башней (начала XVIII в.) высотой 79 м и небольшими башнями, украшенными фарфоровыми мозаиками. Храмы Ват-Раджабопит (сер. XIX в.), Ват-Бенчамабопит («Мраморный храм», 1899) и др.

Деревянный дворец Виманмек («Небесный дворец», конец XIX — начало XX вв., ныне музей), возведенный королем Рамой V (Чулалонгкорн).

Лекция 37. Искусство Китая и Тибета

План лекции

1. Искусство Древнего Китая.
2. Средневековое искусство Китая.
3. Искусство Тибета.

1. Искусство Древнего Китая

На китайской земле зародилась одна из первых цивилизаций. Фундамент богатой и самобытной культуры Китая восходит к V-III тысячелетию до н.э. К лучшим образцам неолитического искусства относится керамика Яншао (названа по месту первой находки), орнаментальные мотивы которой составляли систему геометрических знаков,

подготовивших развитие пиктографического (рисуночного) письма. Второе тыс. до н. э. ознаменовалось образованием государства Шан-Инь, сложением иероглифической письменности, изобретением бронзового литья, зарождением основ градостроительства. В сер. I тыс. до н.э. сформировались важнейшие философские учения — конфуцианство и даосизм, превратившие в стройную систему эстетические представления о единстве и гармонии законов жизни человека и вселенной. На базе этих учений были выработаны устойчивые стилистические приемы, присущие всем видам китайского искусства. Расцвет художественной культуры Древнего Китая связан с объединением разрозненных царств в мощную империю. В короткий период правления династии Цинь (221-207 до н.э.) была унифицирована письменность, парадный торжественный облик обрела обнесенная стенами с мощными воротами и высокими дозорными башнями столица Сяньян, в центре которой возвышался дворцовый ансамбль. По северной границе страны для защиты от кочевников выросла Великая Китайская стена. Грандиозный погребальный комплекс Цинь Шихуана (подземный могильный дворец и расположенные в полутора километрах от самого захоронения 11 глубоких подземных туннелей, вместивших полчища (более 6 тыс.) воинов, боевых коней и колесниц, в выполненных в натуральную величину плотно примыкающих друг к другу раскрашенных керамических фигурах) с удивительным пафосом выражена идея массовой покорности и преданности правителю. Империя Хань (206 до н.э.-220 н.э.) опиралась на конфуцианство как на официальную государственную идеологию, что повлекло за собой дальнейшее развитие культа императора и культа предков - родоначальников правящей династии. Искусству была отведена важная воспитательная роль: первостепенное значение приобрели настенный рельеф и живопись, оформляющие погребения, иллюстрирующие мифы и исторические легенды назидательного характера.

2. Средневековое искусство Китая

Раннее средневековье (IV-VI вв.) обогатило китайские традиции новым духовным содержанием: из Индии через Центральную Азию пришло буддийское учение махаяны. Это дало мощный импульс к обновлению в китайском искусстве тем и сюжетов, повлекло за собой создание культовых ансамблей, основанных на синтезе архитектуры и монументальных форм скульптуры и живописи.

На стыке торговых путей началось бурное строительство грандиозных, высеченных в толще скал буддийских монастырей, таких как Юньган, Лунмэнь и Цяньфодун (близ Дуньхуана) с бесчисленными пещерами, украшенными статуями, рельефами, красочными росписями. Сложился тип многоярусной башни-пагоды (та, бао-та – «башня сокровищ»), символа святости места. Пагода имеет нечетное – благожелательное - количество ярусов. Функция пагоды – мемориальная, хранение реликвий и напоминание о буддийских событиях.

В изобразительном искусстве главное место заняли образы небожителей и юных бодхисатв, отмеченные особой одухотворенностью, хрупким изяществом удлиненных пропорций, пластичностью жестов.

В скульптуре пещерных монастырей сложился неведомый древнему Китаю образ Будды — властителя вселенной, несущего людям свой закон. Тяжеловесные и статичные, сросшиеся с массой скалы колоссальные статуи Будды, сидящего в строго фронтальной позе с поднятой в жесте поучения рукой, воспроизводились множество раз в разных вариантах и масштабах.

На юге страны, где древние традиции не были прерваны иноземными нашествиями, получил развитие не связанный непосредственно с буддийской тематикой тип китайской иллюстративной повести на горизонтальных свитках. Выполненный тушью и минеральными красками свиток работы Гу Кайчжи (344-406) воспроизводит детали поэтической легенды о фее реки Ло, полюбившей земного человека. Объектом переживания художника впервые стала природа, аккомпанирующая человеческим чувствам. Выразительность и разнообразие линейного штриха свидетельствуют о сближении живописи и каллиграфии. Проблемы духовного назначения искусства и эстетических норм в V в. стали темой трактата Се Хэ "Шесть правил живописи".

Высочайшего духовного подъема средневековая культура Китая достигла в период правления династий Тан (618-907), когда философские суждения об устройстве мира превратились в тонко разработанную эстетическую систему, а художники заняли почетные места в открытой в X в. первой императорской Академии живописи.

Танское искусство было проникнуто высоким созидательным пафосом. Дворцы и храмы возводились по общему традиционному принципу; на деревянном каркасе из покрытых лаком опорных столбов, балок и узорных кронштейнов — доугун, на облицованных камнем высоких глинобитных платформах. Характерный облик зданию придавала высокая черепичная, иногда двойная, с широкими выносами крыша, с загнутыми кверху углами. Танские дворцы и храмы с их строго рациональными, компактными формами и звучным цветом живописно сочетались с окружающим природным ландшафтом. Огромный ансамбль императорского дворца включал парадные и административные комплексы, жилые покои, сады, парки, молельни. Торжественный облик города дополняли почти лишенные украшений кирпичные и каменные пагоды.

Буддийская монументальная скульптура танского времени отличается большей соразмерностью пропорций; при соблюдении общих иконографических канонов в ней ясно наблюдается тенденция к передаче национального типа и характера. Величавого спокойствия, мягкости и человечности исполнена высеченная в VII в. в скалах Лунмэня колоссальная статуя Будды Вайрочаны. В статуях из лессовой глины, раскрашенных в нежные цвета и как бы облаченных в пышные прозрачные одеяния, выразилась привязанность к земной жизни.

В период династии Сун с XI в. Китай подвергался беспрерывным иноземным вторжениям, которые в XIII в. завершились монгольским завоеванием. В сунской архитектуре X — нач. XII в. разнообразнее стали типы многоэтажных дворцовых и культовых сооружений, изощренней конструкции пагод, которые получили большую вытянутость и легкость форм. В период, когда могущество государства оказалось подорванным, архитектура приобрела более интимный и изысканный характер, стала восприниматься как часть природы, позволяющая человеку среди хаоса и катастроф приобщиться к вечным и устойчивым образам бытия. Сложился принцип пейзажных композиций, отразивший важнейшие натурфилософские представления времени.

С угасанием буддийских монастырей скульптура уступила место живописи, в которой с наибольшей полнотой воплотились характерные для средневекового китайского искусства эстетические концепции. Активный интерес к земной жизни способствовал развитию придворной светской живописи. Сюжетами живописи VII—X вв. были и образы буддийского рая, и сцены пиршеств, игр, прогулок знатных красавиц, поэтических собраний. Под воздействием буддийской секты Чань сложилось творчество Ван Вэя (699—759), в пейзажной живописи которого наметились пути к поэтической интерпретации мира. Легкая воздушная манера, присущая выполненным черной тушью пейзажам Ван Вэя, была воспринята плеядой художников в период династии Сун, когда преимущественное развитие получила монохромная живопись, отвечавшая новому пониманию пространства как символа безграничности мира. В IX—X вв. сформировались основные жанры китайской живописи **— шань-шуй** («горы-воды»)**, жэньухуа** («живописание людей») **и хуа-няо** («цветы-птицы»)**.** В соответствии с разными художественными задачами канонизировалась форма свитков. Горизонтальные свитки развертывали перед зрителями этап за этапом эпизоды легенд и мифов, бытовые сцены жизни дворца, города. Вертикальные — давали возможность пейзажисту создать обобщенный образ природы. Помимо монументальных пейзажных композиций, концентрирующих в себе представление о космических силах вселенной и зрительно отдаляющих природу от человека, в X—XI вв. возник тип небольших картин, предназначенных для украшения вееров и настольных экранов. Идея единства мира нередко выражалась через его малый фрагмент — птицу на дереве, стрекозу на стебле лотоса, распустившийся цветок. В XII—XIII вв. грани между этими жанрами порой почти стирались. Идея слияния человека и природы остро проявилась в полных драматической напряженности монохромных картинах живописцев — монахов секты Чань. Хотя на протяжении всего периода Сун создавались произведения живописи, отмеченные яркой повествовательностью, насыщенные деталями, именно пейзаж определил лицо китайской культуры этого времени, собрав, как в

фокусе, все лучшие достижения теории и практики искусства предшествующих веков.

Китайское прикладное искусство периодов Тан и Сун стилистически тесно связано с архитектурой, скульптурой и живописью. Одним из ведущих его видов в VII—VIII вв. стали фарфор и керамика. К этому времени относится создание многочисленных печей по обжигу фарфора, самой знаменитой из которых была Синчжоу, поставлявшая белоснежный фарфор императорскому двору. Формы танской керамики пластичны и округлы. Особенно славились трехцветные зелено-желто-коричневые сосуды. На севере в подражание иранским образцам изготовляли кувшины с горлышками в виде зверей и птиц. В XI—XIII вв. яркость красок сменилась мягкой текучестью тональных переходов. Сунские керамисты изготовляли белые сосуды с гравированными тонкими цветочными узорами и желтоватые вазы типа Цычжоу с черным каллиграфическим орнаментом; подобно живописцам, поэтизируя неброскую серо-зеленую гамму красок, они добивались большой свободы, неожиданных эффектов окраски глазурей, подражая драгоценному нефриту, используя сетку трещин, создавая как бы придуманную самой природой игру мерцающей и блестящей гладкой поверхности. Среди многочисленных художественных изделий — инкрустированной мебели, вышивок, тканей — особенно славились созданные по рисункам живописцев тканые картины — *кэсы*.

В период владычества монгольской династии Юань (1280—1368) через привычные образы природы художники, ориентируясь на достижения своих предшественников, стремились донести до зрителя волнующие их проблемы в иносказательной форме. Монохромная живопись XIV в. достигла небывалой изощренности и тонкости в передаче оттенков настроения. В картинах Ни Цзаня, Ван Мэна изображения дополнялись надписями, полными внутренней динамики, таящими в себе скрытый смысл. Вместе с тем юаньскую живопись характеризует противоречивость тенденций, которая усилилась в китайском искусстве последующих эпох.

В правление династии Мин страна переживала период обновления, экономического и духовного расцвета. За короткий срок отстроены императорские резиденции Нанкин (Наньцзин — южная столица) и Пекин (Бэйцзин — северная столица), который с 1421 г. стал постоянной столицей Китая. Огромное пространство города объединилось в строго продуманном иерархическом соотношении его частей — императорского дворцового комплекса ("Запретный город" площадью более 17 км^2) в центре прямоугольного в плане "внутреннего города" и тоже обнесенного каменными стенами с мощными надвратными башнями "внешнего города", замыкающего ансамбль с юга. В планировке были учтены особенности природного рельефа; парадная анфиладность прямых улиц живописно сочеталась с искусственными холмами и озерами. Импозантность облика минского дворца создавали рассчитанная на торжественные шествия и смену впечатлений простран-

ственная композиция чередующихся площадей и сооружений, укрупненные масштабы всех частей ансамбля, мощность ритмических и цветовых повторов, вереница сияющих золотистой глазурью изогнутых черепичных кровель.

В пекинском Храме Неба обширная, обнесенная стенами квадратная территория символизирует землю, в то время как все заключенные внутри ограды здания имеют в плане круг — знак солнца и неба — и вместе с остроконечными синими вершинами черепичных крыш — образом небес — ассоциируются с беспрерывным движением стихий.

3. Искусство Тибета

Искусство Тибета, расположенного в юго-западной части Китая, имеет свою историю. Культура Тибетского нагорья формировалась замедленными темпами, отразив в своей каноничности и традиционности географическую замкнутость области и жесткость религиозных догматов. В XIV — нач. XV в. проповедником Цзонхавой в Тибет был принесен буддизм, распространившийся в форме ламаизма, с которым вплоть до настоящего времени связано развитие тибетского искусства.

Материалами для строительства служили изобилующий в горах гранит, а также сырцовый кирпич и реже дерево.

Поразительной пышностью интерьеров отличается дворец-крепость Потала в Лхасе, строительство которого началось в VIII в. и завершилось в XVI—XVII вв. Возведенный на вершине горы и словно сросшийся с ней, дворец напоминает город.

Монастыри представляли собой ансамбли, расположенные террасами на склонах гор и окруженные несколькими кольцами стен; перед главным храмом, обращенным фасадом на север, устраивалась мощеная площадь. Плоские крыши храмов увенчивались медными, симметрично расположенными буддийскими символами ("колесо закона", к которому обращены две лани, внимающие учению), порталы богато оформлялись. Своеобразие культовой архитектуры Тибета проявилось в башенных реликвариях — субурган.

В храмах Тибета большое место отводилось статуям многочисленных божеств, иконам — танка, росписям. Статуи (наиболее популярными были портретные изображения правителей, высшего духовенства, Цзонхавы, апостолов буддизма, Тары) создавались из дерева, глины, бронзы, покрывались позолотой и раскрашивались в соответствии со строгими канонами. На танка фигура главного божества, помещенная в центре, составляла основу симметричной композиции, обрамленной многочисленными житийными сценами повествовательного характера. Особое значение в тибетской иконописи приобрела схематическая картина вселенной — мандала.

Лекция 38. Искусство Кореи

План лекции

1. Корея: своеобразие искусства и причастность к культуре Дальнего Востока.
2. Традиции зодчества Кореи.
3. Мастерство скульптуры в Корее.
4. Искусство времени династии Корё.
5. Искусство в государстве Чосон.
6. Сложившаяся иерархия средневековых буддийских храмов в Корее.

1. Корея: своеобразие искусства и причастность к культуре Дальнего Востока

Благодаря своему географическому положению, Корея с древнейших времен была тесно связана с государствами Китая и Японии. Отношения были достаточно сложными, периоды мира сменялись на периоды войны. Искусство Кореи, занимающей небольшой полуостров на востоке Азии, развивалось в русле общих с Китаем миропредставлений. С течением времени, взаимодействуя и сливаясь с местными культурными традициями, они трансформировались в новые, отличные от китайского оригинала, формы.

Немаловажную роль в формировании образного сознания, пространственного и пластического мышления корейцев сыграли живописные особенности природы страны с мощными горными хребтами, туманными ущельями, обилием озер и водопадов. Воспринятые первоначально из Китая письменность, правовые институты, этико-моральные принципы конфуцианства оказали воздействие на государственное устройство, а распространение идей даосизма об управляющих миром дуальных силах содействовало сложению корейской мифопоэтической традиции.

2. Традиции зодчества Кореи

В Период трех государств I в. до н.э. – 668 г. н.э.– Когуре, Пэкче и Силла - буддизм понимался в аспекте магии. Сооружение храмов носило характер магического акта, призванного усилить государство. Архитектура буддийских храмов являлась зримым воплощением политического могущества. Распространение буддизма означало не только появление новой религии, но и привнесение новой концепции ритуального пространства. Пагода существенно отличалась большими размерами и роскошью от жилых помещений, она располагалась в центре городского ансамбля.

В период объединенного Силла (668-935) произошло утверждение буддизма в качестве государственной религии, что способствовало

объединению страны и выработке художественных идеалов. Храмы строились для охраны государства, например, для защиты от вторжения танских войск. В основе храма лежали формы мандалы.

В градостроительстве царства Силла использовались принципы китайского зодчества. Подобно городам Китая, столица Кенджу получила четкий план, отражающий иерархическую структуру единого централизованного государства и его символическую соотнесенность с миром. В центре пересеченного прямыми магистралями города располагался обширный дворцовый комплекс. Монументальные здания возводились из дерева на облицованной камнем платформе, имели каркасную конструкцию; система кронштейнов поддерживала изогнутые черепичные крыши. В окружавших столицу буддийских комплексах — Камынса, Бондокса и Пульгукса, включавших множество близких по типу дворцовым сооружениям построек, нарядные каменные и деревянные пагоды, входные павильоны с покоящимися на аркадах лестницами, повторялась торжественность городских ансамблей. Храм Пульгукса был построен в честь родителей Кима Дэсона (первый министр). Композиция храмового комплекса образована путем многочисленных пристроек и дополнений – на территории имеются павильоны Будде Вайрочане, Аволокитешваре, пагоды Шакьямуни и Сокровищ.

Пещерные храмы строились в традициях индийских и китайских скальных монастырей. Вырубленный в склоне горы и мастерски выложенный внутри гранитными плитами с рельефами буддийских божеств храм Соккурам (VIII в.) гармонией пропорций, одухотворенностью образов соперничал с культовыми комплексами танского Китая. Храм Соккурам также был связан с именем Кима Дэесона, посвященный его родителям в его предшествующем рождении. Каждый элемент этого храма, состоящего из квадратного и круглого залов, воплощал представление о вселенной, символизировал союз неба и земли. Стены круглого зала украшали пятнадцать плит с рельефами юных бодхисатв, прекрасных небожителей и погруженных в раздумье мудрецов. В центре зала на высоком пьедестале в форме лотоса высилась двухметровая фигура Будды Соккомони (Шакьямуни), композиционно и образно воплощая идеал совершенной духовной и физической гармонии.

3. Мастерство скульптуры в Корее

Корейская скульптура тоже испытала воздействие китайских эстетических норм. Однако корейские мастера умели вырезать в твердом зернистом граните тончайшие, гибкие, словно тающие в воздухе чистые линии. Собственно корейские пластические приемы откристаллизовались к кон. VII-VIII вв. в бронзовых каменных и деревянных статуях бодхисатв, воплотивших национальный идеал красоты. Развитие корейской скульптуры связано и с оформлением царских погребений; ведущие к захоронениям

"Аллеи духов" обрамляли фигуры воинов, чиновников, животных, близкие китайским.

4. Искусство времени династии Корё

В X в. после кратковременного распада на ряд уделов страна объединилась под властью династии Корё (918—1392); столица была перенесена в Кэгён (ныне Кэсон). Широкие контакты с Китаем, Японией и Ираном оказали благотворное влияние на развитие зодчества, изобразительного и прикладного искусства. Важную роль стали играть учения буддийских сект, отвечающие пантеистическим миропредставлениям, особенно секты Сон (Чань).

Идеалы красоты нашли наиболее полное воплощение в органичной слитности с природой горных храмов, живописной стройности пагод, в текучих линиях и растительных мотивах орнамента знаменитой корейской керамики. В создании архитектурного образа все большее значение приобретало содружество декоративно-пластических форм — каменных фонарей и ступ, венчанных изогнутыми крышами, которые внесли национальный колорит в систему дальневосточных образов.

Наиболее крупным и значительным храмом династии Корё является храм Хыванса (строился с 1056 по 1068 гг.), состоявший из многочисленных зданий. Тринадцатиярусная пагода этого ансамбля была снаружи покрыта золотом, а во внутренних помещениях – серебром. Храм ориентирован на юг. Основное ядро комплекса имеет трехчастную структуру. Центральная часть вычленена галереями, причем ее южная галерея слегка выступает по отношению к южным галереям боковых дворов. В южной части центрального двора размещались две восьмигранные деревянные пагоды, фланкирующие подходы к главному павильону. На одной оси (юг-север) с главным павильоном находился учебный павильон, замыкающий контур галерей с севера. Позади учебного павильона обнаружены остатки небольшого сооружения, назначение которого не выяснено. Боковые приделы вмещают по два сооружения приблизительно одинаковых размеров с главным павильоном. Однако эти здания расположены не на одной оси, а с уступом по отношению друг к другу. Существование галерей, обрамляющих боковые приделы, остается также невыясненным. Восточный двор более узкий, чем западный. Вокруг основного ядра обнаружены остатки различных построек, из которых наибольший интерес представляет довольно крупное здание в юго-западном углу участка, а также небольшое сооружение в западной части, обнесенное по периметру небольшой галереей.

Раскопки на месте Хыванса показали, что композиция центрального ядра этого храма в основном соответствовала схеме «один главный павильон — две пагоды». В то же время работы, проведенные в 1986 г. на месте храма Манбокса близ Намвона, показали, что при постройке этого храма была использована когурёская схема «три павильона — одна пагода». Таким

образом, можно видеть, что в архитектуре храмов Коре применялись планировочные приемы, разработанные на разных исторических этапах.

Своеобразие храмовой архитектуры периода правления Корё состоит в том, что колокольный павильон перемещается на главную ось храма и возводится на два уровня. В нижнем, цокольном этаже, устраивается проход, и таким образом павильон начинает выполнять функции ворот. В верхнем размещается канонический набор музыкальных инструментов, используемых для призывов на молитву. Алтари божеств местных культов (обычно небольшие по размеру) располагаются на периферии храма.

Обостренное чувство природы с необычайной полнотой проявилось в изделиях корейского декоративно-прикладного искусства, особенно керамики, которая поднялась до высот, едва ли достигнутых даже в Китае. Керамистам Кореи удалось донести до зрителя опущение жизненности изображенных ими цветов и плодов, выявить в узорах гармонию природных созвучий. Изысканной, чарующей красотой отличаются гладкие сосуды без декора, скульптурные изделия в форме животных и плодов, покрытые зеленовато-голубой глазурью, а также знаменитая керамика с*ангам,* с тончайшей инкрустацией черной и белой глинами.

5. Искусство в государстве Чосон

Почти столетнее господство монголов на территории Кореи затормозило развитие ее культуры. Лишь в кон. XIV в. страна вновь объединилась как государство Чосон со столицей в Хапсоне (ныне Сеул) под властью династии Ли, которая правила до нач. XX в. Чосон (букв. — утренняя красота, чаще — страна утренней свежести) - это одно из названий Кореи. Входит в название КНДР (Чосон минджуджуый инмин конхвагук). Смена династии Корё на династию Ли ознаменовала начало антибуддийских настроений и переориентацию на конфуцианство.

Архитектура буддийских храмов этого периода развивается в своеобразной оппозиции архитектуре конфуцианских академий (хянга) и школ (совон). Буддизм сближается с народной культурой, и поэтому в архитектуре начинают проявляться черты народной праздничности. Живописная планировка буддийских храмов контрастирует с рациональностью и пуританством конфуцианской архитектуры.

В XV-XVI вв. с утратой буддизмом своих главенствующих позиций и усилением роли конфуцианства более интенсивно развивалась светская архитектура. Пышно и торжественно застраивалась столица, обнесенная мощной крепостной стеной и напоминающая регулярностью планировки китайские столичные города периода правления династии Мин. Масштабы строительных замыслов выразились в композиции королевских дворцовых комплексов Кёнбоккун (XIV-XIX вв.) и Чхандок-кун (XV-XVII вв.), включавших административные здания, театральные павильоны, беседки, сады с озерами, островами и водопадами. Выстроенные по образцу китайских, они отличались такими особенностями, как введение в

деревянную конструкцию подпирающих балки гранитных столбов, а также подчеркнуто высокими крышами.

В системе изобразительных искусств XV-XVII вв. ведущее место заняла живопись. Мастерство владения кистью стало рассматриваться как одна из конфуцианских добродетелей. В кон. XIV в. была основана придворная Академия живописи, к XV в. сложились основные жанры корейской живописи, близкие китайским. Картины-свитки писались на шелке и бумаге тушью и минеральными красками. Однако выше всего ценилась живопись черной тушью с ее богатством оттенков, нежностью нюансов, силой каллиграфического письма. Крупнейшими художниками были Ли Ген и Кап Хиан, которых вдохновляли произведения китайских пейзажистов сунского периода, Ли Ам и Чон Сок, работавшие в жанре "цветы-птицы". Параллельно с официальным направлением в творчестве художников-дилетантов развивалось более вольное направление со свободной манерой письма, позволявшей передавать через образы природы тонкие и сложные поэтические ассоциации. В XVII в. развитие городской жизни отразилось в появлении в живописи ярко характерных народных сценок.

Заметно расширился круг изделий художественного ремесла. В формах и узорах керамики появилась большая живописность, эскизность, как бы продиктованные игрой самой природы. В XV-XVI вв. наряду с керамикой начал производиться белоснежный фарфор и фарфор с росписью кобальтом. Особое распространение в период Ли получило производство расписных и инкрустированных перламутром лаковых изделий и мебели, в которых красота фактуры дерева сочеталась с узорчатыми украшениями из металла. Подносы, столики, шкатулки и сундуки привлекают мастерством исполнения и совершенством форм. Корейское народное искусство и в колониальный период сохраняло национальные традиции.

6. Сложившаяся иерархия средневековых буддийских храмов в Корее

Храмы могут быть: 1) национального значения, 2) храм специального назначения, 3) главные храмы отдельных школ буддизма, 4) прочие храмы.

По композиции храмы Кореи делят на три типа: а) одна пагода, три главных павильона, б) одна пагода, один главный павильон (Пэкче), в) две пагоды, один главный павильон (Силла).

Исследователь В.Д. Тян предлагает следующую классификацию:

1. Храмы с галереями
   а. одна пагода, три молитвенных павильона,
   б. одна пагода, один молитвенный павильон,
   в. две пагоды, один молитвенный павильон,
   г. храмы с несколькими дворами .
2. Храмы без галерей с компактным центром.

Этот тип храма распространяется во время правления династии Ли. Компактность храма означала и месторасположение в небольших ущельях, и

малые затраты на храмовое буддийское строительство. Хотя иногда это было лишь основой для дальнейшего расширения.

3. Храмы без галерей с несколькими планировочными подцентрами.

Здесь выделяются второстепенные дворы, которые могут быть расположены параллельно или перпендикулярно главной оси; или второстепенные павильоны, находящиеся позади главного, на периферии композиционного ряда или же по периметру центрального двора.

Вид корейских храмов существенно зависел от рельефа горнего местоположения. Зодчий должен правильно найти точку хёль – место, где будет располагаться главная постройка. Это точка, где происходит концентрация энергии Ки (ци). Точка хёль есть место встречи земного Ки и небесного Ки.

Лекция 39. Искусство Японии (4 часа лекции)

План лекции

1. Своеобразие национальной культуры Японии. Географический фактор.
2. Религиозный фундамент японской художественной культуры.
3. Периоды Асука и Нара. Буддизм в японском искусстве.
4. Период Хэйан. Особенности планировки горных монастырей.
5. Искусство периода Камакура.
6. Искусство периода Муромати.
7. Искусство в эпоху Момояма.
8. Искусство периода Эдо.

1. Своеобразие национальной культуры Японии. Географический фактор

Искусство Японии — маленькой, но необычайно активной страны — развивалось в специфических условиях ее островного положения и природных особенностей. Омываемые Тихим океаном и его морями Лионские острова (крупные — Хоккайдо, Хонсю, Кюсю и Сикоку— и множество мелких) вытянулись дугой с северо-востока на юго-запад вдоль восточной окраины Азиатского материка. Стихийная изменчивость океана, часто насылающего на побережье цунами, драматическая живописность таящих в себе постоянную угрозу вулканов и гор, драгоценность малого количества пригодной для возделывания земли сыграли важную роль в формировании психологии и эстетических взглядов японцев. Опасность землетрясений, вулканических извержений, наводнений, равно как и высокая влажность воздуха, подвергавшая вещи быстрому разрушению, приучила людей довольствоваться ограниченным числом легких и удобных для переноски предметов, содействовала изобретению рациональных,

рассчитанных на частые перестройки конструкций. Естественная водная преграда помогала Японии долгое время оставаться неприступной, не знающей вторжений извне. Однако близость к материку позволила японцам — искусным мореплавателям — уже в древности установить контакты с Китаем и Кореей, что облегчило и ускорило развитие собственно японской культуры.

На основе китайской письменности, заимствованной в IV-V вв., со временем сложилось японское письмо, сочетающее иероглифы и слоговые знаки, - капа. Воспринятые из Китая философские и эстетические учения переосмыслялись применительно к образу жизни и традиционным представлениям японцев. Эта способность к усвоению чужих идей и образов для создания собственных духовных ценностей отличает все японское искусство.

Особенности мышления древнейших обитателей японских островов, поклонявшихся властвующей над человеком природе, осознававших упорядоченность ее ритмов, грозность ее стихий, проявились в ритуальной неолитической керамике *дзёмон,* поражающей мощью форм предназначенных для магических обрядов сосудов — погребальных урн, блюд, кубков, курильниц и причудливой фантастичностью орнамента из налепленных глиняных жгутов.

В сер. I тыс. до н.э. в Японию с материка переселились племена, которые умели сеять рис и плавить бронзу, пользоваться ткацким станком и гончарным кругом. Изготовляемая ими простая глиняная посуда утратила культовое значение. Ритуально-магические функции перешли к драгоценным изделиям из бронзы - зеркалам, мечам, массивным колоколам — *дотаку.*

Во всех видах зодчества основным строительным материалом служило дерево, а конструктивной основой — сейсмически устойчивый каркас из неглубоко врытых в землю столбов и поперечных балок. Выразителем главных духовных ценностей японского народа стала архитектура. В простых, с четкими линиями формах дворцов и храмов, жилищ и хозяйственных построек, органично включенных в окружающий ландшафт, воплотилось присущее японской эстетике и определяющее взаимосвязь всех искусств стремление к гармонии с природой.

2. Религиозный фундамент японской художественной культуры

Вслед за возникновением крупных племенных союзов первобытные верования японцев оформились в религиозно-мифологическую систему синтоизма. С культом божеств, населяющих природу и покровительствующих сельскому хозяйству, связано строительство массивных, приподнятых на сваях амбаров — кура, перед которыми приносились жертвы богам. Стиль адзэкура положил начало длительной архитектурной традиции, на основе которой в первых веках нашей эры сложился тип синтоистских святилищ, получивший классическое выражение в культовых ансамблях Исэ и Идзумо на о. Хонсю. Простые, прямоугольные в плане святилища представляют со-

бой комплексы идентичных, из неокрашенного дерева построек без окон, с толстыми, из прессованной коры кипариса крышами, подобно амбарам, возведенных на столбах и окруженных открытыми галереями. В пустом интерьере храма, где, как считалось, обитали невидимые духи природы, помещались лишь священные символы силы и могущества божеств — меч, зеркало и когтеобразное украшение "магатама". Живописную дорогу к святилищу — путь очищения отмечали ворота — тории.

С образованием в центре о. Хонсю первого японского государства Ямато и проникновением с континента культа предков и даосско-конфуцианских идей о дуальных силах вселенной связано создание в IV-VI вв. нового типа сооружений — грандиозных царских курганов "кофун" в виде искусственных зеленых островов, обведенных рвом с водой; их форма, сочетающая наподобие замочной скважины круг и квадрат (знак союза Неба и Земли), как и графические узоры с космогонической символикой внутри погребения, соответствовала представлениям о вечности мироздания.

Возведение курганов повлекло за собой развитие погребального искусства; предметы утвари и необычайно выразительные глиняные скульптуры — ханива предназначены были сопровождать и символически защищать правителя в его загробной жизни.

3. Периоды Асука и Нара. Буддизм в японском искусстве

Периоды Асука (552—645) и Нара (645—794) ознаменованы вступлением Японии в эпоху феодализма и созданием государства с сильной централизованной властью, укреплению которой способствовал распространившийся из Китая через Корею буддизм. Введение буддизма содействовало расширению контактов со странами Азии. В искусство Японии с VI в. вошли формы и образы буддийской архитектуры и пластики. Храмы, пагоды, монастыри, типы которых сформировались в Китае и Корее, первоначально отличались от своих предшественников более скромными размерами.

Особенности японского раннефеодального деревянного буддийского зодчества ясно видны в архитектуре монастыря Хорюдзи, основанного в нач. VII в. близ современного города Нара. Живописно распланированный в кольце зелени и ограде невысоких стен ансамбль культовых зданий с возвышающимися посреди центральной прямоугольной площади главными святынями — пятиярусной, плавно устремленной вверх пагодой и "Золотым залом" — Кондо с двухъярусной крышей — соединял непривычную для воспитанной на строгих формах синтоистских святилищ японского художественного сознания яркую праздничность внешнего оформления (мраморные платформы, краснолаковые колонны, серо-голубые изогнутые черепичные кровли) с праздничностью торжественного внутреннего убранства.

Образно богаче и сложнее древней была и раннесредневековая скульптура, предназначенная для алтарей деревянных буддийских храмов

(пещерное зодчество в Японии не получило развития). Привезенная с континента или выполненная на месте по китайским и корейским образцам, она отличалась декоративной изощренностью форм и цвета. Выполненные из бронзы или покрытого золотыми пластинами твердого дерева статуи буддийских божеств излучали мягкое сияние в полумраке храма. Созданные в VII в. под воздействием раннесредневековой китайской пластики первые японские изображения Будды и бодхисатв характеризуются самопогруженностью образов, фронтальностью и скованностью поз, удлиненностью пропорций, простотой и геометрической строгостью линий.

В VIII в. с утверждением единого централизованного феодального государства развернулось строительство первой стабильной японской столицы Хэйдзё (Нара). Возведенный по китайскому образцу город имел прямоугольный план, ориентированный по сторонам света и разделенный главной магистралью на западную и восточную части, регулярно прорезанные улицами на кварталы — "те". В ансамбле столицы наряду с комплексом императорского дворца важнейшее место заняли буддийские монастыри, архитектура которых к этому времени достигала особой торжественности и мощи. Главной святыней города был воздвигнутый в 743-752 гг. монастырский комплекс Тодайдзи — "Великий храм Востока", вместивший огромный (50 м в высоту и 90 м в длину) храм Дайбуцудэн — "Зал Великого Будды" с 16-метровой бронзовой статуей *Ваирочаны* (Русяна). К монастырю вела прорубленная в лесной чаще аллея, завершенная центральными "Южными воротами" — Нандаймон; вход в храм фланкировали две стометровой высоты деревянные пагоды. В четкой симметрии плана Тодайдзи, в больших масштабах храмовой площади, в торжественной праздничности конструкций и цветового оформления его зданий выразился величавый пафос идеалов эпохи.

В VIII в. с укрупнением храмов, расширением их интерьеров изменился и характер буддийской пластики. Статуи высших божеств, утратив аскетическую скованность и застылость, обрели пластическую округленность форм и большую свободу в передаче движения. Тяготение к гигантским масштабам объясняется изменившимся представлением о Будде, который раньше отождествлялся с монахом-праведником, а теперь приравнивался к солнцу, центру вселенной. Монументальный стиль скульптуры периода Нара предельно выявлен в упомянутой огромной и торжественной статуе светозарного космического Будды-Русина монастыря Тодайдзи. Важное место в скульптурном убранстве храмов заняли выполненные из глины и ярко раскрашенные экспрессивные изображения полубогов — защитников входа в святилище, царей—охранителей стран света. Поиски острой характерности проявились и в рельефах на темы событий из жизни Будды-Шакьямуни. Например, в рельефе, вмонтированном в пьедестал пагоды монастыря Хорюдзи, изображающем сцену *нирваны,* выразительно передано экзальтированное отчаяние монахов, оплакивающих усопшего Будду.

4. Период Хэйан. Особенности планировки горных монастырей

Длительный и сложный период Хэйан (794—1185), названный (так же как Асука и Нара) по имени новой столицы — Хэйан-кё (ныне Киото), вошел в историю страны как время ослабления связей с континентом и расцвета самобытной японской культуры, что проявилось в развитии японской письменности, становлении национальных жанров повести, романа, лирического пятистишия — танка. Поэтическое восприятие мира пронизало все виды творчества эпохи Хэйан, видоизменило стиль средневекового японского зодчества, определило особенности буддийской пластики.

В IX-X вв. с распространением сект эзотерического буддизма Тэндай и Сингон особое значение приобрело строительство расположенных среди леса горных монастырей. Симметрию и анфиладность планировки ансамблей периода Нара сменили живописность и естественность включения зданий в окружающий ландшафт, взаимодействие развернутых в пространстве архитектурных и природных форм. Художественная выразительность монастырей (например, Конгобудзи близ Хэйана, 816) строилась на смене картин живой природы.

В планировке дворцов и городских усадеб периода Хэйан ярко проявились черты средневекового бытового уклада и вкусов местной аристократии. Для хэйанского императорского дворца характерно выделение главного церемониального зала типа синдэн, возведенного по древней японской традиции на сваях, покрытого толстой крышей из темной коры и обрамленного с двух сторон галереями. Лишенное перегородок внутреннее пространство воспринималось как единое целое. Главную площадь ансамбля в южной части завершал пейзажный сад с озерами, островами, мостами и скалами. С этого времени сад при доме стал характерным признаком японской архитектуры.

В XI-XII вв. синдэн обогатил новыми чертами стиль буддийских храмов. С широким развитием учения о западном рае — сукхавати по всей стране началось сооружение небольших, нарядных, воспроизводящих образ прекрасного райского дворца храмов с озерно-островным садом перед фасадом. Одним из самых изысканных был Храм Феникса в ансамбле монастыря Бёдоип, перестроенный в сер. XI в. из дворцового здания. Изысканность убранства, естественная красота озера с островками и окружающего парка отличают его от торжественной строгости нарского зодчества. Мистические ритуалы сект Тэндай и Сингон, в которых буддийские представления сплелись с индуистскими и синтоистскими, вызвали бурное развитие японской пластики. В алтарные композиции вошли образы божеств, духов, демонов-охранителей, нередко многоголовых и многоруких, отождествлявшихся с изобилием, щедростью и жестокостью природы. Впервые пластическое выражение получили образы древнеяпонских божеств, близкие к канонизированным портретам патриархов и одновременно наделенные чертами облика светских персонажей. Излюбленными материалами скульпторов стали дерево и сухой

лак. Статуи многоликих и многоруких божеств составляли из отдельных брусков, приращенных к основному объему. Лак в сыром виде наносили на ткань или кожу, натянутые на деревянную или глиняную модель. После высыхания лака основа вынималась, оставшаяся твердая и прочная лаковая оболочка раскрашивалась в яркие цвета.

Непременной принадлежностью пышных ритуалов и храмовых мистерий были и монументальные гротесковые маски, закрывавшие лицо или всю голову, а также написанные красками иконы — мандала.

Эстетические взгляды времени ярче всего выявились в придворной живописи Ямато-э, сложившейся к XI-XII вв., в пору расцвета утонченной столичной культуры Хэйана. Живописцы оформляли быт хэйанской знати, расписывали ширмы, веера, украшали буддийские сутры, почтовую бумагу, а главное — иллюстрировали литературные произведения: романы, дневники, эссе, путевые заметки. Отличающее эпоху поэтическое мировосприятие с особой остротой воплотилось в иллюстрациях романа писательницы Мурасаки Сикибу "Гэндзи-моногатари" ("Повесть о принце Гэндзи"). Созданные в XII в., спустя сто лет после написания романа, горизонтальные свитки — эмакимоно дали свое осмысление текста. Следуя за главами, они включили множество сцен, посвященных жизни и взглядам японской знати. Для художника — Фудзивара Такаёси — важным было не столько развитие сюжета, сколько выявление душевного состояния героев, атмосферы печали, навеянной буддийской идеей о бренности мира; он как бы проникал взглядом вглубь дворцовых покоев, чему способствовала ставшая характерной для японской средневековой живописи композиция с высокой точкой зрения, получившая наименование "снятой крыши".

Расцвет декоративного искусства в VIII-IX вв. большей частью был связан с оформлением буддийских храмов, изготовлением храмовых балдахинов, курильниц, фонарей. Стиль керамических и лаковых изделий, узоров тканей в период Нара во многом диктовала скульптура с ее монументальностью, уравновешенностью, четкостью ритмов. Произведения XI-XII вв. отражают вкусы хэйанской аристократии, усложнение духовных потребностей образованных людей. Изысканной красотой отличаются все детали сложной придворной одежды, тщательно оформленная, тисненая, присыпанная золотой и серебряной фольгой бумага для записи сутр, переписки стихов, ярко окрашенные, инкрустированные перламутром гладкие лаковые чаши, шкатулки, сундуки, столики, которые высвечивались драгоценным блеском в полумраке японских комнат.

5. Искусство периода Камакура

Вступление Японии в эпоху зрелого феодализма в кон. XII в. было отмечено приходом к власти военно-феодального сословия буси (самураев) и созданием сёгуната — государства, возглавляемого военачальником — сегуном. Столица была перенесена в бывшую военную ставку — селение

Камакура. Культура периода Камакура (1185—1333) характеризуется большим демократизмом, чем хэйанская, в ней чувствуется более глубокая народная основа, наблюдается усиление интереса к реальной действительности, к историческим событиям. И в жизни и в искусстве самураи ценили мужество и простоту. Приверженцы буддизма, они опирались на те его идеи, которые помогали им выжить, преодолеть страх смерти. Эти устремления способствовали распространению воспринятого из Китая учения секты Дзэн (Чань) с его проповедью возможности прижизненного спасения путем самоуглубления и физической тренировки.

Особенности зодчества новой эпохи наиболее отчетливо проявились в облике дзэнских монастырей, интенсивное строительство которых развернулось в Камакуре в XIII в. В соответствии с дзэн-буддистским культом простоты и близости к природе расположенные на вершинах лесистых холмов комплексы отличались подчеркнутой строгостью. В монастырях Кэнтёдзи и Энгакудзи даже не было пагод; все жилые и хозяйственные постройки ансамбля считались священными.

В изобразительном искусстве XII — нач. XIII в. тенденции к простоте и строгости проявились в попытках возродить героизированную монументальность нарской пластики, примером чего служит 12-метровая бронзовая статуя Будды в Камакуре. В XIII в. с возрастанием популярности дзэнского учения и упразднением сложных буддийских обрядов постепенно заметно сузился круг культовых изображений. Наибольшее распространение получили портреты возведенных в ранг святых и почитавшихся как божества дзэнских патриархов и военачальников, в образах которых созерцательность, отрешенность от житейской суеты сочетаются с острой характерностью лиц, суровой мужественностью облика.

Закаленные в сражениях воины жаждали прославления своих подвигов, увековечивания героев. Вслед за скульпторами живописцы стремились создать образ идеального воина-победителя. Классический тип камакурского живописного портрета представляет выполненное в XII в. художником Фудзивара Таканобу на вертикальном свитке изображение сегуна Минамото Ёритомо, уподобленное статуе обобщенностью силуэта, неподвижностью позы, торжественным спокойствием лица.

Окончательно сформировавшаяся в XII-XIV вв. средневековая японская скульптура уступила главенствующую роль бурно развивающейся повествовательной живописи. Камакурские свитки-повести, воссоздающие историю своего времени, фиксировали внимание зрителя не на нюансах настроения, а на подробном и красочном изложении событий, на передаче бурного действия, напряженных ситуаций, массовых сцен, происходящих на поле битвы, на городских улицах, среди природы. Изменилась и живописная манера. В характеристике образа, в обрисовке деталей ведущей стала гибкая тушевая линия, большую разработку получила пространственная среда.

6. Искусство периода Муромати

В период Муромати (1333—1575), когда к власти пришли сегуны из рода Асикага, расположившиеся в старой столице Киото, воздействие дзэн-буддизма на японскую духовную культуру сказалось не только в культивировании строгости и простоты жизни, но и в привнесении в нее нот изящества и поэзии, связанных с религиозно-философской идеей приобщения к вечной в своей изменчивости красоте природы. В зодчестве парадный стиль синдэн сменился более интимным стилем *сёин* с его поэтизированием утилитарности, непосредственной связи с природой. Из дворцовых комплексов исчезли парадная площадь перед фасадом главного здания, широкие рукава галерей; просторные залы сменились рядом небольших помещений. В комнатах появились ниши — токонома, предназначенные для свитка живописи и символического букета цветов — икэбана, в стены стали встраиваться книжные полки. Важным новшеством было введение раздвижных стен — сёдзи и скользящих перегородок — фусума, благодаря которым интерьер дома мог сужаться и расширяться, объединяться с пространством примыкающего сада.

Особенности архитектуры XIV-XV вв. воплотились в небольших деревянных сооружениях, полудворцах-полухрамах, составлявших части загородных резиденций. Таков знаменитый "Золотой храм" — Кинкакудзи в Киото, основанный в 1398 г. как дворец сегуна, а в 1408 г. превращенный в монастырь. Свое название он получил по цвету трехъярусного "Золотого павильона" — Кинкаку, второй и третий этажи которого снаружи первоначально были покрыты тонкими пластинками листового золота, а позднее окрашены золотой краской. Стоящий на берегу озера, легкий и стройный павильон органично соединялся с большим тенистым садом. Благодаря нависающей над прудом открытой веранде еще более естественно включен в ландшафт сада со скалами и холмами "Серебряный павильон" — Гинкакудзи в ансамбле Хигасия-ма-дэн, основанный в 1480-х гг. как загородный дворец, а затем вошедший в монастырь Дзисёдзи.

Искусство сада — своеобразный вид японского художественного творчества — возникло под влиянием пантеистического учения секты Дзэн с ее проповедью приобщения к красоте вселенной для достижения внутренней гармонии. Сады стали непременной принадлежностью дзэнских храмов, составляли естественную часть дома. Секретами устройства сада владели дзэнские монахи, основной задачей которых являлось создание на небольшом клочке земли сада-картины, порождающей иллюзию большого пространства, позволяющей человеку в маленькой перенаселенной островной Японии погрузиться в идеальный мир, отчуждающий от житейской суеты. Иллюзия пространства по-разному достигалась в садах мхов, песка, камней ("сухой сад" — в монастыре Рёандзи в Киото), в садах ровных, спокойных или холмистых, напряженных по своему ритму. Прихрамовые сады предназначались для созерцания из интерьера. В XV-XVII вв. при уединенных, отведенных для дзэнского ритуала чаепития

(тяною) хижинах возникли сады, которые планировались с таким расчетом, чтобы проходящие по их неровным каменным дорожкам участники церемонии могли отключиться от мирских забот. Естественный вид сада с каменными фонарями, колодцем для омовения рук гармонировал с подчеркнутой скромностью затаенного в его глубине павильона— тясицу, располагал к созерцанию.

Одновременно с искусством японских садов в XIV-XVII вв. сложился стиль монохромных пейзажных свитков и росписей. Нередко одни и те же художники оформляли и сады и интерьеры. В творчестве ведущих мастеров живописи *суйбоку-га* — Дзёсэцу, Сессю, Соами, обучавшихся в дзэнских монастырях, картины огромной, бескрайней, пустынной природы поражают своей эпической мощью и пространственной широтой, символическим обобщением вселенной в каждом ландшафте. Воспринявшие образную систему китайских пейзажистов, японские художники XIV-XV вв. расширили возможности монохромной живописи, внесли в нее новые эмоциональные ноты.

В нач. XVI в. живопись вышла за пределы дзэнских монастырей. Придворные художники школы Кано — Кано Масанобу, Кано Мотонобу — нашли пути сближения китайской и японской традиций, соединения монохромной воздушности суйбоку-га с декоративной праздничностью и цветовой насыщенностью Ямато-э.

Изменения в социальной и духовной жизни Японии в периоды Камакура и Муромати повлияли и на характер декоративно-прикладного искусства. В строгой красоте оружия — мечей с цубами, в яркой отделке шлемов и кольчуг, седел и сбруи, украшенных пейзажными мотивами, изображениями цветов и трав, проявились вкусы новой эпохи.

Художественные ремесла периода Муромати основывались на эстетических идеалах, сложившихся в дзэнских монастырях и при дворах правителей. Ритуал чаепития повлек за собой возникновение множества предметов, олицетворяющих духовный смысл церемонии. В грубоватой прелести железных котелков, в нарочитой простонародности керамики претворились введенные в этот период эстетические принципы ваби и саби. На основе дзэн-буддистской художественной концепции югэн сложилась эстетика театра Но, расцветшего в XIV-XV вв.

7. Искусство в эпоху Момояма

С прекращением долгое время терзавших страну междоусобиц в эпоху Момояма (1573—1614) в Японии наступил длительный период мира. Укрепление молодого и энергичного купечества, поддержкой которого теперь пользовалась военно-феодальная верхушка, сопровождалось демократизацией вкусов, взглядов и понятий. Еще в кон. XVI в. отчетливо проявилась тенденция к переосмыслению духовных ценностей, переходу от религиозного сознания к светскому. В искусстве возросло стремление к яркой декоративности, пышной зрелищности.

Идея утверждения могущества новых правителей Ода Нобунага и Тоётоми Хидэёси воплотилась в небывалых по величине, победно возносящих свои дозорные башни замках феодалов. В их архитектурных формах, планах и конструкциях объединились черты и приемы крепостного зодчества, заимствованные из Китая и европейских стран, — циклопическая каменная кладка трапециевидных, наподобие усеченной пирамиды цоколей, система оборонительных стен с зарешеченными бойницами и обитыми железом воротами, — и особенности японской деревянной архитектуры, такие как изогнутые, с высоким выносом крыши. Один из самых замечательных памятников этого типа представляет основанный в 1580 г. и расширенный в 1600 г. "Замок белой цапли" — Хакуюдзё в Химэдзи. Это сложный, нерегулярный в плане комплекс, построенный по принципу "холм на равнине" (деревянное здание на высоком каменном пирамидальном основании), с несколькими дворами, воротами-ловушками, лабиринтом коридоров и помещений, наземными и подземными этажами, тайными переходами и тремя белоснежными башнями, сгруппированными вокруг главной башни.

С утратой замками в нач. XVII в. их крепостного, оборонного значения главная роль в ансамбле перешла к парадным и жилым покоям. Обширные комплексы резиденций сегунов строились в стиле сёин, но состояли из множества асимметрично размещенных в пространстве, соединенных зигзагом, пышно декорированных внутри павильонов. Устланные циновками (татами) помещения, разделенные скользящими перегородками, располагались на разных уровнях, подобно пологой лестнице, как бы перетекая одно в другое, и завершались главным приемным залом со своего рода сценической площадкой в глубине — местом для хозяина (замок-дворец Нидзё в Киото, основан в 1602).

Просторным, погруженным в полумрак дворцовым интерьерам более всего соответствовала декоративная живопись школы Кано. Исполненные густыми и сочными красками на золотых фонах композиции цветов, деревьев и птиц обобщали представления об эстетической сущности природы. Монохромные свитки с их неяркой красотой сохранили свое значение в павильонах, служивших для уединения и духовного сосредоточения. К кон. XVI в. полностью сложились правила чайной церемонии, тщательно продуманные детали которой создавали эстетически единое целое.

Скромной естественности предметов чайного ритуала противопоставлялась праздничная пышность светской утвари, украшавшей интерьеры и быт дворцов и богатых городских домов. В XVI в. особенно красочно оформлялись изделия из лака, сочетавшие роспись золотом и инкрустацию перламутром. Золото как необходимая принадлежность парадной жизни вводилось в узоры тканей, одежд.

8.Искусство периода Эдо

В период Эдо (1614—1868), завершивший многовековую эпоху японского феодализма и получивший свое название по имени новой столицы (ныне Токио), главными творцами художественных ценностей и их потребителями стали представители торгово-ремесленного сословия, которые стремились высвободиться из-под власти феодальной морали. Изоляция страны, в которую с 30-х гг. XVII в. и до сер. XIX в. был запрещен въезд иностранцев, и искусственная консервация феодальной культуры, хотя и сказались на атмосфере духовной жизни Японии, все же не смогли сдержать художественного) развития страны, появления новых видов и жанров искусства — городской новеллы, театра Кабуки, гравюры на дереве.

В зодчестве эпохи Эдо произошло окончательное размежевание между парадным и камерным стилями. В замках, дворцах, храмах-усыпальницах правителей (мавзолей сегунов династии Токугава в Никко, XVII в.) воплотилась тяга к роскоши, обилию декора, построенного на эффектном сочетании резного дерева с отделкой цветными лаками. Интимный, камерный стиль воплотился в ансамблях загородных резиденций и чайных павильонов. Подчеркнутая простота, почти полное отсутствие декора отличают императорскую виллу Кацура, построенную около 1620—1658 гг. к юго-западу от Киото. Характер этого ансамбля, предназначенного для уединенных размышлений и неторопливых прогулок, сложился под влиянием эстетики чайных домов — (тясицу). Ряд небольших павильонов расположен среди зелени на берегу озера и в чаще леса. Спокойная ясность силуэтов построек с открытыми на природу интерьерами, чистота плотницкой работы гармонируют с неяркой красотой обширного парка.

Изобразительное искусство позднего средневековья в целом тяготело к праздничной зрелищности, особенно ощутимой в декоративной живописи XVII в. Важная роль в ее развитии принадлежит мастерам Киото, чье творчество тесно соприкасалось с традиционными художественными ремеслами. В произведениях Таварая Сотацу (XVI-XVII вв.) и Огата Корина (XVII-XVIII вв.) соединялись особенности разных видов искусства, как бы стирались границы между ними. Их росписи ширм, вееров, кимоно, керамических изделий сочетают утилитарность, декоративную обобщенность, нарядность и широкую поэтическую ассоциативность. Присущее этим мастерам восторженное восприятие красоты мира, отточенность их художественных приемов во многом определили пути развития японского позднесредневекового декоративного искусства и гравюры на дереве, центром производства которой стал г. Эдо.

Основные жанры ксилографии сложились к кон. XVII в. Нарядная и яркая, легко тиражируемая гравюра охватила все сферы городской жизни; она служила театральной афишей, книжной иллюстрацией, поздравительной открыткой. Впервые героями произведения японского искусства стали актеры театра Кабуки, гейши, ремесленники, торговцы, занимающиеся своими делами. В изготовлении гравюр, которое приняло широкий размах,

участвовали представители трех профессий: художник, резчик и печатник. Коллективность творчества, как и виртуозность исполнения штрихового рисунка, мягкость и чистота цветов роднили гравюру с живописью Ямато-э и с произведениями художественных ремесел. Одни и те же художники могли готовить рисунки для гравюры, расписывать лаковые шкатулки, предметы керамики, веера и ширмы, создавать свитки, росписи, узоры кимоно. В XVII в. сложилась демократическая школа Укиё-э, с которой связано творчество крупнейших представителей японской гравюры, художников Харуно-бу, Утамаро, Сяраку, Хокусая, Хиросигэ.

В XVII-XVIII вв. с усилением внимания к предметному миру, окружающему человека, возник новый тип керамики, яркой, украшенной многоцветными, с добавлением золота росписями по черному и белому фону. С керамикой и лаком своей нарядностью соперничал фарфор, вошедший в японское декоративно-прикладное искусство с XVII в. Лаковые изделия эпохи Эдо обогатились сочетанием резьбы и рельефа с инкрустацией золотом и перламутром. Неожиданные эффекты давала техника маки-э.

Запрещение властями использовать в одежде горожан дорогие ткани повлекло необычайную изобретательность их оформления броскими, контрастными, асимметрично построенными по принципу картины узорами. С развитием костюма связаны и другие специфически японские виды декоративного искусства, например нэцкэ, в которых как бы завершилась скульптурная традиция предшествующих веков.

Художественные достижения Японии, как и других стран Востока, оказали величайшее влияние на мировую культуру нового и новейшего времени.

МОДУЛЬ № 3. ИСКУССТВО АНТИЧНОСТИ

46 часов аудиторной работы и 57 часов самостоятельной работы

ТЕМА 9. СВОЕОБРАЗИЕ АНТИЧНОГО ИСКУССТВА

2 часа аудиторной работы

Лекция 40. Общая характеристика искусства Античности (2 ч.)

Искусство античного мира свое название получило в XV в. от латинского «антиквус», что означает «древний». Под этим термином в современном искусствознании принято объединять архитектуру и изобразительное искусство Древней Греции и Древнего Рима с VIII в. до н.э. по IV в. н.э.

Искусство античного мира не возникло внезапно. Этапы художественного творчества эллинов и римлян покоятся на мощном фундаменте художественных традиций иных эпох. Для Древней Греции это искусство мастеров критского государства и ахейских племен на территории Балканского полуострова (XXX-XII вв. до н.э.). Для Древнего Рима – искусство этрусских племен, а шире – искусство доримской Италии (III тыс. до н.э. – IV в. до н.э.). Кроме того, следует помнить, что искусство античности обрело свою уникальность не без влияния на него в разное время культур египтян, финикийцев, ассирийцев, галлов, германцев, кельтов, иберов и др.

Несмотря на сложную эволюцию и метаморфозы, античный мир с успехом породил такой мощный художественно-культурный феномен, который способствовал кристаллизации всей современной культуры, особенно, культуры европейской.

Искусство Древней Греции, сыгравшее важнейшую роль в развитии культуры и искусства человечества, было определено общественным и историческим развитием Греции. В Греции сложились первые в истории принципы демократии, давшие возможность развиться смелым и глубоким идеям, утверждавшим красоту и значительность человека.

Греческие племена, населявшие южную часть Балканского полуострова, многочисленные острова Эгейского моря и узкую прибрежную кайму малоазийского побережья, создали небывалые по своему богатству и многогранности изобразительное искусство и архитектуру.

Греческие племена и племенные союзы населяли разделенные крутыми хребтами гор долины, рассыпанные по морю острова. При переходе к классовому обществу они образовали ряд небольших городов-государств, так называемых полисов. По сравнению с огромными рабовладельческими деспотиями Древнего Востока, объединившими под своей властью много

разных племен и народов и сконцентрировавшими огромные материальные ресурсы, греческие города-государства были очень малы. Полис, то есть город и прилегающая сельская округа, часто насчитывал лишь несколько тысяч семей. Несмотря на наличие многочисленных экономических, политических, культурных связей, полисы были независимыми государствами и вели каждый свою политику.

В Древней Греции сложилось искусство, проникнутое верой в красоту и величие человека — гражданина полиса.

История Древней Греции и соответственно история греческого искусства прошла следующие ступени своего развития.

1. Так называемая гомеровская Греция (XII—VIII вв. до н. э.) — время распада родовой общины и зарождения полисных отношений. На этот период приходится развитие эпоса и появление первых памятников изобразительного искусства.

2. Архаика, или период образования рабовладельческих городов-государств (VII—VI вв. до н. э.). История архаического искусства в основном была историей преодоления старой художественной культуры родового общества и постепенной подготовки принципов классического искусства, которое утвердилось в дальнейшем, в V в. до н. э.

Именно в период архаики складывается система архитектурных ордеров (дорического и ионического), которая легла в основу всего дальнейшего развития античной архитектуры. В этот период складываются типы основных архитектурных сооружений греческого полиса – храмы, булевтерии, пританеи, гимнастии, и т.д. В это же время расцветает повествовательная сюжетная вазопись и постепенно намечается путь к изображению в скульптуре прекрасного, гармонически развитого человека. От древнейшего периода культуру архаики отличают также возникновение и расцвет лирической поэзии, чрезвычайно важной для сложения греческого реализма, появление которой связано с выделением личности из рода и интересом к миру личных чувств человека.

3. Классика, пли период расцвета греческих городов-государств (V и большая часть IV вв. до н. э.). Это — период расцвета античного общества. Для этого времени характерен рост гражданского самосознания, активное участие в общественной жизни массы свободного населения. Классика — это время высокого расцвета философии, важных естественно-научных открытий, блестящего развития поэзии и в особенности драмы, высочайшего подъема в архитектуре и изобразительном искусстве. Центром развития классической эллинской культуры стали в основном Аттика, северный Пелопоннес, острова Эгейского моря и отчасти греческие колонии в Сицилии и южной Италии — так называемая Великая Греция. В конце этого периода (IV в. до н. э.) наступает кризис древнегреческого полиса, что во второй половине IV в. вызывает кризис искусства классики.

Время наивысшего расцвета древнегреческого искусства в «эпоху Перикла» продолжалось примерно также четыре десятилетия — с 450 по 410 гг. до н. э. Художественные создания периода высокой классики отличались

героической величавостью, монументальностью и гармоничностью человеческих образов и одновременно жизненной непринужденностью, естественностью и простотой. В эти годы творили великие мастера греческого искусства — скульпторы Фидий и Поликлет, зодчие Иктин и Калликрат.

4. Эллинистический период (конец IV—I вв. до н. э.) — период образования больших империй, эллинистических монархий. Собственно эллинистическим искусством называется искусство Материковой Греции и прилегающих к ней островов Эгейского архипелага, Малой Азии (главным образом Пергамского царства), Родоса, Сирии (западная часть государства Селевкидов) и Египта. При несомненных и очень существенных чертах общности искусство каждой из этих областей отмечено также чертами своеобразия. Это своеобразие определялось особенностями экономического, политического и культурного развития каждого из государств, а также значением местной художественной традиции. Так, в эллинистической Греции сохранение общественных и художественных традиций классической эпохи определило более тесную, нежели где-либо, связь искусства с классическими образцами. В значительно меньшей степени эта связь ощущается в художественных памятниках Пергама и Родоса — здесь признаки эллинистического искусства как нового этапа в истории искусства получили наиболее отчетливое выражение. В искусстве эллинистического Египта сильнее, чем в каком-либо из названных государств, заметны черты синкретизма форм греческого искусства с местной художественной традицией.

Процесс образования отдельных местных художественных школ проходил при наличии теснейших культурных связей между ними, чему способствовали, например, частые переезды художников из одного государства в другое. Сходство социальных условий в сочетании с художественными связями было причиной того, что при всей своей сложности и многогранности культура эллинистического мира отмечена чертами целостности, поскольку она отражала специфические черты определенного периода в развитии античного рабовладельческого общества.

В целом искусство эллинизма разделяется на два основных этапа. Время от конца IV в. до н.э. до начала II в.до н.э. (ранний период элинистического искусства) и время II-I вв. до н.э. (поздний период).

Памятники древнегреческого искусства доставляют огромное эстетическое наслаждение и остаются актуальными, важными и по сей день. Однако произведения греческого искусства, сохранившиеся до наших дней, — это лишь ничтожная часть былого богатства. Произведения ряда крупнейших мастеров Греции не дошли до нашего времени в подлинниках. О значительной части памятников мы можем иметь представление лишь по мраморным копиям, выполненным древнеримскими мастерами. В эпоху расцвета Римской империи (I—II вв. н. э.) римляне стремились украшать свои дворцы и храмы копиями с прославленных греческих статуй и фресок. Так как почти все крупные греческие бронзовые статуи были переплавлены в

годы гибели античного общества, а мраморные—в большей своей части разрушены, то часто только по римским копиям, можно судить о ряде шедевров греческой скульптуры.

Греческое искусство было далеко не однородным в различных областях античного мира. Художники ионической школы, работавшие в городах Малой Азии и на островах Эгейского моря, создавали памятники, непохожие на те, что появлялись в мастерских дорических городов - Аргоса, Сикиона, Спарты. Своеобразные художественные произведения возникали в среде аттических скульпторов, вазописцев и зодчих. Эти отличия были свойственны мастерским, по существу близким территориально друг к другу. А между тем памятники эллинского искусства можно найти в различных районах Европы, отделенных десятками тысяч километров: в Испании и Средней Азии, в Африке и на северных берегах Черного моря.

Греческая живопись в подлинниках также почти не сохранилась. Большое значение имеют фрески позднеэллинистического характера (воспроизводящие иногда более ранние образцы), сохранившиеся в раскопанных из-под засыпавшего их пепла и лавы римских городах Помпеях и Геркулануме, а также некоторые фрески, найденные в развалинах древнего Рима, в Болгарии и в ряде других мест. До некоторой степени представление о монументальной живописи Древней Греции могут дать изображения на греческих вазах. Но греческие вазы, прекрасные по форме и украшенные росписью, удивительной как по своему реализму, так и по тонкому чувству формы сосуда, дошедшие до нас в большом количестве, сами по себе представляют высочайшую художественную ценность.

С конца I в. до н. э. ведущее значение в античном мире приобретает *искусство Древнего Рима*. В это время Рим становится мировой державой. Кризис рабовладельческой системы эллинистических государств, завершившийся римским завоеванием, привел к образованию более развитой формы рабовладельческого государства — римской военно-административной державы, основанной на более организованной и жестокой эксплуатации рабов и низших классов населения. Римское государство не было однородным по составу населения: в нем обитало множество племен и народов, стоявших на различном уровне социального и экономического развития, и это определило многие особенности римской культуры.

Римское искусство, явившееся последним этапом развития искусства античного рабовладельческого общества, было результатом творческой деятельности не только римлян. Оно сложилось в результате взаимодействия искусства местных италийских племен и народов, в первую очередь— этрусков, с греческим искусством. Связь с греческим искусством осуществлялась сначала через Великую Грецию (греческие города-колонии на юге Италии и в Сицилии), затем она значительно усилилась в результате завоевания Греции Римом.

В дальнейшем некоторое значение в сложении римского искусства имело и искусство народов, вошедших в состав Римской империи, — галлов,

германцев, кельтов, иберов и др., причем римское искусство и в этом случае не утрачивало своих наиболее существенных особенностей; вбирая в себя иногда очень разнородные элементы, оно сохраняло свое идейное содержание и единство художественной формы.

Искусство Древней Италии и Древнего Рима распадается на три основных периода:

1. Искусство доримской Италии (III тыс. до н.э.— III в. до н.э.). В первую очередь это искусство этрусков, во многом повлиявшее на становление собственно римской архитектуры и изобразительного искусства. От этрусков римлянам достались: регулярная планировка городов с ориентацией улиц по сторонам света, тип храма на высоком подии, построенного по принципу фронтальной осевой композиции, атриумный дом, гробницы в форме тумулуса, обычай создавать портретные изображения умерших предков, послуживший одним из толчков к созданию феномена римского скульптурного портрета.

2. Искусство Римской республики (VI — I вв. до н.э.) – период сложения и развития собственно римских форм и видов искусства. Мировосприятие римлян было более трезвым и практическим, нежели мировосприятие древних греков. В культуре огромной к тому времени военно-административной римской державы преобладание было на стороне тех видов искусства и наук, которые имели непосредственно практическое значение. Отсюда — ведущая роль официальной гражданской архитектуры в римском искусстве, отсюда — развитие в скульптуре индивидуального портрета и протокольно-повествовательного исторического рельефа, отсюда — исключительное развитие различных областей римского права и т. д. Напротив, в таких видах искусства, как монументальная скульптура и живопись, а также в поэзии римляне были менее оригинальны, и здесь сильнее выражена их зависимость от греческих и эллинистических образцов.

3. Искусство Римской империи (конец I в. до н.э. — IV в. н.э.) – время наибольшего расцвета в римском искусстве, роскоши в отделке монументальных сооружений, грандиозности размеров зданий, синтеза собственного искусства собственно римского государства и искусства римских провинций.

Итак, искусство античности представляет собой важнейший этап в развитии европейского и мирового изобразительного искусства и архитектуры. Наследие древних греков и римлян во все эпохи привлекало внимание людей, оно актуально и для современных жителей нашей планеты. В Средневековье, в эпоху Возрождения, в столетия нового времени художники видели в искусстве древних греков прекрасный образец, неиссякаемый источник чувств, мыслей, вдохновения.

ТЕМА 10. АРХИТЕКТУРА ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

14 часов аудиторной работы и 12 часов самостоятельной работы

Лекция 41. Типы общественных сооружений Древней Греции. Древнегреческие ордерные системы (4 ч.)

План лекции

1. Типы общественных сооружений Древней Греции.
2. Типы древнегреческих храмов.
3. Древнегреческие ордерные системы.
А) Дорический ордер;
Б) Ионический ордер;
В) Коринфский ордер.
4. Полихромия древнегреческих храмов.
5. Происхождение ордерных систем.

1. Типы общественных сооружений Древней Греции

В эпоху архаики – период образования греческих полисов (VII-VI вв. до н.э.) - происходит складывание собственно античной художественной культуры. Появляется целый ряд типов общественных зданий, потребность в которых была обусловлена формами государственной и частной жизни эллинов:

- БУЛЕВТЕРИИ - дома для собраний совета общины (буле);
- ПРИТАНЕИ - здания со священным общинным очагом, предназначенные для официальных приемов;
- СИМПОСИИ - дома общественных трапез с питием вина;
- ПАЛЕСТРЫ - огороженные длинными портиками-стоями участки для физической тренировки молодежи (позднее на базе палестр возникли ГИМНАСТИИ, включавшие в свою планировку помимо окруженного портиками двора санитарно-гигиенические устройства и помещения для занятий музыкой и литературой);
- СТАДИОНЫ - места для проведения различных соревнований, в первую очередь, по легкой атлетике;
- ТЕАТРЫ – святилища Диониса, места, где устраивались общественные представления.
- АКРОПОЛЬ - главный культовый центр города, имевший также и фортификационное значение. Большая часть греческих городов не имела укреплений и стен. Основная застройка примыкавшего к акрополю нижнего города представляла собой хаотическое скопление и была прорезана узенькими улочками, соединенными с дорогами, ведшими к общественным и

торговым центрам поселения. Акрополь, построенный на возвышении в центре города и защищенный как естественными (отвесные скалы, крутые подъемы), так и искусственными (стены, башни) оборонительными приспособлениями, служил прибежищем жителям города в моменты опасности.

- АГОРА - рыночная площадь, служившая также и местом общения, и открытым залом для общего собрания всех полноправных граждан полиса (слово «агора» - первоначально означало «общее собрание»).

- ХРАМ - наиболее богатое и монументальное строение полиса. Территория не только города, но и всего полиса считалась освященной покровительством одного из божеств, храм которого располагался в центре города. Храмы строились на акрополях, а при отсутствии акрополя в городе – на священных участках рядом с агорой. Храмы являлись не только вместилищем статуи бога-покровителя, но и главной государственной святыней, и хранилищем полисной казны. Греческие храмы подразделялись на храмы культа, в которых стояло священное изображение божества, служившее объектом поклонения, и храмы таинств, относимые к мистическим культам. Особо выделялись агональные храмы, в которых хранились принадлежности различных процессий и где раздавались награды победителям всевозможных состязаний.

- СТОИ – длинные портики, появившиеся одновременно с храмами в середине VII в. до н.э. Портики ставились на агоре, где они служили местом встреч и общения, или в святилищах, где они предназначались для отдыха паломников и хранения приношений.

- ПРОПИЛОНЫ или ПРОПИЛЕИ – торжественные ворота, оформлявшие вход в святилище. Наиболее развитый тип пропилоны получили в сооружении входа на Афинский Акрополь.

2. Типы древнегреческих храмов

В период архаики (VII-VI вв. до н.э.) возникает греческий храм, являвшийся центром важнейших событий общественной жизни граждан полиса. Храм становится хранилищем общественной казны и художественных сокровищ, площадь перед храмом – местом собраний и празднеств.

Храм обычно ставился в центре акрополя или городской площади, являясь доминантой городской архитектуры. Храм посвящался богу – покровителю города. Храм, посвященный богу, всегда был повернут главным фасадом на восток, храмы, посвященные обожествленным после смерти героям, обращались на запад, в сторону царства мертвых.

Простейший тип греческого храма состоял из одного помещения, открытого с торцовой стороны. Вход обрамлялся выступами продольных стен, торцы которых были обработаны в виде пилястр или столбов и назывались антами. Между антами располагались две (иногда – одна)_ колонны. Поэтому и храм такого типа называется ХРАМ В АНТАХ. По своему

виду он напоминал мегарон. Более сложным типом храма был ПРОСТИЛЬ, у которого впереди антов стоял ряд колонн. Следующий тип храма – АМФИПРОСТИЛЬ - имел колоннады по обеим торцевым сторонам (амфи – с обеих сторон). Самым распространенным типом храма в Древней Греции был ПЕРИПТЕР. У этого типа храма центральное закрытое помещение (наос) было обнесено рядом колонн («периптер» - с греч. - со всех сторон оперенный, «птерон» - крыло). Периптер, сложившийся к началу VII в. до н.э. господствовал в архаической и классической архитектуре. Колоннада, окружавшая храм, называлась «птерон» или «перистасис» (от греч. «пери» - вокруг, «стасис» - стояние, стоящий). Более сложным, чем «периптер» типом храма являлся ДИПТЕР. Это храм, окруженный не одним, а двумя рядами колонн. В ПСЕВДОПЕРИПТЕРЕ все или большая часть интерколумниев («интер» – между, «колумна» – колонна) наружной колоннады полностью закрыта стеной, из которой колонны выступают лишь наполовину своего диаметра, становясь полуколоннами. В ПСЕВДОДИПТЕРЕ второй (внутренний) ряд колонн отсутствовал, вследствие чего обход вокруг закрытого помещения храма, т.е. расстояние от наружных колонн до его стен, значительно шире обычного и приближается к двум интервалам между колоннами. МОНОПТЕР - круглый тип храма или здания общественного назначения, состоящий из одной колоннады и перекрытия над ней (перекрытие обычно было коническим). ФОЛОС - круглое здание, состоящее из колоннады и закрытого помещения.

Главное внутреннее помещение храма, которое греки называли НАОС или СЕКОС (по лат. – «целла»), представляло собой закрытую вытянутую в плане (прямоугольную) комнату, в которой стояла культовая статуя. Входом в наос служил ПРОНАОС, огражденные спереди чаще всего двумя колоннами, а с боков – стенами, торцы которых обработаны в виде антов. Позади целлы или в глубине ее часто устраивался АДИТОН («недоступный», «священный») – помещение, сообщающееся с наосом. С другой стороны относительно целлы в храме находилось помещение, носившее название ОПИСТОДОМ (от греч. «описто» - «позади»). Опистодом был отделен от наоса глухой стеной. Опистодом служил местом хранения храмовой утвари и храмовых приношений.

3. Древнегреческие ордерные системы

ОРДЕР – (от лат. «порядок», «строй») это художественно осмысленная переработка каменной стоечно-балочной конструкции, закрепленная традицией в нескольких вариантах (дорическом, ионическом и коринфском), отличающихся как общим характером, так и строго установленным составом, формой и взаиморасположением элементов, а также своими профилями (обломами) и орнаментом, расположенным на «неработающих» (несомых) частях конструкции. Противопоставление несомых и несущих частей здания в греческом ордере всегда подчеркивалось.

Главными частями греческого ордера были:

- основание – СТЕРЕОБАТ, покоящееся на верхнем выровненном ряде кладки фундамента;

- вертикальные опоры - КОЛОННЫ, возвышающиеся на верхней ступени стереобата – СТИЛОБАТЕ;

- перекрытие - АНТАБЛЕМЕНТ, делимое на две или три части:

- АРХИТРАВ (ЭПИСТИЛЬ) - главная балка, опирающаяся на колонны и воспринимающая нагрузку от перекрытия;

- ФРИЗ – имевшийся в дорическом и некоторых вариантах ионического ордеров и изображавший само перекрытие, покоящееся на архитраве;

- КАРНИЗ - венчающая часть здания.

А) Дорический ордер

Греческая дорическая архитектура отличается мужественным величием, суровой простотой, монументальной торжественностью, сдержанностью в применении декора. Дорический ордер сложился в течение одного поколения зодчих на рубеже VII - VI в. до н. э. Возник ордер в греческой метрополии, там, где имелся достаточно крупный строительный лес, велось строительство из кирпича-сырца и применялась раздельная конструкция двускатной кровли и горизонтального чердачного перекрытия.

Колонна развитого дорического ордера не имеет базы. Ствол колонны дорического ордера стоит непосредственно на стилобате и становятся тоньше кверху. Утонение колонны начинается непосредственно от стилобата. На 1/3 общей высоты колонна обычно образует припухлость - ЭНТАЗИС. Отношение нижнего диаметра ствола дорической колонны к высоте 1:5 – 1:6.

Поверхность колонны прорезают вертикальные с острыми гранями желобки - КАННЕЛЮРЫ, количество которых чаще всего равно двадцати. Колонны-дорики сверху покрывают капители, состоящие из округлой подушки - ЭХИНА и квадратной каменной плиты - АБАКИ, лежащей на эхине. Дорическая капитель отделялась от ствола колонны врезами ГИПОТРАХЕЛИОНА (шейки) (1-4 горизонтальными рельефными полосками). Нижняя часть эхина дорической колонны обычно украшалась врезанными профилированными поясками – РЕМЕШКАМИ (от 1 до 5).

Антаблемент дорического ордера состоял из архитрава, фриза и карниза. Архитрав трехчастного антаблемента дорического ордера представляет собой гладкую балку, опирающуюся на капители колонн. Сверху балка архитрава завершалась ТЕНИЕЙ – небольшой полочкой. Над архитравом шел дорический ФРИЗ-ТРИГЛИФОН, который состоял из триглифов и метоп. ТРИГЛИФЫ имеют форму вытянутых вверх прямоугольников, поверхность которых совпадала в вертикальной плоскости с наружной плоскостью архитрава и оживлялась вертикальными врезами (два среза в средней части триглифа и два среза - по краям). Между триглифами располагались прямоугольные плиты - метопы, почти квадратные, чуть вытянутые в длину. Метопы были слегка заглублены по отношению к плоскости триглифов и часто украшались рельефной скульптурой. С нижней стороны тении под каждым триглифом имелась еще одна полочка,

называемая РЕГУЛА, равная по длине ширине триглифа. Нижняя поверхность регулы была обработана шестью каплями – ГУТАМИ.

На каждый ИНТЕРКОЛУМНИЙ (пролет между колоннами птерона) приходится по две метопы и два триглифа. При этом триглифы располагаются над центрами каждой колонны и каждого интерколумния.

Принятая и отработанная схема усложнялась только по углам дорической постройки. Возникала проблема расположения углового триглифа («ПРОБЛЕМА УГЛОВОГО ТРИГЛИФА»). Величину смещения углового триглифа относительно оси колонны греческие зодчие старались незаметно распределить между несколькими ближайшими к углам метопами, т.е. делали более узкими крайние, а иногда и следующие за ними интерколумнии. Угловая колонна чаще всего наклонялась к центру храма по биссектрисе углов стереобата. Форма частей фриза была в дорическом ордере наиболее устойчивой.

Над архитравом и фризом дорического антаблемента находится карниз-гейсон. Своей выступающей частью он нависает над нижними элементами антаблемента. Основной элемент карниза – выносная плита, по верху которой часто тянулся водосточный желоб - сима. Сима образовывалась крайними черепицами кровли.

Нижняя часть карниза снабжена мутулами – прямоугольными выступами, расположенными по одному над каждым триглифом и каждой метопой.

На нижней поверхности мутул имелись капли (гутты), подобные тем, что помещались под регулами. Эти гутты располагались в три ряда, по шесть капель в каждом ряду.

Колонны дорического храма часто имели разные интерколумнии на торцовых и продольных сторонах храма. При малых размерах храмов наблюдались относительно большие интерколумнии, в храмах большого размера господствовала довольно тесная расстановка колонн.

Дорический храм имеет удлиненную прямоугольную в плане форму с довольно отлогой черепичной кровлей. Верхняя часть торцового фасада – «ЩИПЦОВАЯ СТЕНА» - отделялась от основной плоскости фасада горизонтальным карнизом и была обычно несколько заглублена. Треугольная стена торцового фасада вместе с обрамляющим ее карнизом и двумя наклонными краями скатов кровли, нависавшими над ней и также обработанными в форме карниза, называется ФРОНТОНОМ. Треугольное поле фронтона без обрамляющих его карнизов называется ТИМПАНОМ. Наклонные карнизы фронтона отличались от горизонтальных карнизов наличием симы (водосточного желоба). У нижних углов фронтона сима завершалась ВОДОМЕТАМИ, обычно исполненными в виде львиных голов. Из пасти этих голов во время дождя струей била вода.

Фронтоны храмов эллины украшали скульптурой (барельефной, горельефной, круглой). Сюжетами рельефов, украшавших фронтоны и метопы были мифы об эллинских богах и героях, изображение их подвигов.

На крыше по углам фронтонов ставили АКРОТЕРИИ - (от греч. «akrotērion» - «вершина», «край» «мыс»), скульптурное украшение (статуя, пальметта), помещаемое над углами фронтона архитектурного сооружения, выстроенного с применением классического ордера.

В тех случаях, когда сима отсутствовала, карнизы продольных сторон храма дорического ордера увенчивались АНТЕФИКСАМИ (лат. antefixa - впереди прикрепленный " ante - перед и fixus - прикреплять), вертикальными лобовыми черепицами, располагавшимися по срезам кровли античных храмов, перекрывавшие шов между двумя смежными черепицами, украшенными орнаментальной порезкой. Антефиксы завершали ряды узких в виде желоба черепиц кровли – КАЛИПТЕРОВ, перекрывавших стык основных плоских прямоугольных черепиц – СОЛЕНОВ.

Б) Ионический ордер

Ионический ордер отличается легкостью пропорций, утонченностью более расчлененных, чем в дорике, форм, более широким применением декора, нежели в дорическом ордере. Ионическому ордеру или храму, построенному в ионическом ордере свойственно впечатление праздничности, нарядности и грации, в отличие от строгости и аскетизма, которые свойственны храму, построенному в дорическом ордере. Витрувий (древнеримский архитектор, создатель «Десяти книг об архитектуре» - первого в истории трактата по архитектуре) в свое время сравнивал дорический ордер с мужской красотой, а ионический - с женской.

Создателем этого ордера считают малоазийца Феодора из Самоса.

Храм ионического ордера располагался на трехступенчатом основании (ПОДИИ), причем нередко ступени устраивались только по коротким, торцевым сторонам (или по одной торцевой стороне), а по длинной стороне стереобат имел гладкую вертикальную поверхность.

Ионический ордер в Древней Греции существовал в нескольких вариантах, из которых наиболее распространенными были два - малоазийский и аттический. Основной, малоазийский вариант ордера сложился под влиянием дорического ордера и искусства стран Востока. Он принял устойчивые формы к середине VI в. до н.э.

Колонны ионического ордера делятся на три части: база, ствол и капитель. БАЗА колонны ионического ордера состоит из чередующихся выпуклых и вогнутых элементов. База ионической колонны образно выражает сжимающее усилие, которое передается от ствола колонны основанию храма. Выпуклые элементы базы – ПОЛУВАЛЫ или ТОРУСЫ, часто украшались орнаментом – плетенкой или горизонтальной порезкой в виде желобков. Вогнутые элементы базы – СКОЦИИ – обычно оставались гладкими

Ионическая база нередко покоилась на прямоугольной плите или ПЛИНТЕ. База аттического варианта ионического ордера состояла из двух торусов и скоции между ними. Малоазийский вариант базы ионического ордера более сложен. Иногда в состав ионической базы входил каменный барабан, украшенный рельефной скульптурой (как например, в храме

Артемиды в Эфесе, построенном архитекторами Феодором из Самоса, Херсифроном и его сыном Матагеном из Кноса (начат ок. 550 г. до н.э., сожжен в 356 г. до н.э.)). В аттическом варианте ионического ордера база практически не расширяется книзу, в малоазийском варианте - база конусная.

Ствол ионической колонны намного стройнее, чем ствол дорической колонны. Отношение нижнего диаметра колонны к ее высоте в ионическом ордере составляет 1:8 – 1:9, против 1:5 – 1:6 в дорическом ордере. Утонение колонны от основания до капители незначительное, энтазис зачастую отсутствует.

Количество каннелюр на стволе ионической колонны обычно равно двадцати четырем. Каннелюры отделены друг от друга узкими полосками (ДОРОЖКАМИ), поверхность которых обозначает цилиндрическую поверхность основной формы ствола. В плане каннелюры представляют собой либо полуокружность, либо часть элипса. Глубина каннелюр вместе с дорожками делают ионическую колонну еще более стройной.

Ионический интерколумний достигает максимально возможных размеров. Поэтому все здание выглядит стройнее и легче, чем здание дорического ордера. Именно это позволяет создавать впечатление повышенной праздничности и светоносности храма, сооруженного в ионическом ордере.

Ионическая капитель встречается в большом количестве вариантов и состоит из нескольких элементов:

- прямоугольной в плане АБАКИ, расположенной непосредственно под архитравом;
- ПОДУШКИ С ВОЛЮТАМИ (архитектурных деталей в виде спиралевидного завитка с глазком, розеттой в центре);
- ЭХИНА.

Волюты, или завитки подушки образуют по бокам капители два вала, называемые БАЛЮСТРАМИ. Волюты являются характерной особенностью ионического ордера. Волюты в храмах ионического ордера предстают в бесчисленном количестве вариантов. Например, только в храме Артемиды в Эфесе (начат ок. 550 г. до н.э., сожжен в 356 г. до н.э.) встречается несколько различных по форме волют.

Эхин и абака ионической капители покрывались богатой орнаментальной порезкой. Эхин обычно украшался поясом ОВ или ИОНИКОВ. Овы или ионики - (от лат. «ovum» - «яйцо») орнаментальный мотив, состоящий из ряда яйцеобразных выпуклостей, обрамленных валиком и чередующихся с обращенными остриём вниз стрельчатыми листьями.

Вследствие того, что ионическая капитель имела резко отличающиеся друг от друга главный (с волютами) и боковой (с балюстрами) фасады, капители угловых колонн требовали специального решения. В угловой капители угловая волюта располагалась под углом 45° к обоим фасадам. Таким образом, на угловой колонне получается не две волюты, а три. Балюстр же оставалось две.

Антаблемент в ионическом ордере состоит из трех частей:

- архитрав - гладкая плита, разделенная на три части – фасции, слегка нависающие друг над другом. Каждая следующая фасция имеет размер немного больший, чем предыдущая.
- орнаментальный пояс, состоящий из нескольких рядов зубчиков (сухариков, дентикул) и ов, выполняющий функцию фриза в антаблементе. Фриз в таком виде присутствует в малоазийском варианте ионического ордера. На фризе не представлены антропоморфные фигуры, скульптурные группы, однако наличие сухариков, ов, прямоугольников, которые разделяют элементы, позволяет идентифицировать этот орнаментальный пояс именно как фриз. В аттическом варианте ионического ордера в состав антаблемента входит фриз-зоофор с антропоморфными изображениями;
- карниз. Карниз ионического ордера изначально проектировался плоским, без диагональных карнизов, поскольку в Малой Азии количество осадков достаточно мало. Двускатная кровля просто не была нужна. Кровля ионического малоазийского храма – плоская. Карниз аттического варианта ионического ордера устроен под двускатную крышу.

Сима ионического ордера украшалась богатой орнаментальной порезкой.

Иногда колонны ионического ордера заменялись антропоморфными фигурами, складки одежды которых напоминали каннелюры колонн (как например, знаменитый портик кариатид в Эрехтейоне, построенном ок. 421-407 гг. до н.э. на Афинском Акрополе, где колонны заменены антропоморфными женскими скульптурами).

в) Коринфский ордер

Коринфский древнегреческий ордер сложился во второй половине V в. до н.э. (впервые применен архитектором Иктином в целле храма Аполлона Эпикурия в Бассах на Пелопоннесе, построенном около 430 до н.э.) как более насыщенный декором вариант ионического ордера. Коринфский ордер отличается от ионической ордерной системы главным образом тем, что:

- колонны в нем более вытянутые по пропорциям (высота колонны доходит до двенадцати нижних диаметров);
- колонны увенчаны пышной и сложной корзинообразной капителью, составленной из растительного орнамента (стилизованных листьев аканта и волют).

Пышный и торжественный коринфский ордер получил распространение в архитектуре эпохи эллинизма и особенно в древнеримском зодчестве.

4. Полихромия древнегреческиих храмов

Обладая естественным цветом камня, храмы дорического ордера нередко получали дополнительные цвета за счет раскраски ряда архитектурных элементов.

Постройки из пористого камня обычно затирались сверху тонким слоем известковой или мраморной штукатурки и также оживлялись покраской. Колонны, архитравы и фасадная плоскость карнизной плиты оставались светлыми, а элементы ордерного декора оживлялись раскраской методом энкаустики. Элементы, подлежащие окраске, обкладывались тонкими восковыми пластинами, окрашенными в необходимые цвета. Под солнечными лучами окрашенный воск плавился, пропитывая, таким образом, поры камня. При этом сохранялся естественный рисунок поверхности каменных блоков окрашенных элементов.

Синей краской окрашивались триглифы, регулы и мутулы.

Красной краской окрашивались основные плоскости метоп и тимпана, нижние поверхности тении и карнизной плиты, а также ремешки, разделявшие ствол колонны и капитель.

Применялись и другие цвета – черный, желтый, темно-коричневый и позолота для выделения отдельных деталей (например, гутт), декора, украшавшего некоторые профили, а также для подцветки скульптурных фигур во фронтонах и на метопах (например, складок одежды).

5. Происхождение ордерных систем

Древнегреческие ордерные системы сложились в течение 10 - 15 первых лет VI в. до н.э., то есть примерно в течение деятельности одного поколения зодчих.

Возможно, материалом для ордеров сначала было дерево. Опоры, балки, которые надо было чем-то декорировать, дали толчок к появлению триглифов, расстояния между балками заполнялись, чтобы не было сквозняков – так появились метопы.

Однако наличие некоторых других элементов ордера невозможно объяснить гипотезой о деревянных прообразах элементов ордеров, выполненных в камне. Многие из таких элементов в деревянном ордере просто теряют смысл. Например, тения – полочка, которая устраивалась в виде уголка для избежания деформации балки архитрава; если в каменной или металлической конструкции ее наличие оправдано, то для деревянной балки она бесполезна. Или энтазис: какое бы усилие не прилигалось к деревянной колонне, такого утолщения не произойдет. Следовательно, происхождение ордерных систем нельзя объяснить исключительно прообразами из дерева.

Более верной в данном случае представляется гипотеза, согласно которой в формировании облика ордерных систем важную роль сыграл такой мягкий материал, как глина. Данная гипотеза подтверждается тем, что запасы глины на территории Греции были весьма велики: каждый полис обладал своими запасами глины. Керамика в Греции была очень важной областью деятельности. Не случайно, согласно древнегреческой мифологии глина в качестве строительного материала участвовала при создании мира и человека богами.

Дорический ордер возник там, где был большой строительный лес. Его использовали не только для колонн, но и для балок перекрытий. Увеличивая количество пролетов, и тем самым, расширяя храм, греки начинают увеличивать высоту храма. Это было связано с необходимостью увеличения размеров культовой статуи, олицетворяющей могущество, силу и власть божества.

Важнейшим элементом при переходе с одного строительного материала на другой является необходимость определить нужные размеры и пропорции – для дерева и камня они различны. Выявление пропорционального соответствия происходит методом проб и ошибок, о чем свидетельствуют многочисленные примеры «непопадания», когда, например, прежде чем найти классическое соотношение диаметра колонны к ее высоте в пропорции 1:5 или 1:6 в дорическом ордере, греками применялось соотношение 1:7, 1:9. Остатки ранних греческих храмов показывают, что не всегда эти размеры греки сразу могли «поймать». Иногда колонны ордера выглядят излишне тяжелыми, чересчур массивными. На первых порах греки не учитывали специфику камня. С одной стороны, камень считали более разрушающимся материалом, чем дерево, отсюда и утолщение колонн. С другой стороны, считая камень подобным металлу, греки излишне утоняли колонну.

Вот почему так важны немногочисленные эталонные произведения, в которых идеальным образом сошлись все размеры и пропорции, как, например, в Парфеноне, построенном 447-432 гг. до н.э. архитекторами Иктином и Калликратом под общим руководством Фидия. Таким образом, этот храм значим не только сам по себе как памятник архитектуры, но и как итог всей предшествующей архитектурной деятельности. Ориентируясь на размеры и пропорции эталонного храма, можно понять, где был допущен промах в любом другом храме.

Если дорический ордер сложился в тех местах, где есть крупный строительный лес, то ионический ордер складывался в местности, где не могло быть крупного леса.

Вертикальные подпоры ионического ордера своим прототипом могли иметь разные конструкции. Один из вариантов такой подпоры – рогулина, раздваивающаяся вверху, на которую кладется горизонтальная балка архитрава. Одновременно балка архитрава прочно фиксируется между концами рогулины.

Использование рогулины в качестве вертикальной опоры вполне могло послужить и образованию такого элемента капители ионического ордера, как волюта, тем более, что подтверждение этой гипотезы явно прослеживается в облике капители с о. Лесбос. Капитель демонстрирует противопоставление двух начал, «раскалывающего» и «раскалывающегося». Возможно, в этом случае имеются в виду противоположные мужское и женское начала, небесное и земное начала, мистическое соитие Богини Неба и Бога Земли, результатом которого стало творение мира. Данная гипотеза подтверждается еще более древними образцами – наскальными изображениями, известными

еще с эпохи палеолита, символизирующими божественное совокупление Бога Земли и Богини Неба в виде фаллоса, оплодотворяющего женское лоно. Получается, что древнегреческий ордер есть не что иное, как визуализация мирового устройства, Мировое древо, Единое. То же самое – Золотое руно, за которым ходили аргонавты, руно с бараньими рогами, находившееся на стволе дерева, которое охранял дракон. Подтверждение этого можно найти в других религиях, где часто встречаются рогатые богини - Хатхор, Исида, Гера, Иштар. Не случайна традиция, предписывающая в качестве основного пасхального блюда у греков ставить на стол жареного барашка. Не случайно, что первый знак Зодиака - Овен. Отсюда же имеет свои корни традиция изображать Христа в виде ягненка. В этом случае получается, что ионическая капитель включает в себя всю мудрость человечества.

Лекция 42. Архитектура Древней Греции периода архаики (2 ч.)

План лекции

1. Строительная техника и технология в эпоху архаики.
2. Характеристика древнегреческих пра-храмов.
а) Мегарон;
б) модели храмов из Аргоса и Перахоры (вторая половина VIII в. до н.э.);
в) храм в Дреросе на о. Крит (VIII в. до н.э.).
3. Характеристика древнегреческих храмов архаического периода.
а) храм Геры в святилище Зевса в Олимпии (конец VIII-VI вв. до н.э.);
б) храм Артемиды в Эфесе;
в) храм Афины Афайи на о. Эгина (заложен после 500 г. До н.э.).

1. Строительная техника и технология строительства в эпоху архаики

В конце VII – начале VI вв. до н.э. в греческой архитектуре совершается переход от дерево-сырцового строительства к каменному, формируются новые архитектурно-выразительные средства, превратившие архитектурные сооружения в памятники монументального зодчества.

В эпоху архаики монументальные сооружения строили: в материковой Греции – из известняка (белого, желтоватого, сероватого цветов), в Малой Азии – из мрамора и трахита.

Строительный камень добывался в карьерах. Там же квадры камня, монолитные стволы и отдельные барабаны колонн подвергались первоначальной обработке. Стволы колонн вырубались в карьере сразу круглыми с учетом их утонения. Для этого в скале прорубались узкие кольцеобразные ходы, очерчивающие необходимую массу камня. Добываемые колонны весили иногда до 18 тонн. Для подъема каменных

блоков в них вырезались пазы, в которые вкладывали канаты. Иногда делались гнезда для специальных подъемных якорей и крючьев.

Окончательная отделка как квадров камня, так и барабанов колонн производилась непосредственно на месте возведения храма.

Стволы колонн более древних храмов вырубались из монолитов. Особенно часто монолитными изготавливались колонны храмов ионического ордера. В последующие периоды архитектуры колонны составляли из отдельных барабанов. Каннелюры намечались на нижнем барабане колонны и на шейке капители. На всей остальной поверхности колонны каннелюры вытесывались после установки всех барабанов на место.

Инструментами для обработки камня служили: молотки, кирки, тесла, пилы, сверла. При разбивке участка (разметке) применялись: отвес, ватерпас, шнур, наугольник.

Когда требовалось обтесать широкую ровную поверхность, прибегали к работе «по красному»: поверхность плоской плиты натиралась красной краской и прикладывалась к поверхности обрабатываемого камня, который затем обтесывался по полученным меткам.

Фундаменты обычно возводили не сплошные, а только под стенами и отдельными опорами. Опорой стилобата служили пересекающиеся под прямым углом каменные стенки, на которые настилались прямоугольные плиты пола.

Квадровая кладка выполнялась из прямоугольных камней, сложенных насухо горизонтальными рядами. Наружная часть цоколя состояла из орфостатов – больших каменных плит, поставленных вертикально. При этом тщательно выравнивались только наружные поверхности квадров камня или барабанов колонн. У внутренних сторон обтесывались только выступающие края. Остальная поверхность заглублялась, что обеспечивало хорошую пригонку квадров. Получалось, что камни соприкасались лишь поверхностями краев, а не всей поверхностью квадра. Квадры скреплялись металлическими пиронами и штырями, которые вставлялись в специальные пазы и заливались свинцом.

Архитравы небольших зданий делали из монолитного блока. В больших зданиях архитрав собирали из двух-трех плит, поставленных на ребро. Потолки в храмах архаического времени чаще всего были деревянными. Крыши были двускатными. Кровля выстилалась черепицей из обожженной глины, реже – из мрамора. Черепица была двух видов: широкие и плоские солены выстилали всю поверхность крыши, узкие желобочные калиптеры закрывали продольные швы между соленами. Выкладка производилась рядами от нижнего края к коньку крыши, где укладывались особые коньковые черепицы.

Здания, сооруженные из известняка, покрывали тонким слоем мраморовидной штукатурки и раскрашивали. Штукатурная облицовка позволяла более тонко обрабатывать детали. Слой штукатурки, покрывавшей камень составлял 0,5 – 2 мм толщиной.

2. Характеристика древнегреческих пра-храмов

а) Мегарон

Древнейшим типом храма на территории Греции был мегарон – (от греч. «большой зал») тип храма прямоугольный в плане или с апсидным завершением, состоящий из наоса и пронаоса, ограниченного с боковых сторон антами. В глубине наоса, иногда разбитого на два или три нефа рядами столбов располагался очаг, над которым в крыше было устроено отверстие для эманации божественной энергии внутрь храмового пространства и имманации человеческой энергии к божеству. К настоящему времени, в лучшем случае, мегароны сохранились лишь в фундаментах; на месте их существования были построены более современные сооружения. В качестве репрезентантов могут быть рассмотрены мегарон А в Фермосе, построенный в к. II-нач. I тыс. до н.э., мегарон Б в Фермосе (X в. до н.э.).

б) модели храмов из Аргоса и Перахоры (вторая половина VIII в. до н.э.)

Вероятно, вотивные, глиняные модели храмов, дающие представление о внешнем облике простейших храмов, украшенных росписью, о развитии скатной кровли и сочетании ее с потолком, породившим фронтоны. Столбы в моделях стоят не между концами продольных стен, а образуют самостоятельный, стоящий впереди портик.

Модели были найдены при раскопках на месте древнейшего храма в Аргосском Герайоне и среди остатков первого апсидального храма Геры Акрайи в Перахоре близ Коринфа.

Модель из Перахоры представляет собой здание прямоугольное в плане с апсидным завершением. Центр круга в глубине здания поддерживала колонна, которая являлась основной опорой кровли. Колонна расположена именно на том месте, где позднее греки стали размещать статую божества или алтарь. Получается, что именно божество являлось основной опорой храма, города, мира.

Модель храма из Аргоса имеет в плане прямоугольник. На антаблементе храма представлен фриз с метопами и триглифами. Крутая двускатная кровля сочетается в этой модели с горизонтальным потолком, образуя двускатное чердачное помещение с дверкой и фронтоном. Именно на фронтоне впоследствии будут располагаться фигуры богов. Имеется также подобие балкона для божества, который поддерживается колоннами как в простиле.

Обе модели храмов располагаются на платформе - стереобате.

в) храм в Дреросе на о. Крит (VIII в. до н.э.)

Храм состоит из небольшого пронаоса и продолговатой целлы, разделенной по продольной оси двумя колоннами и находящимся между ними очагом. Дым от очага выходил через отверстие в верхней части здания.

Позднее в храме вместо очага ставится статуя божества, которому был посвящен храм.

Стены храма были сложены из камня.

В храме в Дреросе конструкция крыши и потолочное перекрытие, ранее совмещенные, были отделены друг от друга. Появились стропила и чердачное помещение, выражением которого на торцах здания стал треугольник фронтона.

Задняя часть здания храма значительно выше для того, чтобы Божество, незримо присутствующее в храме, могло встать, а встав, могло глядеть через специальное окно, устроенное на фронтоне храма. В более позднее время изображение божества на фронтоне храма будет помещаться в качестве своеобразного зеркала, отражающего факт его реального присутствия в пространстве храма. Изображения божеств на фронтоне символизируют распространение божественной энергии не только на внутренние помещения храма, но и своеобразный «выход» божественной энергии вовне, на акрополь, на город, на весь полис.

3. Характеристика древнегреческих храмов архаического периода

а) храм Геры в святилище Зевса в Олимпии (конец VIII-VI вв. до н.э.)

Храм Геры - один из древнейших дорических периптеров, от которых дошли не только фундаменты, но и колоннады, цокольная часть стен и фрагменты керамических украшений.

Храм отстраивался три раза.

Древнейший храм Геры датируется концом VIII в. до н.э. Он представлял собой прямоугольную целлу с внутренним рядом опор и пронаосом с двумя колоннами в антах. Тип первого храма Геры может быть определен как «храм в антах». Целла храма была разделена на три части двумя рядами колонн,примыкающими к внутренним поперечным стенкам, служившим своеобразными контрфорсами. Первый храм Геры был построен из кирпича-сырца.

При постройке второго храма Геры (конец VII в. до н.э.) площадь сооружения была увеличена, фундаменты выложены из правильно отесанных квадров. Храм имел пронаос, наос и опистодом (самый ранний из всех дошедших до нашего времени). Храм был окружен колоннадой (6*16 колонн). Тип второго храма Геры может быть определен как «периптер».

Третий храм Геры (18,75м*50 м по стилобату) сохраняет в основном размеры и планировку второго. Храм построен на двухступенчатом основании, на высоком цоколе, сложен из известняка-ракушечника с применением кирпича-сырца. Снаружи стены храма были оштукатурены.

Наос храма Геры разделен на три нефа двумя рядами колонн, по 8 колонн в ряд. Первоначально стены наоса поддерживались своего рода поперечными стенками, напоминающими контрфорсы. Эти выступы, с одной стороны, принимали распор стены, а, с другой стороны, поддерживали

кровлю и потолок. В образовавшихся нишах хранилась храмовая утварь и приношения. В VI в. до н.э. поперечные стенки-контрфорсы были разобраны. Расстановка колонн в храме Геры отличается регулярностью. Внутренние и наружные колоннады храма расположены на общих осях. Наружные колонны храма Геры сильно различаются между собой пропорциями и формой капители, что может свидетельствовать не только о длительности строительства храма Геры, но и об интенсивности поисков в области пропорционального строя ордера. Известно, что птерон Герайона включал как каменные, так и деревянные колонны.

Впервые в храме Геры находит свое применение такой архитектурный прием, как сужение угловых интерколумниев на 20-30 см по сравнению с соседними. В дальнейшем сужение угловых интерколумниев станет правилом, обеспечивающим упорядоченность триглифов в дорическом триглифно-метопном фризе.

Антаблемент храма Геры был деревянным, впоследствии он был частично заменен на каменный. Метопы фриза представляли собой керамические плиты, украшенные росписью.

Кровля Герайона была покрыта плоской керамической черепицей. Плоские солены были слегка вогнуты, образуя волнистую линию по поверхности. Калиптеры имели в Герайоне полуциркульное сечение. Полукруглые антификсы украшал расписной пестрый узор по черному фону с выпуклой розеткой в центре. Фронтон в Герайоне был увенчан круглым акротерием с зубчатыми краями.

б) храм Артемиды в Эфесе (архитекторы Феодор из Самоса, Херсифрон и его сын Матаген из Кносса; начат ок. 550 г. до н.э., сожжен в 356 г. до н.э.)

Этот храм, не сохранившийся до наших дней, в древности считался одним из чудес света.

Храм Артемиды в Эфесе – диптер ионического ордена сложного аттического варианта. Размеры храма Артемиды в Эфесе 109,2*55,1 м. По стилобату, число колонн 8*20. Вход в храм располагался с западной стороны.

Внутренние помещения храма состояли из глубокого пронаоса, разделенного на три нефа двумя рядами колонн (8 колонн по 4 колонны в ряду), обширной целлы, предположительно трехнефной, которая сообщалась специальной дверью с четырехколонным опистодомом.

Колонны храма Артемиды в Эфесе были мраморными. Известняковые стены храма, сложенные с применением раствора, имели мраморную облицовку, черепица крыши была глиняной, сима - мраморной.

Передние ряды колонн, имели базы на высоких барабанах, украшенных рельефами и завершенных валом. Стволы колонн имели от 40 до 44 каннелюр плоского профиля с острыми ребрами, характерными для колонн дорического ордера. Ионические капители колонн были различных типов, но все имели сильно развитый эхин с крупными овами, большие подушки,

завершенные круглыми волютами и вытянутую в плане абаку. Волюты капителей не имели глазков, некоторые из них были украшены розеттами.

Антаблемент храма выполнен в ионическом ордере, однако, характерный для аттической ионики фриз-зоофор в храме отсутствует. Кровля храма Артемиды была двускатной.

в) храм Афины Афайи на о. Эгина (заложен после 500 г. до н.э.)

Храм Афины Афайи – наиболее развитая и наилучшим образом сохранившаяся позднеархаическая постройка, материковой Греции, дошедшая до нас вместе со скульптурными группами обоих фронтонов.

Храм представлял собой дорический периптер с числом колонн 6*12, стоящий на трехступенчатом основании (13,79*28,5 м по стилобату). Целла храма Афины Афайи состояла из пронаоса с двумя колоннами в антах, такого же опистодома и наоса, разделенного на три нефа двухъярусными колоннадами. В первом ярусе колоннад архитрав, увенчанный тенией и регулами, служил своего рода барьером между ярусами. В отличие от первого яруса внутренних колонн второй ярус завершался полным антаблементом, а не только архитравом, как первый.

Особенностью храма является то, что опистодом соединен с наосом дверью, а с противоположной стороны вход в него забран глухими решетками, поставленными между колоннами и антами.

Колонны храма довольно стройные: отношение их высоты к нижнему диаметру составляет 1:5,3. Антаблемент имеет в высоту 1/3 высоты колонны (впоследствии такое соотношение будет признано классическим и станет соблюдаться при строительстве храмов).

Соотношение частей ордера в храме Афины Афайи подчинено закону целых чисел и выражено в дорических фунтах (высота колонны – 16, высота колонны соответствует двум пролетам, высота антаблемента трижды укладывается в высоте колонны, соотношение нижнего диаметра колонны к интерколумнию – 3:5)

Проблема углового триглифа в храме Афины Афайи решена путем сужения угловых пролетов.

Угловые колонны храма немного (на 2 см) утолщены по сравнению с остальными и наклонены по биссектрисе в сторону целлы.

Скульптурные группы фронтонов храма Афины Афайи изображают подвиги эгинцев в Троянской войне. В скульптурном убранстве эгинского храма немалую роль играли также и акротерии, в особенности коньковые.

Храм построен из местного известняка, покрыт мраморовидной штукатуркой высокого качества. Скульптуры фасадов и сима фронтона были высечены из паросского мрамора. В древности храм был раскрашен: тении архитрава и карниз - ярко-красные, триглифы - черные и темно-синие, поле фронтона позади беломраморных скульптурных композиций - небесно-голубое, сочетание синего и красного было также свойственно симе и антефиксам. Раскраска, стройные колонны, скульптура на фронтонах и метопах придавали храму праздничный, нарядный облик.

Лекция 43. Архитектура Древней Греции периода ранней и высокой классики (6 ч.)

План лекции

1. Общая характеристика древнегреческой архитектуры периода классики.
2. Строительные материалы, техника и технология в классический период.
3. Храмы периода ранней классики:
   а) храм Зевса в Олимпии 460-450 гг. до н.э.;
   б) храм Геры (Посейдона) в Пестуме (Посейдонии) (после 468 г. до н.э.).
4. Храмы периода высокой классики:
   а) комплекс памятников Афинского Акрополя;
   б) пропилеи Афинского Акрополя (437-432 гг. до н.э., архитектор Мнесикл);
   в) парфенон Афинского Акрополя (447-432 гг. до н.э., архитекторы Иктин и Калликрат);
   г) храм Ники Аптерос (Бескрылой Победы) (архитектор Калликрат, окончание строительства 421 г. до н.э.);
   д) Эрехтейон (около 421-407 гг. до н.э.);
   е) храм Аполлона Эпикурия в Бассах недалеко от Фигалии (Аркадия) (архитектор Иктин, около 430 г. до н.э.).

1. Общая характеристика древнегреческой архитектуры периода классики

Древнегреческая классика – период наибольшего рассвета (культурного, политического, экономического) эллинских городов-государств (V – большая часть IV вв. до н.э.). С развитием экономики расширяется строительство торговых, производственных, оборонительных сооружений: складов, портовых сооружений, ремесленных мастерских, эргастериев, городских стен. В Афинах зарождается градостроительная наука.

Архитектурная мысль получает выражение не только в сооружении отдельных, выдающихся своими художественными качествами зданий, но и в области градостроительства. Впервые осуществляется регулярная городская планировка по единому продуманному плану (например, г. Пирей).

Храм становится частью центрального городского ансамбля, включавшего также административные сооружения, библиотеки, базилики, портики и другие постройки.

В период классики каждый храм есть особенное, синтезирующее в себе общие принципы выработанного вековым опытом канонического решения, и

единичные элементы, свойственные только определенному храму. Каждый храм становится тесно связан с характером той земли, на которой он построен. Если раньше, в период архаики, храм посвящали Богу, он олицетворял характер Бога, то в период классики храм - это характер полиса, его олицетворение, своего рода визуализация того или иного полиса. Таким образом, облик храма связывается не только с тем или иным божеством, но и с характером социума, проживающего на этой территории.

Самым распространенным типом храма в период классики становится периптер. В плане храм становится короче, чем в архаическое время, его целла - шире, по форме приближается к квадрату. В больших храмах, где возникали сложности с перекрытием целлы, устанавливались внутри двойные промежуточные опоры, которые, чтобы не загромождать целлу, устраивались в два яруса. Такой архитектурный прием давал возможность уменьшить сечение ствола колонны и придать интерьеру нужный масштабный характер.

Внешняя колоннада храма-периптера имела обычно по 6 колонн на торцевых фасадах, и по 13 колонн на длинных сторонах, т.е. число колонн бокового фасада на единицу больше удвоенного числа колонн на торцевых фасадах. Такое соотношение колонн на торцевых и продольных фасадах стало каноническим и применялось от храма к храму. В классических храмах уменьшается расстояние между передним рядом колонн и пронаосом, тем самым более плотно увязывая целлу с птероном.

2. Строительные материалы, техника и технология в классический период

В период классики в архитектуре Древней Греции доминировала разработанная в эпоху архаики характерная для эллинского зодчества стоечно-балочная конструкция. В эпоху классики ордерные системы получают свой канонический вид:

- успешно разрешается «проблема углового триглифа»: последний триглиф располагался на самом углу, сдвигаясь с оси крайней колонны, а получившаяся вследствие этого разница незаметно “разгонялась” за счет сужения угловых интерколумниев и увеличения наклона колонн;
- классическим становится решение капители дорического храма: шейка колонны выделяется сверху ремешками, а снизу - врезами гипотрахелиона;
- каннелюры колонны дорического ордера четко завершаются у основания эхина;
- если в период архаики вся поверхность абаки воспринимала нагрузку от верхней части храма, то теперь нагрузку принимает лишь середина абаки. Края абаки отделяются от архитрава скрытой прорезью. В этом случае капитель в какой-то мере теряет свои конструктивные особенности - она перестает быть “буферной” зоной. Архитрав как бы отрывается от колонны, повисает над птероном. Функция колонны теперь не выполняется, а как бы

изображается. Этим подчеркивается легкость, воздушность антаблемента. Если рассматривать древнегреческий ордер как визуализацию Мироустройства эллинов, то в период классики меняется представление о Небе: оно представляется не как давящая сила, а как легкая, воздушная субстанция, к которой стремится человеческое сообщество и каждый индивид.

Основным строительным материалом для монументальных сооружений эпохи классики становится мрамор. Если ранее мрамор применялся только для декорации сооружений, то в рассматриваемом периоде он становится самым ходовым материалом. При строительстве используется мрамор лучших пород - паросский и пентелийский. Применение мрамора позволяло достичь великолепной игры света и тени, обогатило архитектуру цветовыми свойствами и способностью просвечивать в краях блоков и ребрах каннелюр подобно живому телу. Вся общественная древнегреческая архитектура была ориентирована на мрамор, который позволял очень тщательно прорабатывать детали при образовании курватур.

Наряду с мрамором использовался известняк, который покрывался мраморовидной штукатуркой, в состав которой входило большое количество тертого мрамора, тем самым поверхность здания приобретала свойства мраморной поверхности (как например, в храме Зевса в Олимпии, выполненном из мраморовидного известняка и покрытом мраморной штукатуркой).

Кладка общественных зданий города-государства, как и в период архаики, производилась “насухо”, блоки скреплялись металлическими скобами, пиронами и штырями, которые заливались свинцом.

В эпоху классики в архитектуре появляется ровная, гладкая стена (например, южная стена Эрехтейона), причем гладкая поверхность стены становится важным художественным элементом архитектуры.

Если раньше квадровая кладка применялась только в богатых общественных зданиях, а в более скромных постройках стены выкладывали из трапециевидных блоков с горизонтальными постелями, то в классический период квадровая кладка становится нормой.

Стволы колонн в V-IV вв. до н.э. выполнялись из отдельных барабанов.

Антаблемент классического храма выкладывался “насухо”. Архитрав сооружался из каменных блоков, поставленных на ребро, скрепленных между собой свинцовыми штырями (например, в Парфеноне таких блоков три, поставленных один за другим). Фриз состоял из блоков, расположенных в два ряда.

Со второй половины V в. до н.э. в наиболее богатых храмах плафоны портиков делали мраморными, кассетированными и раскрашивали их. Обычно это был голубой фон и по нему золотые звезды. В то же время потолки наоса, как и несущие конструкции крыши продолжают выполняться из дерева.

Кровельная черепица применялась как терракотовая, так и мраморная.

В сооружениях классики впервые появляются криволинейные перекрытия сводчатого типа. Редкость таких конструкций, как свод и арка в греческой архитектуре связана с несоответствием их формы задачам эллинского зодчества.

В отделке зданий в конце V-IV вв. до н.э. более весомое место, чем прежде начинает занимать декоративная скульптура и резной орнамент. Нормой становится сочетание нескольких ордерных систем в одном храме. Вероятно такой ход связан с объединением греческих полисов в борьбе с персами, созданием общегреческих союзов и поиском единого общеэллинского типа храма. Поиски композиции общеэллинского типа храма ведутся по пути соединения ионической, дорической и коринфской ордерных систем в единое целое (как, например, это представлено в храмах Афинского Акрополя, в храме Аполлона Эпикурия в Бассах).

Все чаще в храмах используются различные отклонения (искривления, курватуры), такие как отклонения от горизонтали стереобата, антаблемента, энтазис колонн, утолщение угловых колонн, их наклон в сторону целлы, сужение крайних интерколумниев, утонение кверху стен целлы (так называемый ОТТОК СТЕН), наклон скульптуры фронтонов и метоп на зрителя.

3. Храмы периода ранней классики

а) храм Зевса в Олимпии (архитектор Либон из Элиды; 460-450 гг. до н.э.)

Храм Зевса в Олимпии завершил в метрополии формирование общегреческого типа дорического храма и положил начало индивидуальной трактовке каждого сооружения. Этот храм представляет собой один из лучших примеров строгого, мощного дорического ордера ранней классики. Храм был сооружен после победы греков над персами в битве при Платеях в 479 г. до н.э. на средства из взятой при этом добычи. К настоящему времени храм почти полностью разрушен землятресениями. Его архитектурный облик стало возможно реконструировать благодаря многочисленным описаниям разных литераторов, в частности Павсания.

Храм Зевса представлял собой дорический периптер, размером 27,68*64,12 м по стилобату с количеством колонн 6*13 с пронаосом, наосом и опистодомом, не соединенным с целлой. Целла разделена на три нефа двухъярусными колоннадами. Над боковыми нефами располагались галереи, по которым можно было приблизиться к статуе сидящего Зевса, установленной в глубине помещения. Перед празднествами статую умащали специальными маслами. В древности эта статуя, созданная из золота и слоновой кости мастером Фидием, считалась одним из чудес света.

Ко входу в храм вели дополнительные ступени и пологий пандус.

Храм Зевса был построен из очень твердого местного известняка-ракушечника и покрыт слоем мраморной штукатурки. Кровельная черепица, сима, скульптура фасада высечены из мрамора. Общая суровость внешнего облика храма чуть сглаживалась раскраской, следы которой обнаружены на

фрагментах архитектурных частей храма (красная – на тении, увенчивающей архитрав, синяя – на мутулах и триглифах).

Следует отметить регулярность в строении храма, кратность его основных размеров дорическим (олимпийским) футам. При создании храма мастера применили целый ряд отклонений (курватур): сужение угловых интерколумниев по сравнению со средними, утолщение угловых колонн птерона храма, наклон угловых колонн по биссектрисе в сторону целлы. Колонны птерона, имевшие «героический» масштаб (10,43 м в высоту), состояли из 14 барабанов и были обработаны двадцатью каннелюрами.

Большая часть скульптурного убранства храма была сосредоточена на фронтонах. Главный восточный фронтон украшала сцена приготовления к состязанию на колесницах героев Пелопса и Эномая (основателей Олимпийских игр). Композиционным центром является фигура бога Зевса. На западном фронтоне храма изображена борьба лапифов (греков) с кентаврами. Во главе композиции представлен бог Аполлон. Олимпийские игры в Древней Греции были призваны воплотить идею национального единства. Только эллины имели право принимать в них участие, варвары не допускались. Именно участие в этих играх и рождало ощущение всеэллинского единства.

Храм Зевса в Олимпии, где проходило посвящение (инициация) участников Олимпийских игр, был своеобразным связующим звеном, обеспечивающим единство эллинского социума и эллинского Космоса. Именно поэтому на фронтонах храма представлена идея превосходства эллинов над варварами (через борьбу греков и кентавров). Здесь же представлена сцена основания Олимпийских игр и показано то покровительство, которое оказывают боги эллинам.

Композиции фронтонов построены на принципах зеркального отражения левой и правой частей, свободного уравновешивания близких по характеру, но не идентичных фигур.

За наружной колоннадой, над двухколонными антовыми портиками пронаоса и опистодома, шли триглифные фризы с мраморными метопами, изображавшими двенадцать подвигов Геракла. Композиция каждой метопы составлена из двух борющихся фигур. Изображения на метопах намекают верующему, подошедшему к храму, попавшему из профанного пространства в сакральное, что путь, который он желает пройти не для всякого человека, а только для того, кто вступил на путь героя. И Геракл, и участники Олимпийских игр, и побеждающие кентавров лапифы – это герои, совершающие героические поступки в борьбе или в состязаниях. Скульптурное убранство храма настраивает верующих на героический лад, вселяя уверенность, возвеличивая их. Этой же цели способствует и «героический» масштаб колонн птерона, не подавляющий человека, а возвеличивающий его «в духе своем». Любой, кто оказывался перед такой колоннадой, ощущал прилив внутренних сил, желание взлететь «над собой», «расправить крылья». Для тех, кто не убоялся подвига и может на равных смотреть на героя, и была выстроена лестница, дающая возможность

физической составляющей человека (плоти) вступить на уровень героя и увидеть голову Зевса не снизу вверх, а на равных (на уровне глаз). Но при этом, даже человеку-герою, возросшему «в духе своем» не следует забывать, что Зевс представлен сидящим, и он имеет потенциальную возможность встать и показать огромную пропасть между человеком-героем и Богом.

Фронтонные статуи вместе с метопами и статуей Зевса представляли собой лучшее в период ранней классики оформление храма.

б) храм Геры (Посейдона) в Пестуме (Посейдонии) (после 468 г. до н.э.)

Храм Геры в Пестуме - наиболее величественный и наилучшим образом сохранившийся памятник второй четверти V в. до н.э. Это единственный греческий периптер, в наосе которого до сих пор стоит на своих местах часть верхних колонн внутренних двухъярусных колоннад.

План и общая композиция храма выполнены не без влияния храма Зевса в Олимпии. Храм Геры стоит на трехступенчатом основании, размеры храма по стилобату 24,3*59,99 м, число колонн 6*14. Храм имеет пронаос, наос, опистодом. При трехчастном делении целлы наос более вытянут в сравнении с целлой храма Зевса, и разделен двухъярусными колоннадами, заканчивающимися пилястрами. Нижние колонны внутренней колоннады имеют 20 каннелюр, высота их - 6,06м (180 футов), верхние - 18 каннелюр, высота - 3,41м (72 фута). В композиции храма Геры заложен принцип регулярности построения.

Храм выстроен с применением курватур, причем отклонения легко прочитываются визуально.

Здание сооружено из кристаллического золотистого ракушечника, который сверху покрыт слоем тонкой белой штукатурки. Некоторые части сооружения в древности были окрашены.

4. Храмы периода высокой классики

а) комплекс памятников Афинского акрополя

Скала Афинского Арополя возвышается посреди долины, которая с трех сторон окружена холмами, а с четвертой, южной стороны, примыкает к морю. Это массив сиреневато-серого известняка с крутыми извилистыми склонами, делающими доступ возможным только с западной стороны.

Вершина массива Акрополя срезана образует вытянутую с запада на восток площадку примерно 300*130 м. Над уровнем моря она поднята на высоту 156,2 м. (наиболее высокая точка), а над прилегающей котловиной и самим раскинувшимся у подножья городом - на 70-80 м, причем Акрополь не самая высокая точка в Афинах, но самая удобная (самая высокая точка – гора Ликабет).

Акрополь - самой природой укрепленное место, расположенное в 6 км от удобной бухты Пирея. Уже в древности он был крепостью, где можно было скрыться от неприятеля, пока тот проходил 6 км по суше от моря.

В VI в. до н.э. Акрополь был обустроен. В центре был воздвигнут храм Афины и Посейдона (Гекатомпедон – «стофутовый»). Не случайно на фронтоне Парфенона мы увидим состязание Афины и Посейдона. Он был сооружен ок. 570 г. до н.э. и предположительно имел две целлы, два портика и гладкие боковые стены, которые затем были обстроены дорической колоннадой. Частично он обнаружен, несколько сдвинут относительно Парфенона, для постройки которого была сделана дополнительная насыпь.

В VI веке до н.э. на Акрополе сооружаются Пропилеи, алтарь Ники, святилище Артемиды Бравронии и возникает святилище на месте нынешнего Эрехтейона. На рубеже VI-V вв. до н.э. был начат храм Афины Девы (Парфенон) к югу от Гекатомпедона, для чего искусственно расширили площадку, укрепив ее подпорной стеной.

В 480-479 гг. до н.э., когда персы захватили Афины, были уничтожены все постройки на Акрополе. В середине V в. до н.э. Акрополь начинает отстраиваться заново: возводятся Парфенон (сначала так называлось определенное место, впоследствии так назовется сам храм Афины Девы), Пропилеи, возводится статуя Афины Промахос, или Афины Воительницы, храм Ники Аптерос, Эрехтейон. Интересны свидетельства Плутарха о том, что ансамбль Акрополя застраивался во времена Перикла по единому плану на принципах свободной гармонии, уравновешивающего сочетания разновеликих и разных по форме зданий.

б) Пропилеи Афинского Акрополя (437-432 гг. до н.э., архитектор Мнесикл)

Афинские Пропилеи - это наиболее богатый и развитый пример монументальных входов, которые с давних пор сооружались в святилищах Греции. Каждое эллинское святилище обносилось оградой, в которой сооружался проем в виде сквозных портиков в антах, обращенных внутрь святилища и наружу.

Наружный и внутренний фасады Пропилеев представляют собой величественные шестиколонные дорические портики простильного типа. Центральная часть Пропилеев сопровождается крыльями. Вместо одного входа в Пропилеях устроено 5 проемов, средний из которых значительно расширен по отношению к боковым; он был рассчитан на всадников верхом и жертвенных животных, которых приводили на Акрополь во время празднеств. В связи с этим в центральном проеме были устроены пандусы, в то время как боковые проемы снабжены лестницами.

Западный портик Пропилеев, обращенный в город, глубже и сложнее по композиции, чем восточный. Он сооружен на субструкциях (от лат. – «основание», дополнительные архитектурные конструкции, поддерживающие снизу ту или иную часть архитектурного сооружения) и стоит на верхней площадке четырехступенчатой лестницы.

Восточный портик поставлен на уровне западного края площадки Акрополя. Разница в уровне пола между портиками составляет 1,43 м, поэтому внутри Пропилеев в боковых проходах устроены пять крупных

ступеней (0,27-0,32 м), а в центральном нефе - пандус. Ступени Пропилеев сделаны специально высокими, чтобы человек, поднимаясь по ним, преодолевая их высоту, поднимался в духе своем, преодолевал себя.

Стилобат в обоих портиках горизонтален. Антаблемент в обоих случаях имеет курватуру, составляющую по центру 4 см. Энтазис колонн доходит до 17 мм.

Из-за разности в уровне портиков отмечается разность в уровнях других элементов ордера: антаблементов, кровли, фронтонов и потолков.

Пропилеи выстроены полностью из белого пентелийского мрамора, отличаются повышенной тщательностью строительных работ и тонкостью выполнения деталей. Крыша Пропилеев покрыта мраморной черепицей.

В противоположность сдержанному наружному облику Пропилеев, их внутренняя архитектура носила праздничный, нарядный характер. Шесть стройных (отношение высоты к диаметру 1:10) ионических колонн поддерживали мраморный кессонированный потолок. Потолок был окрашен в синий цвет, на котором нарисованы золотые звезды.

Базы колонн имели легкую коническую форму и состояли из двух больших валов, разделенных выкружкой и полочками. Капители ионических колонн проработаны удивительнейшим образом, они не имеют себе равных по совершенству линий. Спирали волют, очерченные двухойным валиком, заканчивались выпуклым глазком, лежащим несколько ниже верхней линии эхина и соответствовали пропорциям “золотого сечения”. Упругая подушка, с боковых сторон связанная тройным поясом с каннелюрами, обращена лицевой стороной к проходу.

Пропилеи – один из первых и наиболее ярких примеров совмещения двух ордерных систем (дорической и ионической) в одной постройке. Такому синтезу способствовала сама идея Акрополя, строящегося в период правления Перикла как общеэллинское святилище, и идея создания всеэллинского архитектурного стиля, совмещающего в себя все, что было достигнуто в области дорики и ионики.

Центральная часть Пропилеев сопровождается двумя архитектурными крыльями, обращенными к главной оси здания небольшими трехколонными портиками. Скромные размеры крыльев были призваны подчеркнуть значимость и монументальность главного входа. Северное крыло Пропилеев более развитое, там находилась пинакотека (от «pinax» - «доска», «картина» и «theke» - «хранилище», помещение для хранения живописных произведений - приношений богам). Считается, что южное крыло было не завершено. Оба крыла Пропилеев представляют собой храмы в антах.

в) Парфенон Афинского Акрополя (447-432 гг. до н.э., архитекторы Иктин и Калликрат, руководитель работ и скульптор Фидий)

Парфенон - самый крупный дорический периптер в греческой метрополии. По стилобату размеры храма - 30,86*69,51 м. Внешняя колоннада - 8*17 дорических колонн. Оба торца завершены шестиколонными простильными портиками.

Строительство Парфенона начато в 447 г. до н.э. При праздновании Панафиней в 438 г. до н.э. состоялось освящение храма. Скульптурные работы продолжались до 432 г. до н.э.

Здание храма полностью выполнено из мрамора с подцветкой и частичным золочением. Мрамор, из которого был сделан Парфенон, допускал высокую точность и тонкость проработки деталей, полировку поверхности. Для строительства использовался мрамор различного оттенка, с большими включениями металла.

Храм в плане состоит из двух помещений, разделенных глухой стеной: обширная целла с культовой статуей и самостоятельное западное помещение, которое служило сокровищницей и носило название «Парфенон» - «помещение для девушек», которые ткали пеплос (покрывало) для богини. Затем это название распространилось на весь храм. Главное помещение Парфенона с тремя нефами имело продольные двухъярусные колоннады, соединенные вдоль задней стены целлы с третьей, поперечной колоннадой, образуя вокруг культовой статуи п-образный в плане обход. Ширина центрального пространства целлы составляла 19 м, пролет между колоннадами – около 10 м. Здесь находилась статуя Афины из золота и слоновой кости, стоящей в полный рост. Статуя Афины Парфенос (Девы) достигала 12 м в высоту.

Колонны птерона Парфенона, равные по высоте колоннам храма Зевса в Олимпии (10,43 м), обладали значительно более легкими пропорциями: их высота равна 5,48 нижних диаметров. Энтазис колонн невелик (до 17 мм)

По верху внешних стен целлы проходил метровой высоты фриз-зоофор (160 м в длину) с изображением торжественной панафинейской процессии. На фризе представлено 365 антропоморфных фигур, множество животных (жертвенные быки, кони). Высота рельефа фриза-зоофора в верхней части – 6 см., в нижней – 4 см. В рельефе местами представлено до 4 слоев фигур и изображений.

Неизвестно было ли перекрытие центральной части. Не исключено наличие здесь большого светового отверстия над статуей богини. Перекрытие западного помещения храма поддерживалось четырьмя ионическими колоннами, делившими помещение на два нефа. Здесь хранилась казна Морского союза и здесь же девочки возрастом от 11 до 13 лет ткали пеплос для деревянной статуи Афины Парфенос, которая находилась в Эрехтейоне.

Помимо статуи Афины, а также мраморного фриза-зоофора, Парфенон был украшен множеством фигурных метоп и пятьюдесятью статуями фронтонов. В тимпане западного фронтона представлена сцена борьбы Афины и Посейдона за право владеть Акрополем. На восточном фронтоне был изображен акт рождения Афины из головы Зевса.

Понимание сущности Парфенона невозможно без понимания сути Панафинейских празднеств. Панафинеи (Panathénaia), древнейший аттический праздник в честь богини Афины; происходил ежегодно в месяце гекатомбеоне (конец июля — начало августа). Панафинеи восходят к

доисторическому времени. Первоначально – это местный афинский праздник. При легендарном царе Тесее (по античной традиции приблизительно XIII в. до н. э.) Панафинеи стали общеаттическим (panathénaia — всеафинский) праздником. В программу Панафиней со времени Писистрата (VI в. до н. э.) входили главный обряд — шествие к акрополю и акт со-тарпезы с богами достойнейших членов полиса, жертвоприношение (гекатомба), надевание нового пеплоса (покрывала) на статую богини Афины, а также состязания певцов-рапсодов, музыкальные, гимнастические, конные состязания. Эти так называемые Великие Панафинеи происходили один раз в 4 года, в отличие от ежегодных Малых Панафиней, во время которых не совершалось главного обряда. Победители Панафиней награждались венками из веток «священной» оливы и амфорами с маслом.

Панафинейское шествие начиналось ранним утром, поднималось на Акрополь, по Акрополю движение начиналось от Пропилеев по диагонали, через площадь, к Парфенону, вместе с жертвенными животными, всадниками, женщинами, несущими дары. В этом движении позволительно выделить три фазы: остановка процессии перед западным фасадом, проход процессии с севера и юга вдоль длинных фасадов Парфенона, слияние двух потоков шествующих в единое целое перед восточным фасадом, где совершалась гекатомба (жертвоприношение), и где люди становились сотрапезниками богов.

Каждый из этапов шествия вокруг Парфенона имел свою цель, достижению которой способствовал весь облик храма в целом и каждая его деталь. Западный фасад Парфенона акцентирует социоцентрическую составляющую эллинской религии. На метопах представлены сцены борьбы греков с амазонками, символически представляя противоборство эллинов с варварами, последние не могли быть допущены к торжественному шествию. Фриз-зоофор предлагает участникам шествия модель подготовки к торжественному мероприятию, настраивание на действие - люди, изображенные здесь готовят упряжь, колесницы и т.д. Здесь же за дверью западного помещения Парфенона находится казна Морского союза, добытая в боях – отвоеванные у персов (варваров) трофеи. На западном фронтоне представлен миф о том, как боги Афина и Посейдон спорили за обладание Акрополем. Обоим божествам приглянулось это место. Оба отправились с Олимпа на Акрополь и прибыли одновременно. Оба, посредством символов своего могущества, овладели этим местом: Афина, создав оливковое дерево (оливковое масло - символ Греции), Посейдон, выбив трезубцем в скале соляной источник. По краям фронтона представлены аллегорические фигуры двух афинских рек Кефиса и Иллиса. Аллегории рек акцентируют взгляды смотрящих: действие, представленное на фронтоне, происходит именно на Афинском Акрополе. Скульптор представил столкновение Афины и Посейдона на одинаковых правах. Посредством пересечения ног Афины и Посейдона ясно показано, что оба божества заявляют свои права (претензии) на одно и то же место. Афиняне, пришедшие на Акрополь в день Великих

Панафиней понимали, насколько важно их городу покровительство не только Афины, но и Посейдона (покровитель Коринфа, морского города). Перемещение Посейдона на Афинский Акрополь означало, что Коринф становится в зависимость от Афин, которые могут побеждать теперь не только на суше, но и на море.

Таким образом, цель западного фасада Парфенона – объединить всех эллинов политически (политика – «общее дело», каждый гражданин полиса занимался политикой), это под покровительством Афины, как символа государственной мудрости, и Посейдона.

Далее шествие проходило вдоль северного и южного фасадов Парфенона, акцентирующих эгоцентрическое религиозное качество верующих. Если продолжить линии кровли Парфенона до земли, то получится, что каждый, проходящий в торжественном шествии вблизи Парфенона оказывался под его покровительством. Верующий, проходя мимо фасада храма, попадал в область пористой структуры, где здание одновременно “растекается” по холму и “сжимается”, как бы структурируется, кристаллизуется. На это впечатление работают и курватуры, которые в Парфеноне видны. Всевозможные искривления создают впечатления о храме как о живом организме, а не каком-то искусственно-правильном образовании.

Парфенон как шедевр, в котором достигнуты эталонные размеры элементов, преобразует человека, прикасающегося к нему, организует его по своим меркам. В связи с этим не случайным является применение «героического» размера колонн птерона – 10,43 м. Человек, находящийся в зоне действия храма возрастает в духе своем, выстраивает свой микрокосм как микрокосм героя, преодолевшего трудности.

Восходящее солнце движется по небосклону, освещая по очереди одни за другими каннелюры колонн птерона: одни каннелюры уходят в тень, другие - высвечиваются. Колонны начинают работать как шестерни, с одной стороны, «втягивая» человека в пространство храма, а с другой стороны, выталкивая наружу качество божественное. Божественная энергия, выходя наружу, распространяется вокруг. Осененный этой энергией человек возрастает в духе своем, становится героем, чему способствует и героический размер колонн, и высота ступеней стереобата (0,5 м). Именно в этом месте процессии происходит разрушение старого человеческого качества (“аритэ” по-гречески) и создание нового героического качества с помощью богов.

Метопы Парфенона показывают борьбу греков с варварами и намекают на постоянную борьбу человека с самим собой. Фриз-зоофор предлагает эталон неторопливого, неспешного движения в панафинейской процессии, движения с достоинством, с пониманием сути происходящего.

Таким образом, на этом этапе Панафинейского шествия происходит личностное становление участников, а не кристаллизация общественного качества, как это было перед западным фасадом. Парфенон как бы

разъединяет человеческий коллектив, каждый пришедший остается один на один с богами для совершения молитвы, диалога с ними.

Следующий этап движения - это слияние двух потоков шествующих у ВОСТОЧНОГО ФАСАДА ПАРФЕНОНА. До этого произошло разделение не только на два потока, но и внутри каждого потока тоже. Теперь нужно снова слить всех в единое целое. И Парфенон делает это, потому что слияние поддержано богами. Но одновременно человек, возросший в духе своем и способный стать героем, может потерять меру, начать претендовать на божеское (Леонардо да Винчи: «Для чего Бог создал человека? Для того, чтобы человек хоть иногда становился Богом.). Однако композиция восточного фасада Парфенона указывает, что меру шествующим в Панафинейской процессии нужно знать. Иначе наказание за гордыню последует обязательно. Поэтому на фасаде явлены намеки, останавливающие людей, не позволяющие вознестись в духе своем до уровня богов, смиряющие гордыню: боги на фризе-зоофоре встречают процессию людей сидя, а идущие люди представлены с гордо поднятыми головами, максимально выпрямившись, достигнув максимума своего личностного разворачивания. Стоящий человек вроде бы находится на уровне с головами богов, но человек стоит, а боги - сидят. У богов есть гигантская потенция - они могут встать. На восточной части фриза-зоофора представлено подношение Афине пеплоса. Действие фриза-зоофора поддерживается скульптурной композицией фронтона, на которой явлено рождение Афины из головы Зевса. Изображение улетающей с фронтона богини Нюкс и влетающего на фронтон бога Гелиоса намекают на то, что действие происходит днем. Согласно представлениям греков, день есть жизнь, ночь есть смерть. Отсюда не случайно представлены боги, ибо это - жизнь. Вся человеческая процессия, которая пришла сюда видит эту жизнь в полном объеме, поскольку представлены здесь все двенадцать богов Олимпа. Они являются свидетелями рождения Афины. Именно здесь у восточного фасада Парфенона в присутствии всех богов и приносилась стоглавая огненная жертва, именно здесь люди, возросшие в духе своем, становясь сотрапезниками богов, вступали в отношение с Абсолютным началом.

Таким образом, на западном фасаде храма представлен социцентрический, политический аспект эллинской религии, на северном и южном фасадах – эгоцентрическая, личностная составляющая, восточный фасад же являет космоцентрическую составляющую религии. Греки полагали, что космоцентрической составляющей можно достичь, только при слиянии социоцентрической и эгоцентрической составляющих. Эта система - космоцентрическая, эгоцентрическая и социоцентрическая религиозные составляющие, была очень хорошо продумана Гипподамом - архитектором и философом, который строил Пирей - порт рядом с Афинами. Он разработал принцип, по которому каждый полис должен иметь общественную часть, личностную часть и священную часть. Эта система применяется в населенных пунктах мира и по сию пору.

г) храм Ники Аптерос (Бескрылой Победы). Архитектор Калликрат. Окончание строительства 421 г. до н.э.

Храм Ники Аптерос - небольшой ионический четырехколонный амфипростиль размером 5,4*8,14 м по стилобату, поставленный на высоком выступе близ Пропилеев - Пиргосе. Стены Пиргоса служили афинянам местом вывешивания трофеев. Таким образом, Пиргос вместе с храмом Ники Аптерос играли важную роль в создании общего идейно-художественного образа ансамбля Акрополя как памятника победы греков над персами.

Площадка вокруг храма была окружена мраморным парапетом, украшенным рельефами. Перед храмом располагался алтарь Ники.

Проект и модель храма Ники были в 449 г.до н.э. утверждены народным собранием Афин. Осуществление строительства храма произошло после начала Пелопоннеской войны (431-404 гг. до н.э.).

Целла храма Ники не имеет ни опистодома, ни пронаоса. Торцы ее продольных стен обработаны в виде антов. С восточной стороны находились два узких каменных столба, поставленных между антами, к которым крепилась решетка, закрывавшая доступ в неглубокую целлу.

Храм Ники дает пример трехчастного варианта ионического антаблемента: архитрав, расчлененный на три фасции, непрерывный скульптурный фриз и карниз без зубчиков. На барельефах фриза представлены сцены битвы греков с персидской конницей. На восточной стороне изображены наблюдающие битву олимпийские боги.

Ионические капители колонн храма Ники близки по своему типу капителям Пропилеев. В храме Ники Аптерос представлены наиболее ранние, дошедшие до нас угловые ионические капители.

В храме отсутствуют курватуры. Наблюдается склонность к дорике (живописный декор симы, трехсторонняя профилировка капителей антов). Пропорции колонн, высота которых составляет 7,85 диаметра, несколько тяжеловаты для ионического ордера. Такое утяжеление пропорций храма было изначально продумано с целью создания единой масштабности при сопоставлении храма Ники с Пропилеями и комплексом Акрополя в целом.

д) Эрехтейон (около 421-407 гг. до н.э.)

Эрехтейон - последняя по времени постройка Акрополя, завершающая весь ансамбль.

Эрехтейон имеет тройное посвящение. Храм, с одной стороны, посвящен Эрехтею (легендарному афинскому царю, рожденному Богиней Земли Геей от семени Гефеста, которому покровительствовала сама Афина), а с другой стороны – божествам Афине и Посейдону. Целла храма разделена на две части - часть, посвященная Афине, и часть целлы, посвященная Посейдону.

Площадка, отведенная под храм, была связана с рядом реликвий. Во-первых, именно здесь, по преданию, находился царский дворец Эрехтея. Во-вторых, возле Эрехтейона, в саду Пандросы, растет олива, посаженная,

согласно мифу, Афиной. В-третьих, в полу Эрехтейона остался след трезубца Посейдона.

Особенностью Эрехтейона является сложная пространственная композиция его помещений и трех портиков, расположенных на разных уровнях, навевающая воспоминания о композиции Пропилеев и замыкающая весь ансамбль Акрополя в единое целое. Основное ядро здания представляет собой прямоугольную в плане постройку (11,63*23,50 м по стилобату). Крыша двухскатная, крытая мраморной черепицей, на восточной и западной стороне - фронтоны. С востока целла Эрехтейона завершается шестиколонным ионическим портиком во всю ширину здания.

Западный конец сооружения решен необычно. Здесь, помимо торцевого, были выстроены еще два своеобразно расположенных портика, завершавших не торцовую, а продольные стороны целлы и ориентированных на север и юг (северный портик и портик Кор). С западной стороны храм имел высокий цоколь, над которым поднимались четыре колонны в антах. Промежутки между колоннами были забраны решетками (в римские времена решетки были заменены каменной кладкой с оконными проемами, в результате чего колонны стали полуколоннами. Высота колонн и антов западного фасада 5,61 м. Высота цоколя 4,8 м. Перед колоннадой западного портика был устроен сад Пандросы. В цоколе западного фасада Эрехтейона, ближе к южному углу храма, расположена дверь, ведущая из Пандросейона в храм.

Южная стена Эрехтейона стоит на трехступенчатом основании и сложена из тщательно пригнанных отполированных квадров. При этом квадры нижнего ряда кладки поставлены на профилированную базу, служащую продолжением базы анта восточного портика. Широкая лента орнаментальной порезки, переходя с шейки этого анта на южную стену, тянется по ее верху. Орнамент скомпонован из пальметт и лилий (анфемий). Анфемий применен в Эрехтейоне с щедростью, встречаясь на антах, под капителями колонн, в верхней части наличника двери. На всех стенах Эрехтейона, за исключением западной, под трехчастным антаблементом тянется широкая полоса того же орнамента - анфемия.

Фриз Эрехтейона был выполнен из темного (фиолетово-черного) элевсинского мраморовидного известняка, на фоне которого подчеркивались отдельно высеченные из белого мрамора и прикрепленные скульптуры. Выше тянулся увенчанный овами карниз.

К западному концу южной стены примыкал портик Кор, в котором колонны были заменены шестью мраморными фигурами девушек-кариатид высотой 2,1 м. Высокий цоколь с профилированной базой, на которой стоят кариатиды, опирается на трехступенчатое основание. Промежуточным звеном между скульптурой и архитектурой были капители над головами кариатид, состоящие из эхина, порезанного крупными овами, и узкой абаки.

Ионический антаблемент портика Кор сведен к двум частям: архитраву и карнизу с зубчиками. Фриз отсутствует.

Восточный фасад Эрехтейона оформлен неглубоким шестиколонным портиком очень легких пропорций. Высота ионических колонн здесь равна 9,52 диаметра (6,56 м) при интерколумнии 2,05 диаметра. В задней стене портика находилась украшенная богатым наличником дверь и два частично сохранившихся окна.

Северный портик о шести ионических колоннах значительно сдвинут к западу, выходя за пределы северной стены. Размеры портика по нижней ступени 12,035*7,45 м. Колонны северного портика по пропорциям тяжелее колонн восточного портика (их высота 7,63 м, т.е. 9,2 диаметра) и расставлены шире (интерколумний 2,32-2,27 м, т.е. 2,8 диаметра). Стволы колонн северного портика имеют энтазис и небольшое утонение (на 10 см), прорезаны 24-мя каннелюрами. Колоннам портика соответствуют анты, немного выступающие из стены. Угловые колонны слегка наклонены внутрь по диагонали. Мраморный потолок портика кассетирован.

Внутреннее помещение Эрехтейона разделялось на две части глухой, поперечной стеной. Восточная часть (меньшая) являлась святилищем Афины. Тут в древности стояла деревянная статуя богини, особо чтимая эллинами. Перед ней горел неугасимый огонь в золотом светильнике работы мастера Каллимаха. Это помещение представляло собой "недоступное святилище богини", куда входить могли только жрецы. Двери в этой части храма были всегда закрыты, для освещения помещения прорезаны два окна. Западная часть храма являлась собственно храмом Посейдона. Она разделялась на несколько помещений: не доходившая до потолка стенка отделяла вытянутый с севера на юг пронаос. Такой же высоты стенка разделяла две примыкавшие к пронаосу с востока комнаты. Под полом целлы находилась крипта, в которой жил священный змей Эрехтоний. Под полом пронаоса находился колодец соленой воды ("Эрехтеево море"), появившийся, по преданию, от удара Посейдона трезубцем о скалу.

В Эрехтейоне было мало раскрашенных элементов. Вместо этого применялась полихромия различных материалов (камень разных цветов). В технике энкаустики был раскрашен лесбийский каблучок архитрава. Широко использовалась позолота орнаментированных частей.

е) храм Аполлона Эпикурия в Бассах недалеко от Фигалии (Аркадия). (архитектор Иктин, около 430 г. до н.э.)

Одно из самых замечательных сооружений последней трети V в. до н.э. Храм расположен высоко в горах (1130 м над уровнем моря) в пустынной местности. По свидетельству Павсания, храм Аполлона Эпикурия был построен в благодарность за избавление от чумы 430 г. до н.э.

Храм выполнен из прекрасного голубовато-серого мраморовидного известняка и представляет собой довольно сильно вытянутый дорический периптер (6*15 колонн) размером 14,63*38,29 по стилобату.

Дорический экстерьер храма интересен отсутствием курватур, энтазиса у ствола колонн, их строгой вертикальностью (в том числе и угловых колонн), отсутствием антов пронаоса и опистодома. Храмовый

образ внутренне собран, полон энергичной силы. Пропорции ордера таковы, что храму придается масштабная выразительность, он не подавляется горной природой и не подавляет ее.

При дорической оболочке интерьер храма ионический. Целла, сильно отступавшая по торцам от наружной колоннады, располагаясь своей продольной осью по направлению север - юг, состояла (не считая глубоких пронаоса и опистодома) из двух неравных сообщающихся между собой помещений.

Статуя Аполлона помещалась лицом к восточной двери, но не в целле, а в адитоне, отделенном от целлы единственной свободно стоящей колонной с коринфской капителью. Таким образом, в данном храме впервые были использованы три ордерные системы.

Культовая статуя храма была установлена в адитоне лицом к восточной двери и глядевшим на нее сквозь главный северный вход была видна с необычной точки зрения, т.е. сбоку, в профиль. Статуя, по всей видимости, закрывалась еще и занавесом.

Единственная свободно стоящая колонна, отделявшая адитон и органически замыкавшая главную часть целлы, указывала на недоступность адитона.

Особенность композиции и ориентации храма состоит в том, что Иктин включил в свою постройку целлу находившегося здесь более древнего небольшого храмика. При этом новая целла была пристроена под прямым углом к старому храму с его северной стороны; его южная продольная стена старого храма стала задней стеной новой целлы, а боковая северная стена, разделяющая обе целлы, была снесена. Новая целла оказалась вытянутой с юга на север, где находился главный вход в храм. Вход в старый храмик с восточной стороны также был сохранен.

Архитектурная композиция главной части целлы необычна: она обрамлялась с двух сторон пятью короткими стенками, выступавшими из боковых стен целлы, образуя по бокам ряд небольших ниш. Последняя, пятая пара стенок была повернута под углом 45° к стенам целлы. Торцы этих поперечных стенок обработаны в виде ионических полуколонн. На стенах располагался антаблемент со скульптурным фризом, обегавшим непрерывной лентой всю целлу. На фризе представлена борьба кентавров с лапифами и греков с амазонками. Фриз был сделан в высоком рельефе с богатой светотенью, исполнен экспрессии и пафоса борьбы. По всей видимости, фриз являлся важнейшим культовым элементом целлы.

Обломки черепицы кровли целлы дали повод предположить, что в крыше были отверстия, позволявшие свету проникать внутрь для облегчения рассмотрения фриза.

Храм Аполлона характеризуется сдержанностью внешнего облика и богатством интерьера, в котором подчеркнуты доминирующее значение фриза и недоступность адитона в глубине целлы.

В архитектуре храма объединяются в единое целое композиционные приемы и художественные формы, составлявшие ранее специфические особенности различных областей Греции - Аттики и Пелопоннеса.

Особенности храма Аполлона в Бассах позволяют сблизить его с афинскими памятниками времени Перикла: это и повышенный интерес к внутреннему пространству, и усложнение композиции интерьера, и стремление к органическому сочетанию в одном сооружении различных ордерных систем, и разработка новых архитектурных форм, и поиски нового содержания в типических формах периптера.

Лекция 44. Архитектура Древней Греции периода поздней классики и эллинизма (2 ч.)

План лекции

1. Общая характеристика архитектуры Древней Греции периода поздней классики и эллинизма.
2. Театры Древней Греции. Театр в Эпидавре (архитектор Поликлет Младший, середина IV в. до н.э.).
3. Фимела (или фолос) в Эпидавре (архитектор и скульптор Поликлет Младший; 360-330 гг. до н.э.).
4. Мавзолей в Галикаркасе (архитекторы Пифей и Сатир, скульпторы Скопас, Тимофей, Бриаксис, Леохар; около 353 г.до н.э.).
5. Памятник Лисикрата (335-334 гг. до н.э.).
6. Алтарь Зевса в Пергаме (180-159 гг. до н.э.).

1. Общая характеристика архитектуры Древней Греции периода поздней классики и эллинизма

В этот период поздней классики зодчество развивалось в условиях кризиса греческого рабовладельческого полиса. Оно в некоторой мере утратило героический, гражданственный характер, ясную гармонию своих монументальных образов.

Если во второй половине V в. до н.э. первенствующее место в эллинском зодчестве принадлежало Аттике, то в IV в. до н.э. эта роль перешла к Пелопоннесу и Малой Азии.

Зодчество этого времени характеризуется большим разнообразием архитектурных сооружений. Храмы в IV в. до н.э. уже не занимают исключительного положения, как в период ранней и высокой классики. Зато возрастает архитектурное и религиозное значение открытых театров, булевтериев, одейонов (от греч. ωδειον – «песня», круглое или эллипсовидное в плане крытое здание, предназначенное для музыкальных представлений, состязаний певцов и декламаторов). Своеобразным и

развитым типом сооружений становятся гимнастии, палестры и стадионы. На Пелопоннесе распространяются круглые в плане ордерные постройки.

В монументальной архитектуре периода поздней классики (IV в. до н.э.) появляются сооружения, посвященные возвеличиванию личности монархов-самодержцев и отличающиеся роскошью убранства.

Серьезные изменения происходят в использовании художественно-выразительных средств архитектуры. Уже со второй четверти IV в. до н.э. сооружения чистого дорического ордера (без вкрапления ионических элементов) становятся исключениями. На рубеже IV-III вв. до н.э. ионика становится доминирующей ордерной системой. Ионический ордер распространяется не только в Малой Азии и Аттике, но проникает и в зодчество Пелопоннеса. Коринфский ордер все чаще появляется в сочетании с ионическим и дорическим ордерами. Причем применение трех ордерных систем одновременно в одной постройке становится характерно для всех областей Греции. В самой дорике наблюдаются следующие изменения: очертания деталей становятся суше, антаблемент легче, триглифы декоративнее, энтазис незаметнее, широко применяются пилястры и полуколонны.

В IV в. до н.э. повышается интерес к деталям архитектуры и их отделке. Например, в дорических постройках становится нормой использование пластического (резного), а не живописного орнамента, что было характерно только для ионики.

Для архитектуры IV в. до н.э. характерна все возрастающая свобода в применении традиционных форм с одновременной индивидуализацией архитектурного образа каждого сооружения. Становится в IV в. до н.э. возможным говорить об индивидуальном творческом почерке нескольких мастеров - Скопас, Поликлет Младший, Пифей.

В эллинистическую эпоху были разработаны принципы парковой архитектуры. Создавались общественные и административные сооружения с обширным внутренним пространством, способные вместить значительное число людей, например Булевтерий в Милете.

Для эллинистического зодчества показательно не только увеличение размеров общественных сооружений, но и существенное изменение самого характера архитектурных решений. Так, например, в строительстве храмов наряду с периптером широкое распространение получил более пышный и торжественный диптер. В связи с общими тенденциями эллинистической архитектуры и появлением новых типов сооружений характер и функции ордера во многом изменились. Если в сооружениях V в. до н.э. двухъярусная колоннада применялась только внутри храмовых целл, то в эллинистической архитектуре она стала применяться значительно шире, - например, святилище Афины в Пергаме окружено двухъярусным портиком. Важную роль в эллинистических сооружениях стала играть стена. В связи с этим элементы ордера начали утрачивать свое конструктивное значение и использовались в качестве элементов архитектонического членения стены,

плоскость которой разбивалась нишами, окнами и пилястрами (или полуколоннами).

В целом архитектура поздней классики и эллинизма при всем блистательном разнообразии и завершенности усложнившихся композиций, а также тонкости исполнения утрачивает внутреннюю значительность, строгость, величие и силу своих образов и обнаруживает тенденцию к роскоши и изысканности.

2. Театры Древней Греции

Возникновение театральных зданий в Древней Греции тесно связано с культом бога виноделия - Диониса. Игрища в честь Диониса (хороводы, песнопения, пляски) стали тем ядром, из которого выросла греческая драма, потребовавшая специальных театральных сооружений.

Вначале праздники Диониса носили скромный характер. Поскольку одним из важнейших элементов ритуала, посвященного Дионису, был хоровод, то площадка для хоровода - орхестра приобрела круглую форму. Хоровод жителей, исполняя песнопения, двигался по кругу. Постепенно отделение партии запевалы и обмен репликами между запевалой и хором приводит к выделению сначала одного, а затем двух, трех и более актеров. Все персонажи священнодействия, включая самих актеров, верили, что в ритуале участвует не человек, исполняющий роль, а бог, вселившийся в данного человека на время ритуала.

Архитектура театрального сооружения развивалась вместе с развитием греческой драмы. Основными элементами древнейших театров VI в. до н.э. были круглая площадка (ОРХЕСТРА), по которой двигался хор, около нее - палатка (СКЕНА) для переодевания актера. Напротив палатки находились места для зрителей (ТЕАТРОН), обычно располагавшиеся полукругом по склону холма, около которого размещалась орхестра, чтобы создать лучшую акустику и видимость.

Греческие театры были рассчитаны на то, чтобы в них собиралась вся гражданская община. Отсюда и размеры театров были внушительные - во много раз больше современных театров.

Греческий климат и особенности культа Диониса, а также наличие большой массы зрителей препятствовали сооружению закрытых театров.

Первые театральные сооружения в Греции носили временный характер. Они строились в основном из дерева и каждый раз заново. Постепенно появились каменные скамьи для зрителей, воздвигнутые по склону холма, которому придавались правильные очертания в виде полуворонки. Постоянные театры появились в Греции в V в. до н.э.

В первых рядах театрона находились постоянные почетные места для особо уважаемых граждан - ПРОЭДРИИ.

Орхестра, служившая (как в трагедиях, так и в комедиях) местом действия хора, отделялась каменным бортом и утрамбовывалась или мостилась каменными плитами. На площадке воздвигался алтарь Дионису.

Сценические постройки в V-IV вв. до н.э. были в большинстве своем деревянные. Каменными их стали делать лишь в III в. до н.э.

Скена представляла собой прямоугольное, обычно двухэтажное сооружение. Два прохода на орхестру (ПАРОДЫ) отделяли скену от АНАЛЕММ - подпорных стенок, которыми завершался театрон.

Во второй половине IV в. до н.э. появился ПРОСКЕНИЙ - невысокая пристройка перед скеной, представлявшая собой ряд столбов, обработанных полуколоннами, или иногда ряд столбов (колонн), поставленных на низком стилобате с отступом от передней стены скены и соединенных с ней деревянными горизонтальными перекрытиями. Высота проскения была от 2,5 до 3,5 м и перекрытие было на одном уровне с основным этажом скены. Это перекрытие (ЛОГЕЙОН) было, начиная с середины II в. до н.э., основным местом действия актеров. В IV же в. до н.э. на орхестре выступал и хор, и актеры, а проскений был для них фоном. Логейон же служил сценой лишь в исключительных случаях.

Действующими лицами в греческой драме были актеры (не более трех) и хор (в трагедии 12-15, а в комедии 24 человека). Хор во время представления находился в орхестре.

Театры имели ряд приспособлений. Это были и вышки, с которых говорили боги во время представления, и подъемные машины, позволявшие богам «летать» над скеной и орхестрой и др. Занавес в греческих театрах, как правило, отсутствовал.

Декорации выполнялись на съемных щитах, которыми закрывались проемы в стене скены и между полуколоннами проскения. Иногда по бокам скены располагались ПЕРИАКТЫ - треугольные вращающиеся призмы, на сторонах которых изображались особые декорации (пинаки).

Театр в Эпидавре (архитектор Поликлет Младший; середина IV в. до н.э.)

Прекрасное расположение, замечательные акустические свойства и совершенство выполнения делают театр в Эпидавре самым лучшим примером открытых греческих театральных сооружений.

Театр состоял из трех частей: скены, орхестры и зрительного зала (театрона). Орхестра театра в Эпидавре, как и во всех театрах классической эпохи, представляла собой полную окружность. Поверхность орхестры была земляной. Диаметр орхестры - 12 м. Орхестру полукругом схватывал зрительный зал, поднимавшийся уступами по склонам горы и заключавший пятьдесят пять рядов для зрителей. Ряды были разделены лестницами, тринадцатью в нижней и двадцатью в верхней части зрительного зала. Верхний ряд зрительских мест находился на расстоянии 59 м от орхестры и был на 22,5 м выше ее.

3. Фимела (или фолос) в Эпидавре (архитектор и скульптор Поликлет Младший; 360-330 гг. до н.э.)

Фимела входила в ансамбль святилища Асклепия, сына Аполлона, в Эпидавре. Расположено святилище было в живописной долине, окруженной невысокими горами. Композиция ансамбля основана на принципе свободной компоновки составляющих частей без выделения главного элемента. В ансамбль входили: храм Асклепия, Фимела (зал для музыкальных действий), алтарь Асклепия, небольшой храмик Артемиды, подворье для паломников, портики, пропилеи, палестра, гимнастии, стадион, театр.

Фимела - круглое в плане здание диаметром 21,82 м по верху трехступенчатого основания, окруженное двадцатью шестью колоннами дорического ордера. Внутри здания стояли четырнадцать колонн коринфского ордера.

Метопы наружного, дорического ордера были украшены рельефными розетками, а не скульптурными фигурами. Сима была богато орнаментирована росписью и порезкой, снабжена водометами с львиными головами.

Антаблемент внутреннего ордера имел фриз и довольно высокий карниз, равный по высоте фризу. Пол внутреннего помещения имел очень сложный рисунок, обрамленный мраморными плитами светлых и темных тонов, внутри Фимелы находились живописные произведения. Известно, что здесь хранилась исполненная в технике энкаустики картина сикионского мастера Павсия.

Фимела была сооружена отчасти из пентелийского, отчасти из паросского мрамора.

Фимела сохранилась очень плохо, однако собранные в музее фрагменты ордеров, отличающиеся изяществом форм и тщательностью исполнения, позволяют говорить о достоинствах прославленного в древности сооружения.

4. Мавзолей в Галикаркасе (архитекторы Пифей и Сатир, скульпторы Скопас, Тимофей, Бриаксис, Леохар; около 353 г.до н.э.)

Постройка Мавзолея была начата самим правителем Мавсолом и завершена после его смерти его вдовой - Артемисией.

Здание Мавзолея представляло собой в плане слегка вытянутый прямоугольник размером 66*77,5 м. Первый, цокольный, этаж служил усыпальницей Мавсола и Артемисии. Квадровая кладка увенчивалась сплошным рельефным фризом, над которым проходил карниз. Потолок помещения нижнего яруса поддерживали пятнадцать расположенных в три ряда столбов дорического ордера.

Над первым этажом Мавзолея возвышалась колоннада второго яруса. Принято считать, что на коротких сторонах колоннады было по девять, а на более длинных - по одиннадцать колонн ионического ордера. Форма

капителей этих колонн повторяет старую ионическую форму. Вынос волют незначителен, глазки лишь слегка выступают за линию ствола колонны, что придает капители компактный и сжатый вид. В интерколумниях второго яруса стояли мраморные статуи. Колонны второго яруса поддерживали антаблемент с фризом, покрытым сплошными барельефами.

За колоннадой второго яруса находилось обнесенное стеной прямоугольное помещение, предназначенное для заупокойного культа обожествленных правителей. Потолок помещения опирался на 15 коринфских колонн, стоявших в таком же порядке, что и столбы первого этажа.

Над вторым ярусом возвышалась ступенчатая пирамида, служившая крышей Мавзолея. Очертания крыши реконструируются по-разному. Известно, что пирамиду венчали колоссальные мраморные статуи Мавсола и Артемисии, стоявших в колеснице, запряженной четверкой коней.

У подножия грандиозного сооружения располагались статуи львов и скачущих всадников.

Рельефные фризы с изображением амазономахии, опоясывавшие Мавзолей, отличались напряженным движением и пафосом борьбы.

Получается, что в Мавзолее совмещались элементы всех трех ордеров Древней Греции, что было характерно в целом для архитектуры IV в. до н.э. Применение ступенчатой пирамиды было свойственно архитектуре Востока, а высокий цокольный этаж был характерен для надгробных сооружений Малой Азии. Будучи греческим памятником по ряду своих деталей (ордер, скульптура), Мавзолей своими необычными размерами и назначением роднится с монументально-грандиозными гробницами древневосточных деспотий.

5. Памятник Лисикрата (335-334 гг. до н.э.)

Сооружен памятник одним из богатых афинских граждан в память победы на дионисийских празднествах хора мальчиков, подготовленного на его средства. Такого рода хорегические монументы украшали в свое время в Афинах целую улицу.

Памятник трактован как монументальная постройка высотой 11 м, являясь постаментом для полученного в качестве приза треножника.

Постройка состоит из квадратного в плане цоколя и украшенного шестью коринфскими полуколоннами цилиндра.

Слегка конусообразная, покрытая черепицей и украшенная антефиксами кровля была увенчана пышным акротерием, на котором был водружен треножник. Антаблемент памятника трехчастный и совмещает скульптурный фриз с зубчиками под карнизной плитой. Вся крыша памятника вместе с карнизом состоит из одного большого камня, обработанного изнутри в виде свода.

6. Алтарь Зевса в Пергаме (180-159 гг. до н.э.)

Выдающийся памятник монументальной архитектуры эллинистического периода древнегреческого зодчества. Построен был в столице Пергамского царства на Акрополе по заказу Эвмена II в ознаменование победы над галлатами отца Эвмена - Аттала I Сотера Галатоника.

Алтарь достигал высоты 9 м. На широком, почти квадратном пятиступенчатом стилобате (размер 36,44*34,2 м) возвышался высокий цоколь. С трех сторон на высоте 1,8 м цоколь охватывал грандиозный скульптурный фриз высотой 2,3 м, и общей длиной 120 м, изображавший битву богов с гигантами. С четвертой стороны цоколь был прорезан лестницей из 28 ступеней, ведущей на второй ярус алтаря. Верх цоколя снаружи обрамлен был портиком ионического ордера,украшеным статуями.

Другая колоннада из двойных ионических колонн, окружала жертвенник, который, находясь на верхней площадке алтаря, представлял собой прямоугольную трибуну 3-4 м высотой. К жертвеннику вели две симметрично расположенные лестницы.

На внутренней стороне стен второго яруса алтаря находился фриз, представлявший в рельефах историю Телефа - сына Геракла (к Телефу возводили свой род Атталиды). Стены жертвенной площадки и портики были увенчаны статуями тритонов, Зевса, Афины, Посейдона и др.

Главный вход на территорию святилища находился с восточной стороны алтаря, ориентированного на запад.

Сооружение ансамбля Акрополя в Пергаме в ту эпоху, когда Афинский Акрополь захвачен турками и разорен, символически свидетельствует о том, что покровительница Афин богиня Афина покинула Афинский Акрополь и обратила свой взор на Пергам, защищая и оберегая его. Об этом свидетельствует на только архитектура Пергамского Акрополя (святилище Афины, библиотека, портики, алтарь Зевса), но и изобразительное искусство Пергама.

ТЕМА 11. СКУЛЬПТУРА ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

8 часов аудиторной работы и 12 часов самостоятельной работы

Лекция 45. Скульптура Древней Греции геометрического стиля и периода архаики (2 ч.)

План лекции

1. Характеристика древнегреческой скульптуры геометрического стиля (VIII-VII вв. до н.э.)

2. Характеристика древнегреческой скульптуры периода архаики (VI в. до н.э.)

3. Произведения-репрезентанты древнегреческой скульптуры периода архаики.

1. Характеристика древнегреческой скульптуры геометрического стиля (VIII-VII вв. до н.э.)

Геометрический стиль в скульптуре можно представить как искусство, создавшее модель мира, где все строго упорядочено и построено на арифметическом основании, противостоящем изначальному первоприродному хаосу.

Арифметически правильная скульптурная фигура противополагалась бесконечному многообразию и хаотичности окружающей человека природы. Этот правильный искусственный мир наделялся могучими магическими силами, он ограждал человека от злых сил, он был призван решить главную проблему человечества – проблему выживания.

Воспроизведенный геометрическими средствами антропоморфный образ не есть модель какого-либо отдельного человека, а преимущественно образ-тип, своего рода общее понятие о человеке, герое, боге.

Скульптуры геометрического стиля отличают четкие контуры, ясный ритм, сильно выраженные декоративные тенденции. Для скульптуры характерны: статичность, фронтальность, малая расчлененность форм, т.е. сохранение блоковости. Отсюда происходит и композиционная замкнутость геометрической скульптуры. Конечно же обязателен намек на подобие формам внешнего мира (человеческая грудь в виде треугольника, непропорционально маленькие головы по сравнению с вытянутыми телами) в качестве элемента заразительности для зрителей.

Скульптура геометрического стиля изготовлялась из камня, бронзы, дерева, керамики.

Мужские фигуры, как правило, представлялись обнаженными. В мужских статуях подчеркивалась мускулатура шеи, плеч, живота, бедер.

Женские фигуры, как правило, плотно драпированы. Одежда статуй носит характер панциря, через который формы тела не просматриваются.

Скульптуры геометрического стиля, представляющие модели мужских и женских фигур, имеют четко выделенные четыре точки их рассматривания: спереди, сзади, справа, слева. К этим точкам следует добавить вид сверху и опорную точку, ориентирующую скульптуру по направлению вниз.

Статуэтки геометрического стиля носили культовый характер, они посвящались богам, ставились в храмах, предназначались для могил.

В качестве произведения-репрезентантов геометрического стиля следует выделить: *«Герой и кентавр»* (бронза, высота 0,11 м., VIII в. до н.э., Нью-Йорк, Метрополитен-музей), *«Конь»* (бронза, сер.VIII в. до н.э.), *«Аполлон из Фив»* (бронза, высота 0,20 м, VII в. до н.э., Бостон, Музей изящных искусств), *«Статуя женщины из Оксерра»* (камень, расцветка, ок. 640 г. до н.э.), *«Артемида Делосская»* (VII в. до н.э.).

Дальнейшее движение скульптуры связано с натурализацией, статуи все больше будут походить на реальное мужское и женское тело. Это связано не столько с ростом мастерства, а скорее с усложнением представлений об окружающем мире.

2. Характеристика древнегреческой скульптуры периода архаики (VI в. до н.э.)

В период архаики при создании антропоморфных фигур (человек, герой, божество) продолжает соблюдаться закон фронтальности, строгого соблюдения вертикальности позы и принцип симметрии.

Круглая скульптура высекается из различных пород камня, вырезается из дерева, делается из обожженной глины, отливается из бронзы. Очень часто скульптура раскрашивается в декоративно трактованные и условные цвета. Задачи полихромии решаются не только с помощью краски, но и использованием различных материалов - слоновой кости, золота, цветных камней. Нередко к статуям из камня добавляли бронзовые атрибуты – лук, стрелы, копья, ленты, перевязи и т.д.

В основе архаической статуи (независимо от материала) лежит кубический блок. Если речь шла о каменной статуе, то она высекалась из блока, имевшего геометрически правильную форму, - куба или призмы. На одну из сторон блока наносился контур передней стороны будущей статуи, и затем блок прорезался по проекции контура до задней грани, с удалением лишнего камня. В результате вся глыба получала контур фаса фигуры. После этого на боковую сторону блока наносился контур профиля статуи и аналогичным образом блок прорезался до противоположной стороны. Скульптура с необходимостью оказывалась заключенной в контурах передней, задней и боковых сторон. В первых архаических статуях передняя и боковая стороны статуй плохо увязаны друг с другом. Переход между ними представлял собой слегка скошенный угол. Глазные впадины давались угловыми врезами, в верхних частях которых помещались глаза. Уши делались распластанными,

т.е. расположенными параллельно передней поверхности лица. Волосы трактовались либо в виде небольших бугорков, либо в форме кружков, либо валиков, либо завитков.

Как и в геометрическое время, архаическая скульптура прямостоящая. Весь спектр мышц скульптурной модели человека, героя, бога предельно натянут, на лице – так называемая архаическая улыбка, представляющая собой один из элементов заразительности и демонстрирующая скорее эталонную легкость проживания, нежели объясняемая техническими особенностями создания статуя.

При изображении антропоморфных фигур линии бедер и плеч представлялись параллельными. Членение частей фигуры выявляло и акцентировало несущие и несомые элементы статуи. Архитектоника скульптуры архаического времени аналогична архитектонике древнегреческих ордерных систем в архитектуре.

В архаическое время появляются статуи, показывающие движение антропоморфной фигуры (изображение человека с животным, изображение скачущего на лошади человека, изображение склоненного человека, человека лежащего, сидящего, скорченного, падающего и пр.)

Статуи юношей–куросов – это представление архаического эталона мужского тела. Именно поэтому куросам не свойственны индивидуальные черты. Статуи мужской фигуры представали полностью обнаженными, с напряжением всего спектра мышц, с улыбкой на лице, с плотно прижатыми к бедрам руками, с выставленной вперед левой ногой, с полностью выпрямленным корпусом тела. Нагота изображенного мужского тела понималась как признак атлетичности и героизма, как состояние приподнятости над обыденностью, как своеобразная парадная одежда.

В статуях куросов позволительно выделить ионическую, дорическую и аттическую школы.

В произведениях скульпторов дорических центров подчеркнуты мужественность, решительность, волевой характер изображенных персонажей. Главной темой здесь является действенная активность, демонстрированная широкими плечами, тонкой талией, сильными мускулистыми ногами, напоминающими опоры, ноги в районе колен представлены подобно шарнирам.

Ионические мастера занимались образами, исполненными глубокой поэтической силы. Для ионических куросов характерны созерцательность, ясность, доверчивость, нежность.

В произведениях скульптуры аттических мастеров заметно стремление передать духовный мир человека. Здесь жизнь плоти есть эхо жизни души. Душа и плоть неразрывны, цементируя единство целого (тела).

Статуи куросов нередко создавали по заказу города, для выражения идеи красоты, мужественности и энергии молодого поколения эллинов. Если ставилась статуя победителю в соревнованиях, то считалось, что победитель вступил на путь движения к совершенству.

Статуи, изображавшие в эпоху архаики женские фигуры, демонстрировали практически полностью драпированную женскую плоть. Женщина-мать не только никогда не представала обнаженной перед посторонними, она и в одежде редко являлась кому-либо вне своего дома. Преимущественно женщина-мать изображалась при совершении различных культовых обрядов или религиозных процессий. При этом женщина представала перед другими всегда в парадных одеждах.

Для эпохи архаики характерны скульптурные изображения девушек-кор в обильно драпированных одеждах. В процессе эволюции статуй кор орнаментальное начало (создание узора на плоско трактованной одежде) переходит в изображение орнаментированной декоративно трактованной одежды. Постепенно одежда статуй кор облегчается. Из-за панциря одежды постепенно начинают проступать элементы женской плоти (грудь, бедра, колени, стопы ног, оголенные по локоть руки и пр.). Коры раскрашивались весьма яркими красками.

Позволительно различать аттические и ионийские коры. Ионийские коры отличаются большей нарядностью и чувственностью образа.

Куросы и коры есть эталоны-камертоны, образцы-примеры эллинов об идеальных юноше и девушке. Создавались скульптурные образы, на которые молодые греки должны были ориентироваться и на звучание которых должны были настраиваться. Изображение куросов и кор носило преимущественно воспитательный характер: «Будь таким, как победитель, воин, защитник».

Первые куросы были колоссальных размеров (до 5 м в высоту). 530-520 гг. до н.э. совершается перелом - размеры статуй куросов сокращаются до роста эталонного грека-воина (180-190 см).

Рельефами в эпоху архаики украшали храмы, сокровищницы, надмогильные и посвятительные плиты, ставившиеся в честь значительного события или принесенные в дар божеству. Рельефная композиция чаще всего строилась по принципу симметрии, изображения в этом случае напоминали своего рода геральдические знаки. На фронтонах лица персонажей чаще всего обращены вперед, тогда как само движение развернуто вдоль плоскости тимпана. В рельефах ракурсы старательно избегались, фигуры распластывались. В первых горельефах изображение делалось в плоском рельефе. Плоскостность передней части рельефа при этом сохранялась (фасадный принцип). В архаических горельефах отсутствует самая характерная особенность горельефа классического - полная закругленность формы. Иногда при создании рельефных композиций применялась техника многослойного плоскостного рельефа с расчлененными врезанными линиями плоскими поверхностями.

Статуи и рельефы раскрашивали не сами скульпторы, а специальные мастера, изучавшие дело раскраски декоративной и живописной статуй.

3. Произведения-репрезентанты древнегреческой скульптуры периода архаики

«Клеобис и Битон» - скульптурная группа Полимеда Аргосского (работал в Аргосе на Пелопоннесе в первой половине VI в. до н.э.). Для статуй характерна резко и довольно грубо подчеркнутая структура человеческого тела. Фигуры поставлены фронтально, руки прижаты к бедрам, взгляд широко раскрытых глаз устремлен вперед, уголки губ приподняты, вызывая ощущение улыбки на лице, левая нога выдвинута, мышцы тела подчеркнуты как пластически, так и графически. В скульптурной группе сильно декоративное начало.

«Аполлон из Теней» (сер. VI в. до н.э.) - при наличии четырехфасадности и фронтальности в статуе нет угловатости форм. Очертания статуи мягкие. Тонкая талия, узкие бедра, вытянутые конечности придают фигуре легкий, элегантный и манерный характер.

Курос с острова Мелос (сер. VI в. до н.э.; наксосский мрамор). Для статуи характерны: лиричность образа, мягкость объемов тела и головы, легкий наклон головы вниз, впечатление задумчивости и созерцательности.

«Мосхофор» (сер. VI в. до н.э.; гиметский мрамор) – статуя, изображающая человека, несущего на плечах жертвенного тельца, два элемента статуи слиты в единое целое, представлены как монументально-статическая фигура с пассивной ношей. Статую отличают широко моделированные гладкие поверхности, отсутствие мелких деталей, некоторая тяжеловесность. Характерна для статуи Мосхофора резко подчеркнутая фасадность, сильный акцент на передней стороне изображения, расчет на одну точку зрения. Статуя Мосхофора дает пример изображения фигуры в действии, что стало свойственно периоду поздней архаики.

Курос из Пирея (ок. 530-520 гг. до н.э.; бронза). Статуя была найдена в 1959 г. в Пирее, в случайно открытом подвале античного здания. Происходит из северо-восточного Пелопоннеса. Размеры статуи соответствуют росту высокого взрослого мужчины (191 см). Это самая древняя из известных бронзовых греческих статуй. Замечательна тем, что в ней ясно намечен переход от куросов и Аполлонов архаики к скульптуре ранней классики. Исчезли орнаментальные приемы изображения мускулатуры, на их место пришла объемная выразительность. Хотя правая нога куроса слегка выдвинута вперед, тяжесть фигуры распределена на обе ноги. Руки статуи оторваны от бедер (в левой руке куроса был лук, а в правой - чаша, что указывает на то, что курос есть изображение Аполлона). «Приклеенная» архаическая улыбка сменяется более естественной фазой движения лица статуи.

Надгробие Аристиона (ок. 510 г. до н.э.; скульптор Аристокл) - рельефная композиция, выполненная на надмогильной плите. В VI в. до н.э. получили распространение рельефы, которые украшали храмы, сокровищницы, надмогильные или посвятительные плиты в честь события в дар божеству. Тема смерти волновала греков. Ей посвящали свои

размышления философы, поэты, скульпторы. С ней были связаны различного характера религиозные течения. На мраморной стеле афинского гражданина Аристиона умерший представлен воином в панцире и с копьем. Изображение сопровождено эпитафией.

«Гера» (мрамор, сер. VI в. до н.э.), находящаяся в Лувре, удивляет своей мощью среди многообразия экспонатов, она не теряется среди них. Мрамор, из которого она сделана, не совсем белый, очень зернистый. Гранатовое яблоко в ее руке неопровержимо доказывает, что перед нами Гера. Найдена статуя в святилище Геры на о.Самос, поставлена была в качестве обетного дара Херамием. Решена статуя как колонна из разного рода ткани, покрывающей плоть, в верхней части тяжелая, ниже - тонко гофрированная ткань, покрывающая ноги. Четко видно превращение панциря в подобие эха тела, ткань как бы льется по поверхности, выделяя грудь, руки, ноги. Однако вид колонны сохраняется - складки одежды читаются как каннелюры.

«Ника» (VI в. до н.э.; скульптор Архерм, мрамор). Изображение происходит с о.Делос. Богиня изображена летящей. Крылья статуи не сохранились. Статуя Ники находилась на колонне, четко читалась на фоне неба. Все главные элементы скульптуры сосредоточены на переднем плане. Прослеживается интерес к смелому движению, полету, изображенному посредством коленопреклоненного бега. Поэтому положение верхней части тела не соответствует нижней части, жестко врезанный пояс делит фигуру на две части. Нижняя часть в профиль, верхняя часть фас, одна нога поставлена на колено, другая выдвинута вперед. Статуя Ники связана с пьедесталом только посредством одежды, поэтому все видевшие статую сразу понимали, что Ника не находится в полете.

«Задумчивая» кора» (VI в. до н.э.; мрамор) найдена на Афинском Акрополе. Сохранились фрагменты раскраски в складках одежды. Одежда построена так, что плоть скрывается под пышными складками. Кора представлена в праздничном одеянии, лик ее сосредоточен. По всей вероятности, кора изображена в момент приношения жертвы, когда требовалась особенная сосредоточенность при общении человека с богами. Взор коры устремлен прямо перед собой, улыбка отчужденная.

Скульптура фронтона храма Артемиды на о. Корфу (конец VII-первая половина VI в. до н.э.; известняк). На фронтоне представлено несколько тем. В центре - побеждающий медузу Персей. Справа - битва олимпийцев с гигантами, слева - эпизод из Троянской войны. Разносюжетные сцены объединяет идея борьбы, охватившей все сферы мира. Объемы массивны, но смягчены декоративностью деталей и раскраской. Орнаментально решены завитки волос Медузы. Подпоясывающие Медузу змеи образуют замысловатый узор. Медуза показана в "коленопреклоненном беге". Причем, верхняя часть ее тела показана анфас, тогда как ноги Медузы изображены в профиль. Пантеры, по сторонам сцены были покрыты яркими кружками. Их спины касаются кровли и воспринимаются как подпорки.

Метопа храма «С» в Селинунте (первая половина VI в. до н.э.) - образец декоративной скульптуры, относящейся к западной ветви дорического искусства. Действие разворачивается слева направо постепенно, движение фигур убыстряется: спокойна Афина, в решительном движении показан Персей и в полете - пассивная Медуза-Горгона.

Фриз сокровищницы сифносцев в Дельфах (VI в. до н.э.) Постройка ионического ордера. Фриз обрамлял здание со всех четырех сторон. На восточной был слева представлен совет богов, а справа - сцена битвы за тело павшего воина. На северном фризе была изображена битва богов с гигантами.

Скульптура фронтона Гекатомпедона на Афинском Акрополе (VI в. до н.э., известняк) - представлено изображение трехтелого крылатого чудовища со змеиным хвостом. Наиболее распространено мнение, что это Тифон - порожденье Тартара и Геи, которого Зевсу удалось победить. Обращает на себя раскраска фигур: волосы на голове и бороде - синие, глаза - зеленые, уши, губы и щеки - красные. Плотные слои краски скрывали шершавость известняка. В руках Тифона - факел (огонь), птица (воздух).

Лекция 46. Скульптура Древней Греции периода классики (4 ч.)

План лекции

1. Характеристика древнегреческой скульптуры периода ранней классики (490-450 гг. до н.э.).
2. Произведения-репрезентанты скульптуры периода ранней классики.
3. Своеобразие скульптуры Древней Греции периода высокой классики (450-410 гг. до н.э.).
4. Произведения-репрезентанты скульптуры периода высокой классики.
5. Характеристика скульптуры Древней Греции периода поздней классики (IV в. до н.э.).
6. Произведения-репрезентанты скульптуры периода поздней классики.

1. Характеристика древнегреческой скульптуры периода ранней классики (490-450 гг. до н.э.)

Целью создания статуй в период ранней классики все еще является изображение типического образа, художественная заразительность образов архаики постепенно утрачивается, теряя чувственный контакт со зрителями. Меняется картина мира, вызывая формирование новой изобразительности и выразительности, что влечет за собой поиск художественно-статуарной модели, которая подражала бы естественности человеческой фигуры. В эпоху ранней классики пропадает четырехфасадность, превращаясь в

многофасадность, скульптура становится круглой. Раннеклассические статуи требуют большего простора, чем архаические. Декоративная красота архаических статуй в раннеклассическое время меняется в сторону естественной, жизненной красоты фигур, требуя большей целостности движений, все отдельные движения подчинены общему движению. Подчеркивается невозмутимость, повышенное спокойствие, сдержанная сила персонажа. Это типически обобщенное построение человека-героя во всем совершенстве его физическо-нравственной красоты, воспитание представления о том, каким должен быть человек. Скульптурным образам свойственны суровая простота, спокойное величие духа, чувство значительности и красоты человека.

Все более одежда превращается в эхо тела.

Стремление решить проблему оживления спокойно стоящей фигуры. Достижение свободной естественной позы и жеста человеческой фигуры.

Много внимания уделяется изображениям человеческого тела в движении. Овладение сложным и противоречивым богатством движений человеческого тела, непосредственно передающим не только физическое, но и душевное состояние человека - важнейшая задача.

Мифологические темы и сюжеты продолжают господствовать в искусстве, но на первый план выдвигается этическая сторона мифа.

Скульптурные группы раннеклассических фронтонов показали роль и значение каждого человека в его взаимоотношениях с другими людьми. Человек представлен не как безличная частица, растворенная в общем строе композиции, а как личность, занимающая в композиции свое ясное и определенное место.

Важнейшим средством характеристики общего состояния духа становятся пропорции тела и его динамическое положение (движение). Проявляется содержательность и художественная выразительность жеста.

При этом типическое обобщение нигде не сочетается с индивидуализацией образа. Целью скульптуры ранней классики было создание типического образа значительного человека как нормы и образца для каждого человека-гражданина. Вскрываемые скульптурой различные душевные состояния носят обобщенный характер.

Лицо человека не имеет по отношению ко всей остальной плоти его преимущественного или исключительного права на передачу душевной жизни, которая в равной мере выражена во всем теле, во всех его движениях, включая и мимику лица.

Основным материалом для мастеров скульптуры ранней классики становится бронза.

2. Произведения-репрезентанты скульптуры периода ранней классики

Тираноубийцы Гармодий и Аристогитон (ок. 470 г.до н.э., скульпторы Критий и Несиот) – в этой статуарной композиции впервые была поставлена

задача создать единую скульптурную группу, объединенную одним действием и сюжетом. Сам противник-тиран, убитый героями не изображен, но может быть представлен как умозрительная точка, которой и предназначен удар героев.

Посейдон (ок.460 г.до н.э., бронза), по другой версии это статуя Зевса-громовержца. Статуя обнаружена на дне моря, близ о. Эвбея в 1928 г., ее высота ок. 2м. Все движения подчинены единому порыву, но на голове все волосы находятся в абсолютном покое, декоративно расположены. Считается, что статуя принадлежит школе Агеллада, воспитавшей целый ряд гениальных мастеров, в т.ч. Мирон, Поликлет, Фидий. Вся школа Агеллада занималась изображением движения, при внутреннем покое или напряжении.

Возничий (ок. 470 г. до н.э., бронза), часть скульптурной группы, созданной пелопонесскими мастерами школы Пифагора Эгийского. Представлен образ победителя Олимпийских игр в соревновании колесниц. Все, казалось бы, должно быть в движении, но образ, представленный мастерами спокоен, неподвижен, напоминает собой колонну со складками-каннелюрами. В скульптуре много натуралистических элементов. Статуя была видна только сзади с большого расстояния, однако присутствуют тщательно проработанные ресницы, сохранилась юношеская бородка, неровно подстриженные ногти, на ногах изображены вспухшие кровеносные сосуды.

Статуя Нереиды из Ксанфа (сер. V в. до н.э., мрамор) ионийская скульптура, памятник в Малой Азии. В статуе проявляется традиционная схема коленопреклоненного бега – изображена Нереида, летящая над поверхностью воды, с которой ее соединяет утка. Средствами скульптуры создается ощущение реального полета над водой, которая входила в состав памятника. Одежды статуи рисуют плоть, становятся эхом тела.

Трон Людовизи (ок.470 г.до н.э., мрамор) на самом деле был ограждением жертвенника. Раньше это было сооружение из трех стен, покрытых рельефами, внутри располагался сам жертвенник. На стенках в центральной части изображено рождение Афродиты из морской пены. Нереиды прикрывают таинственный момент рождения. В нижней части показана галька, выше - материя еще пуста, и только в верхней части появляется Афродита. Одежды Афродиты мокрые, облепляют ее плоть. Движение подчеркнуто складками одежды - снизу вверх, фигура медленно поднимается, вместе с нашим взглядом рождается Афродита.

На боковых стенках представлены две фигуры - гетера, играющая на флейтах в парадной одежде (обнаженная), поющая песнь плотской любви, и полностью драпированная фигура женщины-матери, олицетворяющая собой семейную любовь. Жертвенник был, видимо женский, представляющий два типа любви, с одной стороны, любовь как плотское наслаждение, с другой - создание семейного очага.

Афина, опирающаяся на копье (ок.460 г.до н.э., мрамор,) рельеф из музея Акрополя. Афина представлена строгая, задумчивая богиня, символ мудрости. Нижняя часть тела богини подобна колонне с каннелюрами,

постепенно в верхней части разворачивается фигура Афины с подчеркиванием женских элементов. Плоть чувствуется под одеждой.

3. Своеобразие скульптуры Древней Греции периода высокой классики (450-410 гг. до н.э.)

В период высокой классики ведущая роль в деле кристаллизации художественных норм принадлежала Афинам. Именно Аттика времени Перикла породила скульптуру как синтез всего наиболее значительного, что было прежде наработано мастерами ионической, дорической и аттической школ пластики.

Для монументального искусства периода высокой классики характерен принцип как бы непроизвольной, свободно возникающей гармонии архитектуры со скульптурой, которая, полностью осуществляя свои образные задачи, не разрушала архитектурного целого.

В эпоху высокой классики рассматривается проблема человека, его место в центре мироздания. Статуи и рельефы этого времени отличают естественность, легкость расположения в художественном пространстве, простота жестов. Выбираются именно те движения и положения тела, через которые и с помощью которых высвечивается человеческая сущность. Возвышенность, покой, глубокая человечность статуй рождались с помощью гармонической композиции, продуманного до мелочей распределения масс, равномерности светотени и рельефности.

Еще более сложная проблема, решаемая в высокой классике, - проблема моделирования человека как космоса. Познание себя и делание себя по некоему образцу, стремление к этому образцу было отмечено ранее в геометрическое и архаическое время, и в классическое время это продолжает присутствовать. Но теперь человек становится в центре Вселенной и моделируется не только и не столько человек, сколько через человека моделируется Вселенная, через человека понимается суть Вселенной.

Признав человека главной ценностной мерой разумно устроенного мира, на теоретико-философском фундаменте были математически рассчитаны эталонные размеры всех частей человеческого тела и их образцовое соотношение друг с другом. Это выразилось в теоретической работе Поликлета школы Агеллада “Канон”, где предлагались эталонные пропорции человеческой фигуры: рост человека принимался за единицу измерения, голова же должна была составлять одну седьмую часть, лицо и кисть - одну десятую, ступня – одну шестую и т.д. Мастера были уверены в том, что подобные пропорции, воплощенные в скульптуре, способны творить совершенные произведения-статуи. Созданная Поликлетом работа “Дорифор” служит примером таких совершенных пропорций, демонстрирует, каким должен быть человек, чтобы воплощать в себе суть космоса, целостность человека, героя, бога вместе в слитности, в единении в интегрированном виде. Прикосновение к такой совершенной вещи, как верили эллины, неизбежно совершенствует человека.

4. Произведения-репрезентанты скульптуры периода высокой классики

*«Дискобол» (*скульптор Мирон; ок. 450 г. до н.э.; римская копия; бронза*).* Статуя изображает метателя диска, победителя Олимпиады, выполнена по заказу одного из малоазийских городов. Дискобол представлен в последний момент приготовления к броску (замах) и первый момент броска (мах). Мирон ставит свою статую в такую позу, в которой находиться дольше, чем мгновение, человек не может. Это промежуточное положение замах-мах как раз и заражает зрителя, дает возможность умозрительно выстроить последовательность событий до этого момента и спроектировать событийный ряд после изображенного мгновения. Мирон мастерски изображает такие промежуточные положения, изменяющиеся состояния, перетекающие одно в другое. В отличие от большинства статуй высокой классики, предполагающих несколько точек зрения, все главные элементы движения Дискобола сосредоточены на лицевой поверхности скульптуры, что в любом случае приводит зрителя (откуда бы он ни начал обзор) к рассмотрению Дискобола только с одной точки — спереди.

«Афина и Марсий» (скульптор Мирон; вторая четверть V в. до н.э.; римская копия; мрамор). Мирон говорит в этой скульптурной группе о переливах движения, переливах состояния. В отличие от скульптур ранней классики здесь, с одной стороны, нет статичности, нет ясности, хотя, с другой стороны, все предельно ясно. Это противоречие удивительно для высокой классики. В каждом человеке то или иное состояние не удерживается долго, оно постоянно меняется, перетекает в противоположное состояние. Не случайно высказывание Гераклита “Нельзя войти дважды в одну и ту же реку”. Сюжет - миф об изобретении флейты. Афина изобрела флейты, она пришла с ними к богам, заиграла и боги засмеялись. Те флейты, которые изобрела Афина, имели смешной вид, они крепились к голове ремнями, проходившими по лицу и крепившимися на затылке. Когда Афина заиграла на таких флейтах, щеки и нос ее покраснели, глаза заслезились, боги над ней засмеялись. Она в гневе бросила эти флейты, Марсий решил их поднять, а, уходя, Афина обернулась - ей стало жалко флейт. Этот момент перелива одного состояния в другое и запечатлел Мирон. Человек постоянно проходит через такие состояния - уходит, оглядываясь, захочет поднять, но остановится. Фиксация позы, в которой тело может находиться лишь мгновение. Уходит, бросая флейты, но оборачивается Афина. Желает поднять, но отшатывается Марсий.

«Ника» (мастер Пэоний из Мендэ; середина V в. до н.э.; мрамор) Статуя была найдена при раскопках в Олимпии, в посвятительной надписи говорится, что статуя Ники посвящена мессинянами и навпактянами Зевсу. Статуя находилась на высоком (9 м) трехгранном пьедестале. Ника изображена рядом с орлом (символом Зевса) летящей. Полет представлен через почти полное отсутствие опоры для статуи Ники. Богиня соединена с пьедесталом посредством тяжелой массы падающей позади нее одежды и

только слегка касается кончиком левой ноги пьедестала. Развеваемые ветром одежды Ники создавали иллюзию полета. Усиливал впечатление высокий пьедестал. Ника читалась на фоне неба и движущихся облаков в развевающихся одеждах, лепящих плоть с помощью реального ветра. Происходит включение в художественное пространство реального ветра и пролетающих облаков.

«Дорифор» (скульптор Поликлет из Пелопоннеса; середина V в. до н.э.; римская копия; мрамор). Представлен монументальный типизированный образ атлета-гражданина. Дорифор – это скульптура, в которой все измерено и просчитано до мельчайших деталей (какой размер должен быть у большого пальца ноги, какой должна быть ладонь по отношению к пальцу, какой должна быть рука по отношению к пальцу, плечевой пояс и т.д.) Статуя создана как воплощение теоретического трактата Поликлета «Канон». Вся тяжесть тела копьеносца на правой ноге; левая нога отнесена назад и касается пьедестала лишь пальцами. Нога отставлена, но невозможно сказать идет он или стоит. Левое бедро опущено, правое поднято. Левое плечо приподнято, правое опущено. Получается перекрестное сочетание опущенных и поднятых частей плеч и бедер (умозрительно читается S-образная линия, проходящая через тело Дорифора). Много позже, в XVIII в. Уильям Хоггарт в своей работе “Анализ красоты” выведет S-образную кривую в качестве лучшей, совершенной кривой.

«Раненая амазонка» (мастер Поликлет; мраморная копия). Статуя заняла первое месте на конкурсе, объявленном эфесянами около 440 г. до н.э. Тело амазонки отличается атлетическими формами. В образе ее господствует спокойная строгость и мужественность.

«Диадумен» (мастер Поликлет; ок. 420 г. до н.э.; римская копия) Юноша, увенчивающий себя победной повязкой. Та же постановка фигуры, что и у Дорифора. Формы тела более вытянутые, стройные и легкие, очертания мягче и изысканнее. Это вызвано влиянием на Поликлета аттической школы скульптуры.

«Перикл» (мастер Кресилай; ок.420 г.до н.э.; римская копия). Обладает как и другие греческие статуи, одновременно, портретностью и типичностью. Можно сказать, что перед нами Перикл, но если убрать шлем и сделать бороду массивней, то можно сказать, что перед нами Зевс. А убрав бороду и усы, можно узнать в нем Аполлона и т.д. Греки изображают тип человека, некую универсальную структуру, которую при желании можно превратить во что угодно. Поэтому о портретности говорить довольно сложно. Греков больше волнует человеческое, нежели частное. В данном случае рассматривается политический деятель и изображаются не столько индивидуальные портретные качества Перикла, сколько индивидуальные качества государственного деятеля.

5. Характеристика скульптуры Древней Греции периода поздней классики (IV в. до н.э.)

В период поздней классики в скульптуре смягчаются монументальная строгость и героическая направленность образов. Развиваются инди-

видуалистические тенденции, растет психологизм произведений скульптуры. Появляются разные изображения, в одном случае, полные патетики, через экстаз, с другой стороны, созерцательность, лиризм, гедонизм, произведения, насыщенные духом покоя, сладкого отдыха, ленивой истомы. Художественные формы усложняются, появляются мощные эффекты светотени, рождающие чувство разрушенности форм, невозможность охватить взором.

Зачастую матера решают свои произведения так, чтобы вызвать потребность у зрителя в круговом обходе, чтобы получить целостное представление о художественно-идейных составляющих образа. Спектр взглядов на скульптуру выстраивается как веер относительно самостоятельных аспектов сложного пластического образа.

Вырабатывается новый канон пропорций. Пластические формы сильно вытягиваются, головы статуй становятся равными одной восьмой части высоты тела.

Появляется острый интерес к эмоциональности, к раскрытию человеческих чувств в памятнике искусства. Красота открытого нового мира в искусстве - в развитии драматизма, переплетении сложных чувств, вспышках человеческих страстей. В скульптуре это выражается в усложнении композиции, увеличении динамичности и порывистости, в контрастности светотени.

При создании женских изображений проблема соотношения одежды и тела получает новую интерпретацию. Острое сопоставление ткани и фигуры нарушает привычную классическую гармонию, платье воспринимается как помеха плоти, старающейся вырваться из тисков одежды. Впервые мастера показывают наготу гармонично сложенной женщины, прославляя идеальную красоту. Появляется первое изображение обнаженной богини в греческом искусстве.

Эпоха поздней классики была временем расцвета портретного искусства, обусловленного повышенным интересом к миру человеческих переживаний, мыслей, чувств. На площадях городов воздвигаются статуи государственных деятелей, полководцев, знаменитых ораторов, философов и поэтов, мастера ставят перед собой задачу добиться внешнего сходства и одновременно подчеркнуть в индивидуальном облике характерные черты, которые превращают портрет в типический образ.

6. Произведения-репрезентанты скульптуры периода поздней классики

«Менада» (мастер Скопас; сер. IV в. до н.э.; римская копия; мрамор). Попытки создания патетического искусства, сделанные во второй половине V в. до н.э. в рельефе храма Аполлона в Бассах, нашли свое завершение в творчестве Скопаса, мастера индивидуализма в искусстве. Менада Скопаса насыщена пафосом, передачей сильных эмоций, бурных душевных переживаний, полных страсти, борьбы и динамики. Все это доводилось

Скопасом до крайней заостренности. Схваченная вакхическим исступлением, Менада изображена в резком движении, с запрокинутой назад головой, с лицом, на котором зафиксированы бурные эмоции. Круговой обход статуи позволяет выделить начало, расцвет и финал танца. Танец Менады это вакхический танец, в котором происходит разрыв плотского от душевного, где душа стремится к духу, объединяясь с ним в порыве.

«Амазономахия». Фриз Галикарнасского Мавзолея (скульпторы Скопас, Тимофей, Бриаксис, Леохар; ок. 350 г. до н.э.; мрамор). Фриз исполнен в высоком рельефе. Если в период высокой классики (во фризе-зоофоре Парфенона) художественное пространство в рельефе утверждалось лишь в пределах между двумя условными плоскостями (передней поверхностью и фоном), то в рельефах фриза Галикарнасского Мавзолея полные динамики фигуры сражающихся эллинов и амазонок часто движутся как бы наискось, словно уходя вглубь рельефа или выходя из глубины его, перерезая условную переднюю поверхность рельефа, утверждая в художественном отношении то пространство, которое заключено между рельефом и зрителем. Фигуры рельефа в большинстве своем развернуты на 45° по диагонали для того, чтобы свободно войти в художественное пространство.

«Гермес с младенцем Дионисом» (скульптор Пракситель; сер. IV в. до н.э.; паросский мрамор). Пракситель был младшим современником Скопаса и происходил из рода ваятелей. В своем творчестве Пракситель развивал гедонистическое направление в искусстве (произведение для наслаждения). Статуя воспринималась в этом случае как предмет роскоши, утонченного комфорта.

В статуе изображен миф о том, как богу-вестнику Гермесу было поручено отнести младенца-бога Диониса на воспитание к нимфам Ниссы. Изображен эпизод остановки Гермеса в пути, где один бог развлекает другого с помощью виноградной лозы (не сохранилась). Произведение Праксителя насыщено духом покоя, сладкого отдыха, ленивой истомы. Округлые формы статуй Праксителя отличаются мягкими переходами и тончайшей моделировкой поверхности тела. Хорошо используется светотень и прозрачность мрамора. В скульптуре заметен намек на жанр, камерное настроение персонажей, уходит представление о мужественности плоти. Тело Гермеса лишено былой мужественности, которой так отличались тела богов первой половины и середины V в. до н.э. Формы становятся текучими, плавными. Решая детское тело, Праксителъ сознательно уходит от проблемы передать пропорции тела ребенка.

«Аполлон Сауроктон» (мастер Пракситель; третья четверть IV в. до н.э.; римская копия; мрамор). Статуя отдыхающего Сатира, облокотившегося на древесный ствол. Очень удачно использован мотив опоры (впервые введен Поликлетом в «Раненой амазонке»). Контуры статуи плавные и текучие. Поза тела повторяет изгиб ползущей по стволу ящерицы. Скульптура лишена равновесия. Сатир изображен именно опирающимся на ствол дерева.

«Апоксиомен» (мастер Лисипп; третья четверть IV в. до н.э.; мраморная римская копия; оригинал - бронза). Для искусства Лисиппа характерны художественные образы, полные бодрости, нервного напряжения, активного и деятельного начала. Юный атлет изображен после борьбы, счищающим посредством скребка песок с натертого маслом тела. Ситуация, изображенная в скульптуре, очень распространена - проигрывание в уме моментов прошедшей борьбы, переживание ее вновь. Фигура атлета отличается легкостью и изысканностью. Пропорции тела сильно вытянуты, голова равняется одной восьмой части высоты тела. В статуе нет спокойствия и устойчивого равновесия. Апоксиомен не стоит прямо - полное нервного напряжения его тело сильно наклонено вперед, он как бы балансирует или переступает с ноги на ногу. Динамичность статуи подчеркнута выдвинутыми вперед руками, создавая впечатление глубины и утверждая окружающее фигуру пространство. Рука Апоксиомена прорывает художественное пространство, в результате чего пространство окружающее скульптуру, и пространство, окружающее зрителя, становятся единым.

«Геракл, борющийся со львом» (мастер Лисипп; римская копия; мрамор). Лисипп многократно изображал Геракла, образ которого давал самые широкие возможности для воплощения активного, деятельного начала и героики. Представлена группа Геракла с немейским львом. Полное жизненной силы могучее тело героя дано в эффектном противопоставлении телу зверя. Статуя представляет собой вполне развитую, полную динамики группу: обе составляющие ее фигуры не могут быть отделены одна от другой. Фигуры Геракла и льва связаны тесным взаимодействием, зафиксированным в определенный момент времени. Беспомощность льва, голова которого зажата под мышкой у Геракла, передана на грани гротеска, но все же битва идет с достойным противником. Лисипп говорит о том, что есть человеческое разумное начало, воля человека и есть животное начало. Они присущи каждому человеку. Как бы разум не восставал, животное начало требует своего, но разум человека способен его обуздывать, подавлять.

«Аполлон Бельведерский» (скульптор Леохар из Аттики; ок. 340 г. до н.э.; мраморная римская копия; оригинал - бронза). Статуя Аполлона академична. У Аполлона Леохара легкая скользящая походка, тело отличается элегантными пропорциями, постановка фигуры полна парадности и несколько театральна. Бог, поразивший из своего знаменитого лука зло в облике пифона, чувствует как бы взгляд смотрящего на него зрителя и подобен актеру, выступающему на сцене. Аполлон Леохара не действует, а изображает действие.

Лекция 47. Скульптура Древней Греции эллинистического периода (2 ч.)

План лекции

1. Общая характеристика эллинистической скульптуры.
2. Эллинистическая скульптура Материковой Греции и островов Эгейского архипелага.
3. Скульптура периода эллинизма острова Родос.
4. Скульптура эллинистического времени Малой Азии (Пергамское царство, Эфес, Милет, Магнесия).
5. Эллинистическая скульптура Сирии.
6. Скульптура эллинистического Египта.

1. Общая характеристика эллинистической скульптуры

Скульптура эллинизма (конец IV-I вв. до н.э.) включает в свой состав художественные школы Материковой Греции с островами Эгейского архипелага, Малой Азии (главным образом, Пергамского царства), острова Родос, Сирии (западная часть государства Селевкидов) и Египта. Это те области и государства, в искусстве которых греческие традиции, получив отчасти национальную окраску, имели преобладающее значение.

Среди отдельных жанров скульптуры наибольшее значение в пору эллинизма получила монументальная пластика, бывшая необходимым элементом архитектурных ансамблей. Кроме колоссальных статуй здесь культивировались многофигурные статуарные группы и огромные рельефные композиции, созданные как не мифологические, так и на исторические сюжеты.

Большое распространение получил скульптурный портрет. Сохраняя свойственный греческим художникам принцип типизации, мастера эллинистического портрета умели передавать не только черты внешнего облика, но и различные оттенки душевного состояния модели.

Популярностью пользовалась скульптура жанрового характера со склонностью к натурализации.

Новым видом пластики стала садовая декоративная скульптура, широко применявшаяся для украшения садов и парков.

Эллинистические мастера, расширив арсенал художественных средств скульптуры, открыли возможности конкретной передачи натуры, нашли приемы показа различных эмоций, разработали новые композиционные приемы демонстрации движения в его сложных и разнообразных формах, продолжили поиски трехмерности скульптуры и построения статуи с учетом множественности точек зрения.

2. Эллинистическая скульптура Материковой Греции и островов Эгейского архипелага

«Ника Самофракийская». Статуя была поставлена на острове Самофракия в память победы, одержанной в 306 г. до н.э. Деметрием Полиоркетом над флотом египетского правителя Птолемея. Ника, как об этом свидетельствуют монеты, была изображена трубящей в боевую трубу (сохранилась без головы и рук). Статуя стояла в специально вырубленной в скале открытой нише, размером 10*15 м, над бассейном, на постаменте, который изображал нос боевого корабля. Статуя входила в ансамбль, объединявший скульптуру, архитектуру и реальный пейзаж.

Одежда Ники развевается за ее спиной морским ветром. Разметавшиеся позади богини складки ее драпировки свидетельствуют о стремлении художника передать воздушную стихию. С передней стороны промокшая от морских брызг одежда плотно прилипла к телу Ники и рельефно обрисовывает ее крепкие формы. Игра складок насыщена динамикой. Никогда до создания статуи Ники элементы пейзажа не вводились в контекст скульптуры с таким размахом. Взят целый кусок морского пейзажа и подчеркнут окружающий корабль морской воздух.

В основу композиции статуи положен винтообразный изгиб тела богини, усиливающий объемный характер скульптуры.

Статуя характерна для эллинизма. При частых войнах постоянно возводились памятники с целью увековечить победы правителей. Чувство победы гипертрофировано.

«Бельведерский торс» (скульптор Аполлоний, сын Нестора; I в. до н.э.; мрамор). От скульптуры, изображавшей, вероятно, отдыхавшего Геракла, сохранился только торс (хранится ныне в Ватиканском музее). Мастерски выполненный мощный торс с атлетически развитой мускулатурой отличается идеализированными формами тела.

«Кулачный боец» (скульптор Аполлоний, сын Нестора, I в. до н.э.; бронза, медь). Скульптура резко отличается от статуи "Бельведерекий торс". Представлен не атлет-победитель времен расцвета полисов, а боец-профессионал, чье изображение выполнено со скрупулезной точностью: лицо, разбитое в многочисленных кулачных боях (сломанный нос, шрамы, разорванные уши), перчатки с железными вставками на руках.

Эти, две статуи принадлежат одному мастеру, но сделаны они в противоположных направлениях. Если "Бельведерский торс" выдержан в идеализированных формах, то "Кулачный боец" трактован натуралистически. Такое совмещение столь далеко отстоящих друг от друга направлений представляет собой новое явление в античном искусстве. Художник перестает быть носителем определенных традиций. Он становится скульптором-виртуозом, могущим исполнить работу в противоположных стилевых направлениях.

«Демосфен» (Скульптор Полиевкт; ок. 260 г. до н.э.; римская копия; бронза). Статуя была воздвигнута в Афинах по распоряжению Горгия в

соответствии с решением народа. На цоколе статуи была сделана надпись: "Если бы мощь, Демосфен ты имел такую, как разум, власть бы в Элладе не смог взять македонский Арес", т.е. статуя должна была напоминать об антимакедонской деятельности оратора. Демосфен изображен погруженным в раздумья.

Статуя Демосфена знаменует собой переход к изображению отдельной индивидуальности, хотя при этом портрет содержит в себе глубокую оценку одного из выдающихся деятелей Греции. Склоненная голова, согнутые плечи, сжатые опущенные руки, изборожденный морщинами лоб, запавшие глаза, впалые щеки, слабое худое тело. Одежда - плащ, небрежно скомканный и переброшенный через плечо. Облик Демосфена выражает сознание бессилия, горечь и разочарование, чувство трагической безысходности. Это образ человека, исчерпавшего все свои силы в бесплодной борьбе.

«Афродита Милосская» (скульптор Александр (или Агесандр); III-II вв. до н.э.; мрамор). Статуя сохранилась без обеих рук. Художественному образу статуи Афродиты свойственны движение и развитие. Если статуи классической поры все целиком и каждой деталью были пронизаны единым содержанием, то здесь чувство красоты вызревает постепенно. Нижний ярус скульптуры представляет собой многообразные по ритму, спутанные складки драпировки богини, теплые, желтоватые по цвету. Из складок вырастает ясно счерченный, мягко изогнутый торс Афродиты, более холодный по тону. Что касается лица богини, то оно безупречно правильно, бесстрастно и неподвижно. Мрамор здесь чистого белого оттенка. Это олицетворение вечной разумной гармонии, возвышающейся над случайностями и изменчивостями.

3. Скульптура периода эллинизма острова Родос

«Фарнезский бык» (скульпторы Аполлоний и Тавриск; сер. II в. до н.э.; римская копия с доработками и элементами реставрации). Скульптура выполнена на мифологический сюжет. Сюжет носит повествовательный характер. Чтобы понять изображенное, необходимо знать миф об Антиопе. Для скульптуры выбран момент казни царицы Дирки. Если в эпоху архаики и классики мастера изображали кровавые сюжеты (битвы, убийства), то задачей было показать подвиг героя или пафос борьбы. Здесь же в центре изображения - стремление дать бьющий по нервам сюжет убийства. Зрителя наводят на мысль, что пройдет минута, и обагрится кровью тело царицы.

Композиция отличается сложностью построения объемов и полна напряженной динамики. Представленные фигуры находятся в пространстве, которое воспринимается как реальное и связывает группу с окружающим ее миром.

«Лаокоон» (мастера Агесандр, Полидор, Афинодор; ок. 50 г. до н.э.; мрамор). Представлен сюжет со сложной повествовательной фабулой, без знания которой изображение загадочно – миф о жреце Лаокооне, желавшем предупредить троянцев о хитрости ахейцев и убеждавшего сограждан не

впускать знаменитого деревянного коня в Трою. За это предупреждение боги наказали Лаокоона и его сыновей мучительной смертью от укусов змей.

В статуарной группе зафиксирован момент, когда чудовищные змеи уже обвились вокруг тел Лаокоона и его сыновей и сжимают их своими мощными кольцами. Одна змея кусает младшего из сыновей, другая впилась в бедро Лаокоона. Тела жертв судорожно извиваются, лица искажены нестерпимой болью. Страшная гибель жреца и его сыновей показана с подчеркнутой наглядностью. Например, изображено, как мышцы живота Лаокоона сокращаются от резкой боли, вызванной укусом змеи.

Группа мастерски развернута в одной плоскости и исчерпывающе воспринимается с одной, фронтальной точки зрения.

4. Скульптура эллинистического времени Малой Азии (Пергамское царство, Эфес, Милет, Магнесия)

*Рельефы большого фриза Пергамского алтаря (*ок. 180 г. до н.э.; мрамор). Большой фриз алтаря изображает битву богов с гигантами и состоит из 118 плит мелкокристаллического мрамора малоазийского происхождения. Ширина плит 0,7-1,1 м, толщина - 0,5 м. Фигуры были раскрашены и инкрустированы металлом и камнем.

Фриз был предельно плотно заполнен фигурами (всего фигур 110). Представлено пятьдесят фигур богов и шестьдесят фигур гигантов. Помимо этого много изображений животных.

Рельефы выполнены на сюжет мифа о победе богов над гигантами с помощью Геракла. Победа богов над гигантами символически представляла победу правителя Пергамского царства Аттала I над галатами (греков над варварами).

На фризе много противопоставлений: противопоставлены боги и гиганты (боги показаны побеждающими, гиганты – побежденными); морские божества противопоставлены земным; боги дня противопоставлены богам ночи и т.д. Получается, что смысловые связи и противопоставления многочисленными нитями пронизывают все изображение.

На фризе отсутствует изобразительное отличие богов и гигантов. Всем персонажам в равной степени присущи звериные, хтонические черты. Например, Геката изображена трехголовой и шестирукой, у Тритона - туловище коня и рыбий хвост. Крылья в равной мере присущи изображениям как богов, так и гигантов. Интересно, что лики богов на фризе представлены спокойными, тогда как лики гигантов искажены страданием, страстью.

Таким образом, фриз представляет не столько борьбу добра со злом, сколько битву разума с неразумием, сдержанности с разнузданностью. При этом, вероятно, разумом наделены носители греческой культуры (боги, герои), тогда как неразумны варвары (гиганты). В результате борьбы происходит объединение борющихся сторон - эллинизация варваров. А восхождение к алтарю есть путь от звериного и множественного и божественному и единому.

«Галл, убивающий жену и себя» (предположительно, мастер Эпигон; III в. до н.э.; римская копия; мрамор). Изображен галл (вероятнее всего, вождь племени), убивающий свою жену и себя, чтобы не попасть в позорный плен к победителям. Передана доблесть побежденных, уважение победителей к побежденным. Образ галла полон героического пафоса, усиленного контрастом его мощной еще живой фигуры с бессильно падающим уже мертвым телом его жены. Лицо галла выражает страдание и трагическую решимость. Композиция группы отличается сложностью: объединение различно трактованных фигур проведено с большим мастерством. Группа построена как объемная скульптура, рассчитанная на круговой обзор. На первый план попеременно выступают то страдание, то героический пафос героя.

«Умирающий галл» (мастер Эпигон; вторая половина III в. до н.э.; римская копия). Статуя для площади святилища Афины в Пергаме. Пергамский мастер создает героический образ иноплеменника, убедительно воплощая сложную гамму чувств умирающего - его мужество, страдание, сознание неотвратимой смерти. Истекающий кровью галл пытается приподняться, но силы покидают его и сознание угасает. Возможно, что статуя умирающего галла входила в состав большой скульптурной композиции вместе с группой "Галл, убивающий свою жену и себя". В статуе точно переданы этнические особенности - резкие черты лица, усы, короткая прическа, тело, закаленное не на палестре, а в походах. Металлическая гривна на шее галла свидетельствует, что перед нами изображение галльского вождя.

5. Эллинистическая скульптура Сирии

«Диадох» (II в. до н.э.; бронза). Пример портретной статуи сирийской школы скульптуры торжественно-официального характера. Правитель представлен обнаженным, опирающимся на огромный жезл. Эффектная поза, гипертрофированная мускулатура содействуют рождению репрезентативного образа. В противоположность мощному с гипертрофированной мускулатурой телу лицо правителя портретно. Без идеализации переданы несколько обрюзгшие черты лица Диадоха.

«Антиох Великий» (кон. III- нач. II вв. до н.э.; мрамор). Портрет является, вероятно, копией с оригинала, изображавшего Антиоха III Великого на вершине славы. Пример зрелого портретного искусства антиохийской школы скульптуры. В создании образа мастер исходит из конкретной индивидуальности, улавливая в ней типические черты. Создан образ правителя, отличающегося железной волей и неукротимой энергией. При этом внутреннее волевое стремление выражено без малейшей риторики и идеализации.

6. Скульптура эллинистического Египта

Эллинистический Египет, где царствовала династия Птолемеев, сказался наиболее прочной из эллинистических держав. Он позже всех Средиземноморских держав был завоеван Римом (30 г. до н.э.) и менее

других был подвержен различным потрясениям. В III в. до н.э. главный город царства Птолемеев Александрия был подлинной столицей всего эллинистического мира.

В скульптуре эллинистического Египта не встречается произведений героико-патетического характера. Преобладающими здесь являются другие, типичные для эллинистического искусства памятники - бытовой жанр, декоративная скульптура для садов и парков. Именно в Александрии имели наибольший успех ученики Праксителя, определившие особенности александрийской скульптуры.

«Афродита Киренская» (кон. IV- нач. III в. до н.э.; мрамор). Статуя представляет Афродиту выходящей из воды и выжимающей влажные волосы. Образ создан не без влияния живописной картины прославленного художника Эллады Апеллеса. Голова и руки статуи не сохранились. Изысканные пропорции фигуры, гибкие линии контура, мягкая трактовка скульптурных масс, тончайшая нюансировка пластических переходов - все это направлено на выражение главной идеи образа: прославления человеческой красоты в ее чувственной ипостаси.

Голова богини (III в. до н.э.; мрамор). Величавая красота, высоко поэтический характер образа, благородная сдержанность чувств, обобщенность пластической формы, мастерская обработка мрамора - вот характеристики этого превосходного фрагмента.

«Нил» (I в. до н.э.; мрамор). Нил представлен в виде лежащего бородатого мужа с несколько пухлым изнеженным телом. Мягкое и дряблое тело Нила убедительно выражает намерение скульптора дать образ большой, многоводной медленно текущей реки. Левым локтем Нил опирается на статую лежащего Сфинкса. Копошащиеся около Нила дети играют с двумя очень типичными для Египта животными - крокодилом и ихневмоном. Другие изображают и указывают на плодородие Нила. Это прежде всего рог изобилия. Шестнадцать фигур мальчиков, равные каждая футу, символизируют те шестнадцать футов, на которые поднимается уровень Нила во время половодья, давая стране обильный урожай.

По цоколю статуи тянется рельеф, представляющий нильский пейзаж.

«Мальчик с гусем» (мастер Боэф из Халкедона; III в. до н.э.; мраморная римская копия; оригинал – бронза). Пример жанровой скульптуры, александрийской школы. Показана с юмором сцена борьбы мальчика с большим гусем. Хорошо передано пухлое тело ребенка, выразительность его движений. Группа мастерски скомпонована: пластическое решение обогащено контрастом тела мальчика и крыльев птицы.

«Камея Гонзага» (первая половина III в. до н.э.; сердолик). Парный портрет царя Птолемея Филадельфа и царицы Арсинои. Слоистое строение разноцветного камня использовано для достижения красивого эффекта: нижний, темный слой сердолика служит фоном для изображения лиц в светлом слое камня.

ТЕМА 12. ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ВАЗОПИСЬ

4 часа аудиторной работы и 6 часов самостоятельной работы

Лекция 48. Древнегреческая вазопись (4 ч.)

План лекции

1. Место произведений греческой вазописи в культуре Древней Греции и в современном мире.
2. Функции древнегреческих ваз.
3. Типы ваз Древней Греции.
4. Стили древнегреческой вазописи:
а) геометрический стиль;
б) ковровый стиль;
в) чернофигурный стиль;
г) краснофигурный стиль.

1. Место произведений греческой вазописи в культуре Древней Греции и в современном мире

Древнегреческие вазы представляют собой единственные сохранившиеся до наших дней образцы эллинской графики. Изучая росписи греческих ваз, представляется возможным получить сведения о мифологии, литературе, театре, быте Древней Греции. Обогащаются представления об архитектуре, скульптуре, утраченных произведениях эллинской монументальной живописи.

Вазы, являясь произведениями искусства, одновременно были для греков предметами повседневного домашнего обихода. Они имели разнообразное бытовое и культовое назначение.

Обилие найденной археологами древней посуды на территории Греции свидетельствует с широком применении ее в быту, о доступности ее всему свободному населению Древней Греции, хотя наиболее художественно оформленные сосуды эллинской керамики были доступны ограниченному кругу богатых потребителей.

В отличие от произведений графики, которые можно видеть сразу целиком, росписи греческих ваз, нанесенные на округло-объемную поверхность сосуда, исполнялись с учетом того, что смотрящий на сосуд будет поворачивать его в руках. При этом роспись древнегреческой вазы казалась на близком расстоянии рисунком, а на большом расстоянии - узором. Разнообразные положения, в которых находились керамические сосуды при употреблении, способствовали восприятию их в движении.

Мотивы росписей греческих ваз отличаются разнообразием. При этом росписи имеют тесную связь с назначением сосуда. На вазах для вина нередко изображали разгульные сцены пирушек, сцены любовных игр с

гетерами, сцены, участником которых был Дионис со своими спутниками - селенами и менадами, сюжеты, имевшие магическую предохраняющую силу (лицо грозной Медузы-Горгоны, взгляд которой обращал человека в камень, изображения больших глаз, предохранявших от сглаза, фигурки селенов). Встречаются на застольной посуде и сюжеты, взятые из мифов (настрой на застольную совместную песню с мифологическим текстом). На сосудах женского обихода - туалетных сосудах нередко представлялись сцены из жизни гинекея (женская часть греческого дома): девушки и женщины за туалетом с прислуживающими рабынями и Эротами. На погребальных лекифах изображались сцены оплакивания умерших, сцены перевозки мертвых Хароном, сцены представления умершего в качестве героя.

Чаще всего на вазах встречаются сцены из греческих мифов. Причем в различные эпохи трактовка художниками одного и того же мифа весьма изменялась. В мифологическом сюжете в различные времена выступают то эпически-героические, то патетически-драматические, то саркастически-комические, то пасторально-идиллические моменты.

Вазы очень четко представили иконографию Олимпийцев: Зевс в виде бородатого мужа со скипетром в руке или перуном в руках, Гера со скипетром, Посейдон с трезубцем, Аполлон с луком, лирой или кифарой, Артемида с луком, стрелами и собаками, Гефест с молотом и клещами, Афина со щитом, копьем и эгидой на груди, Гермес в сандалиях с крылышками и с жезлом, обвитым змеями (керикейоном), Ника с венком, Афродита с яблоком и голубем, Дионис, увенчанный плющевым венком.

Целый ряд вазовых росписей связан с греческим театром - трагедией, сатировской драмой и комедией.

Занимавшие весьма скромное место до конца VI в. до н.э. бытовые сюжеты стали играть заметную роль в вазописи V и IV вв. до н.э., исчезнув затем в эллинистическое время. Особенно часто встречаются атлетические упражнения и батальные сюжеты. Имеются сцены, связанные с пахотой и севом, виноградорством, приготовлением оливкового масла и вина, животноводством, птицеводством, рыбной ловлей.

Рисунки на вазах, особенно VI и V вв. до н.э., снабжались надписями. Читая надписи, зритель легче ориентировался в изображенном событии. Иногда в тех или иных сценах на вазах присутствуют слова, которыми персонажи обмениваются друг с другом. Встречаются также надписи-пожелания (особенно на застольных чашах).

Глиняное тесто, из которого делались греческие вазы, было всегда хорошо отмучено и отличалось высоким качеством, особенно в эпоху VI-V вв. до н.э. Глина в различных районах изготовления ваз отличалась по цвету, плотности и примесям.

Роспись большинства греческих ваз наносилась непосредственно на глину. Некоторые из ваз целиком или частично предварительно покрывались светлой облицовкой.

Роспись производилась главным образом особой блестящей черной глазурью, которую принято называть черным лаком. Состав глазури включал

в себя щелочь (поташ или соду), глину и закись железа. Считается, что в лак греки подмешивали золу. В зависимости от условий обжига черный лак имел глубокий черный, коричневый, красно-коричневый и даже красный цвета.

Главными инструментами греческого вазописца были кисть и птичье перо (бекасиное), которым наносились тонкие немного выпуклые линии. Пером в краснофигурных росписях исполнялись почти все детали внутри фигуры. Помимо пера и кисти, греческие вазописцы пользовались острым инструментом, которым процарапывали линии по лаку после обжига сосуда. В чернофигурных вазах таким способом наносили линии, моделирующие фигурные изображения и детали орнаментов.

Эскиз будущей росписи набрасывался на сухую поверхность глины заостренной деревянной палочкой. Предварительный рисунок намечал сюжет в самых общих контурах. При этом фигуры (как мужские, так и женские) на предварительном рисунке изображались обнаженными.

Помимо использования глины и ее обжига, парадную посуду греки делали из металла, главным образом из бронзы, реже из серебра и золота. Туалетные сосуды изготовляли иногда из камня, кости, дерева, кожи.

2. Функции древнегреческих ваз

1. Вазы широко применялись на пирах - симпосиях; в амфорах подавали вино к столу, в кратерах (стамносах или оксибафах) его смешивали с водой. Черпаком-киафом вино разливали по чашам: скифосам, котилам, ритонам, фиалам, киликам. Для кушаний пользовались тарелками-пинаками. Были специальные блюда для рыбы.

2. Большим разнообразием отличались сосуды для масла. Это и арибаллы, алабастры, бомбилии, лекифы, амфориски. С сосудом на шнурке шел атлет на палестру, чтобы перед состязанием натереть свое тело маслом. В небольших флаконах хранились ароматические масла, заменявшие женщинам духи.

3. В обиходе гречанок были сосуды для воды - гидрии, сосуды для кормления детей - гутты.

4. Важное значение имели вазы в культовом обиходе греков. Фиалой пользовались при совершении возлияния богам. В могилу с покойным обычно закапывалась различная посуда. Особенно часто в могилах встречаются лекифы. В дни поминания умерших лекифы приносили на могилы и ставили на надгробные памятники. В лутрофорах подавали воду для брачного омовения.

5. Вазы широко использовались в общественной жизни греков. Победители в состязаниях на празднике Великих Панафиней получали в качестве почетного приза масло в расписных амфорах, на которых изображалась Афина Паллада и то состязание, в котором одержана победа.

Получается, что вазы были широко распространены в обиходе древних греков и использовались весьма разнообразно.

3. Типы ваз Древней Греции

Основным сосудом для хранения зерна, оливкового масла, вина и других припасов был пифос. Он имел яйцевидную форму и представлял собой большую глиняную бочку с толстыми стенками. Пифосы более чем наполовину зарывали в землю, поэтому они обычно были лишены украшений.

Для хранения и транспорта вина, оливкового масла, маслин, винограда и т.д. употреблялись остродонные амфоры. Особенностью их было наличие двух ручек по обеим сторонам горла и большое, суживающееся книзу тулово, заканчивающееся заостренным дном. Формы амфор на протяжении времени в Древней Греции варьировались.

Для переноски воды в Древней Греции применялись гидрии (от слова "вода", "жидкость"). Гидрия - это сосуд с тремя ручками. За верхнюю, вертикально расположенную ручку носили пустой кувшин. За две средние, горизонтальные ручки держали сосуд обеими руками под струей воды. Гречанка могла нести наполненную гидрию, поставив ее на голову.

Широким распространением пользовался у греков кратер (от слова «смешиваю»), необходимый для каждого пира. Кратер - это большая братина, в которой вино смешивали с водой (одну часть вина с двумя частями воды). Это было емкое вместилище с широким устьем и двумя расположенными одна против другой ручками. Тулово по очертаниям напоминало котел, сильно стянутый к перехвату ножки.

Вино разливалось по чашам посредством особого черпака – киафа. Киаф имел большое колоколовидное тулово с широким устьем и слегка изогнутыми стенками, простую низкую ножку и высокую изысканную по очертаниям ручку в виде пластины, обычно украшенной вверху шипом.

Сосуд для питья вина у древних греков именовался килик. Килик - это обычно неглубокая чаша с широким устьем с двумя горизонтально расположенными ручками. Килики иногда имели более или менее высокую ножку. Иной раз килики имели очень низкий поддон.

Наряду с киликом у греков застольной чашей являлся скифос, нередко обладавший очень большой емкостью. Ручки скифоса располагались у самого края устья. Основанием скифосу всегда служил очень низкий поддон, резко отделенный от тулова, имевшего выпуклые боковые стенки.

Для питья вина греки также употребляли канфар - чашу с большим и широким в верхней части вместилищем и двумя высоко поднимающимися над краем сосуда ручками.

Застольными кувшинами у греков служили ойнахойи, ольпы, лагины. Это сосуды для разливания вина.

Греческая парадная застольная посуда для пищи была ограничена различными тарелками, блюдами, солонками и блюдцами. Расписные блюда и тарелки назывались пинаки.

Сосудами для масла служили арибаллы, алабастры, бомбилии, лекифы, амфориски, аски. Лекифы - одна из самых распространенных форм сосудов в

греческой керамике. Они широко применялись как в быту, так и в заупокойном культе. Лекифы закапывались с покойниками в могилу, использовались в дни поминовения умерших. Лекифы представляют собой одноручный кувшинчик с очень узкой шейкой и большим вместилищем на низкой ножке.

4. Стили древнегреческой вазописи

а) геометрический стиль

Геометрический стиль господствовал в искусстве Древней Греции примерно с конца II тыс. до VIII в. до н.э. В IX и особенно в первой половине VIII в. до н.э. геометрический стиль достиг своего апогея.

Стиль получил наименование из-за орнаментов геометрических мотивов, которые покрывали расписные вазы.

Большие сосуды геометрического стиля достигали человеческого роста (1,78 м) в высоту. Среди ваз геометрического стиля излюбленными формами были большие, сильно вытянутые вверх амфоры и кратеры. Нередко встречаются также кувшины, ойнахойи, килики, скифосы геометрического стиля. Все сосуды отличаются четким построением. Отдельные части их (шейка, тулово, ножка, ручки) резко отделяются друг от друга.

Основой композиции геометрического стиля служат более или менее широкие горизонтальные пояса орнамента или черно-лаковые полосы, сплошь покрывающие поверхность вазы. Самые широкие и богато украшенные пояса со сложными орнаментальными мотивами или фигурными сценами подчеркивают наиболее выступающие главные части сосуда, (раздутые части тулова, плечи амфор и кратеров). Нередко композиция тулова, шейки или ножки является относительно самостоятельным элементом.

Орнаменты геометрического стиля в основном состоят из прямых линий, пересекающихся под прямыми, иногда острыми углами. Главным мотивом орнамента является меандр - простой и различные виды сложного. Наружные контуры меандра наносились тонкими линиями, а пространство между ними заштриховывалось черточками. Среди прочих орнаментов следует отметить мотив пояска горизонтально расположенных ромбов с точкой в центре каждого, орнамент в виде двойной пилы, шахматный орнамент. Из криволинейных мотивов, употреблявшихся в росписях геометрического стиля, наиболее часто встречаются нанесенные циркулем концентрические круги, четырехлистник, восьмилистники, розетты, пояса спиралей.

Из животных наиболее популярны изображения коней, оленей, козлов, вепрей, быков, львов, змей, рыб, птиц. Фигуры животных изображались в одиночку, попарно и в виде ряда следующих друг за другом.

Изображение человека обычно находится в сложных многофигурных сценах на широких полосах в главных частях тулова сосуда. Люди изображались держащими под уздцы лошадей, в сценах поединков, кулачного

боя, военной пляски или хороводов. Особенно популярны были сцены бега на колесницах на торжественных похоронах и сцены оплакивания покойного. Большинство ваз геометрического стиля было найдено в могилах, многие исследователи считают, что большие вазы геометрического стиля служили надгробными памятниками.

Изображения человеческих фигур на вазах геометрического стиля геометрично и созвучно геометрическим орнаментам. Изображения плоскостны и лишены индивидуальных черт. Передавались лишь главные части тела: голова, туловище, руки и ноги. Голова изображалась в виде кружка с клювообразным подбородком, иногда с профилем и огромным глазом, плечи представлялись в виде треугольника, руки - тонких полос. Нижняя половина человеческого тела отделена от верхней сильно стянутой талией. Фигуры заливались лаком и представляли собой черные силуэты.

Различные эмблемы, встречающиеся около фигур животных, а иногда и человека указывают на их символическое и магическое значение. Изображения коня, всадника, быка представляют солярное начало. Об этом свидетельствуют различные эмблемы солнца или неба возле них (солнце в виде кружка, обрамленного точками, двойной топор, диагонально пересеченный прямоугольник, четырехлистник, заключенный в прямоугольник).

Геометрические фигуры могут быть рассмотрены как носители могучей магической силы, помогавшей человеку в его борьбе с силами природы.

Позволительно выделить несколько этапов геометрического стиля вазописи:

1. Вазы украшаются одними линейными узорами без фигурных изображений.
2. Появляются вазы, где наряду с орнаментальными мотивами встречаются отдельные фигуры животных на полях под ручками, в прямоугольных рамах, а также ряды животных на фризах, опоясывающих сосуд.
3. Появляются вазы, отличающиеся наличием не только орнамента и изображением животных, но и сложных фигурных композиций.

Однако начало нового этапа вазописи не означало, что вазы с росписями предыдущего этапа переставали создаваться. Новые приемы не отменяли старых. К VIII в. до н.э. сосуществовали все три типа ваз и росписей.

б) ковровый стиль

В конце VIII - начале VII вв. до н.э. в вазописи начал складываться новый, так называемый, ковровый стиль. Он был навеян, с одной стороны, искусством Передней Азии и Египта, а с другой стороны, в создании стиля участвовали ионяне, эоляне и доряне. Вполне развитый ковровый стиль существовал с VII до первых десятилетий VI вв. до н.э.

Формы сосудов коврового стиля отличались от форм ваз геометрического стиля. Вытянутые пропорции и жесткие очертания сменяются приземистыми, сильно раздутыми, округлыми формами. Наиболее

распространенные и характерные формы: кратеры, амфоры, ойнахойи, килики, блюда.

Вазы расписываются теперь не только лаком, но и красками (белой и пурпурной). Применяются и процарапанные линии.

Росписи больших ваз обычно состоят из горизонтальных полос, но число полос сокращается. На небольших сосудах вообще иногда вся боковая поверхность тулова занята одним сюжетом или одним орнаментальным мотивом.

Геометрические узоры (меандр, зубчатый орнамент, зигзаги, пояса) уступают место различным сильно стилизованным растительным мотивам (розетты, пальметты, цветы, бутоны лотоса), образующим пояса и кольца.

Человеческие и звериные фигуры изображаются сильно подвижными и жизнерадостными.

Фигурные изображения представляют собой фризы с показом движущихся друг за другом животных или фантастических существ. На фризах с расположенными в ряд животными можно видеть не только изображения быков, оленей, кабанов, орлов, петухов и водяных птиц, но также хищных животных (пантер и львов). Фигуры имеют плоскостный характер. Очень выразительными становятся силуэты. Птицы изображаются в профиль. В профиль же показаны обычно фигуры четвероногих животных и их головы. Что же касается львов и пантер, то они обычно изображаются и в профиль (туловище), и в фас (голова).

Человеческие фигуры, как и другие изображения, сильно распластываются. Схема построения человеческой фигуры в общем близка изображениям на вазах геометрического стиля: голова в профиль, плечи и верхняя часть груди в фас. Нижняя часть тела дана в профиль. Человеческие фигуры переданы в резком движении, с широко расставленными ногами и размашисто жестикулирующими руками. Между фигурами фон обычно заполнен различного характера орнаментами. Все это в целом и придает росписям то, что дало название стилю - "ковровый".

В отличие от геометрического стиля, где линейные узоры преобладали над фигурными композициями, на вазах коврового стиля фигурные изображения доминируют над орнаментом.

В тематике ваз коврового стиля уже нет преобладания космогонических представлений, которые заметны в вазах геометрического стиля. В изображениях четко выступает олимпийский пантеон и героический эпос. Среди образов олимпийцев выделяется Аполлон и Артемида. В тематике героического эпоса выделяется Геракл, троянский цикл, мифы - об Одиссее.

Крупными центрами производства ваз коврового стиля были торгово-ремесленные общины: Коринф, Родос, Самос, Клазомены, Навкратис, Аттика.

в) чернофигурный стиль

В конце VII в. до н.э. и в течение первых десятилетий VI в. до н.э. в вазописи сложился чернофигурный стиль, сменивший ковровый.

Чернофигурный стиль господствовал на протяжении всего VI в. до н.э и в первой половине V в. до н.э. Существование этого стиля отмечается и в IV в. до н.э., и в эпоху эллинизма.

Характерной особенностью чернофигурного стиля является господство сюжетного начала. Для чернофигурных росписей характерны многофигурные композиции, представляющие мифы об олимпийских богах. В особенности популярны различные сцены из героического эпоса: подвиги Геракла, эпизоды Троянской войны. Живо интересовались художники чернофигурного стиля «Илиадой» Гомера. Реже изображались картины быта греков: битвы гоплитов, состязания атлетов, пиры, хороводы девушек, женщины у колодца. Отдельные изображения животных, фантастических существ и орнаментов встречаются как пережиток коврового стиля.

Остро выраженный интерес к сюжету привел к широкому распространению на чернофигурных вазах больших расписных клейм, сочетавшихся со сплошной закраской лаком остальной поверхности сосуда или просто композиций из больших фигур на обеих сторонах сосуда (при наличии нескольких поясов, преимущественно занятых орнаментом). В росписях чернофигурного стиля отдельные изображения исполнялись в виде черных силуэтов на красноватом или желтоватом фоне глины.

Изображения производят впечатление плоских силуэтов, подобных человеческим теням. Иногда силуэты располагались один возле другого, но чаще многофигурные композиции строятся в несколько планов, число которых иногда достигает десяти. Фигуры, представленные на первом плане, показывались полностью, из-за них выступали части фигур второго плана, за ними третьего и так далее. Однако глубины пространства не было, все фигуры отличаются плоскостностью. Отдельные фигуры иногда расцвечивались красками - белой и красной. Этими красками обозначались детали. Использовался прием процарапывания.

При изображении человеческой фигуры голова обычно была повернутой в профиль, плечи в фас, а нижняя часть фигуры, начиная с пояса, тоже в профиль. Внутреннее членение фигуры изображалось сдержанно, что усиливало плоскостный характер изображения. Иногда одежда покрывалась различными орнаментами, представлявшими плоские узоры.

Обнаженные части женского тела подчеркивались белой краской, а мужское тело сплошь закрывалось черным лаком. В Аттике на чернофигурных вазах мужские и женские фигуры отличались еще трактовкой глаза. При обычном профильном положении головы глаза всегда показывались в фас. При этом женский глаз изображался миндалевидной формы, а мужской глаз имел форму кружка или овала, с двумя короткими черточками, обозначающими слезницы.

Фон в чернофигурной вазописи далеко не всегда был свободным. Нередко на фоне изображались деревья с раскидистыми ветвями или побеги виноградной лозы. Часты были многочисленные надписи, сообщающие или имена вазописцев и гончаров, или слова героев сюжетных сцен. Нередко

надписи на вазах делались от имени самого изделия ("Меня сделал…", "Меня расписал...").

Главными центрами производства чернофигурных ваз были Коринф, Кирена, Клазомены, Халкида, Аттика.

Мастера чернофигурного стиля: Клитий, Эксекий.

г) краснофигурный стиль

Время господства краснофигурных ваз в основном приходится на V-IV вв. до н.э., совпадая с эпохой классики в античном искусстве. Старая чернофигурная техника, отвечающая задачам изображения плоского силуэта, крайне связывала мастеров, стремящихся к изображению особенностей человека.

С одной стороны, даже после появления краснофигурного стиля мастера далеко не всегда решались украшать свои вазы одними только краснофигурными рисунками. Нередко они прибегали к смешанной технике, украшая одну сторону сосуда чернофигурной росписью, а другую - краснофигурной. С другой стороны, одновременно с разработкой краснофигурного стиля, вазописцы производили и другие опыты - пытались изготовлять вазы, украшенные росписью, исполненной красками, нанесенными по черному лаку.

В краснофигурной технике расписывались сосуды самых различных форм, среди них весьма велико число амфор, кратеров, гидрий, ойнахой, скифосов, лекифов. Особенно популярны были у краснофигурных вазописцев килики.

В краснофигурной росписи была окончательно преодолена старая система многочисленных поясов, уступив место либо одиночной человеческой фигуре, либо единой композиции из нескольких фигур, представляющей мифологическую или бытовую сцену. При этом размеры фигур довольно велики.

Краснофигурные композиции обычно располагаются по обеим сторонам тулова двуручных ваз, составляя их главное украшение (амфоры, кратеры, скифосы, килики). На одноручных вазах изображения занимают лицевую сторону вместилища (гидрии, лекифы, ойнахойи). Помимо этого фигурные композиции нередки в круглых клеймах на дне сосуда (килики). Все это способствует некоторой утрате единства формы и росписи сосуда.

Технически создать краснофигурную композицию было значительно сложнее, нежели композицию чернофигурную, в связи с чем часто возникала необходимость в предварительном рисунке, который набрасывался на поверхность вазы до нанесения росписи. Очертания фигур обводились посредством кисти, после чего лаком закрашивался фон. Фигуры сохраняли красноватый цвет глины. Различные детали исполнялись пером или кистью. Помимо черного лака иногда применялся золотисто-желтый разбавленный лак. Чернолаковой линией на обнаженных мужских фигурах обозначались очертания впадин под ключицами, мускулы в верхней части груди, нижняя граница живота, коленные чашечки и голени. Другие мускулы туловища и

конечностей исполнялись тонкими линиями разбавленного лака. Линии лица наносились черным лаком посредством пера. Белая и красная краски применялись в краснофигурной вазописи весьма сдержанно: ими обозначают лишь мелкие детали (например, волосы и бороды седых старцев), а также различные надписи.

Внутри краснофигурного стиля принято выделять строгий, свободный, роскошный и беглый подстили.

Самым ранним был строгий подстиль, датируемый 530-470 гг. до н.э. Первое место в тематике ваз этого подстиля принадлежит мифологическим сценам из жизни и деяний богов и героев (Геракл, Тезей). Широкой популярностью пользовался цикл мифов, связанных с Троянской войной. Большое внимание вазописцы строгого подстиля уделяли приключениям Одиссея, трагической истории дома Атридов, мифам, связанным с несчастным царем Фив Эдипом, походу аргонавтов в Колхиду, битвам эллинов с амазонками и лапифов с кентаврами. При всем многообразии сюжетов строгого подстиля неизменно проступает единая тема - изображение человека, в облике которого выступает не только простой смертный, но и герой и бог.

Характерной особенностью росписей строгого стиля является стилизация плоскостных фигур. Отсутствует передача глубины пространства, однако вазописец не избегает построения в несколько планов. Человеческие фигуры сильно распластаны. Движение фигур резки, жесты смелы и выразительны. Художники избегают очень сильных ракурсов, что позволяет сохранить плоскостный характер росписи.

Изображение обнаженного или задрапированного человеческого тела - основной мотив краснофигурных росписей. При этом главным образом встречаются фигуры юношей, мужей зрелого возраста, девушек и молодых женщин. Редки изображения стариков, старух и детей.

Мастерами строгого подстиля были в разное время Андокид, Эпиктет, Евфроний, Евфимид, Дурис.

Свободный подстиль существовал во второй – третьей четверти V вв. до н.э. Типичной особенностью свободного стиля был монументальный характер росписей. Вазописцы, ищущие больших плоскостей для своих величавых композиций, обращаются к амфорам, пеликам, кратерам, стамносам и другим большим сосудам.

В свободном стиле фигурные композиции доминируют. Под них отводятся главные, наиболее удобные для росписи части сосудов - вертикальные поверхности боковых стенок. Фигурная роспись обычно ограничивается двумя сценами: на лицевой и обратной стороне вазы, или только одной сценой на лицевой стороне тулова. Орнаменту отводится довольно скромное место.

Фигуры приобретают объемный характер. Для мастера свободного стиля не представляет затруднений передать любой поворот головы или торса, самый трудный ракурс. Позы при этом отличаются свободой и непринужденностью. Освобождается от жесткости передача анатомических

деталей мускулатуры и глаз. Более свободно трактуется одежда - как мягкая ткань, облегающая тело, выявляя его формы.

Представителями свободного стиля были: аттический вазописец Полигнот, мастер кратера Виллы Джулиа.

Классическое спокойствие и величавые образы искусства сороковых и тридцатых годов V в. до н.э. сменяются в период Пелопоннесской войны более насыщенными эмоциями, динамическими фигурами нового роскошного подстиля греческой вазописи.

Мастера краснофигурной вазописи, продолжая тяготеть к мифологическим сюжетам, все чаще обращаются к драматическим событиям мифов – сценам борьбы, похищений, гибели, наполненным беспокойным движением и эмоциями.

Все внимание в вазах роскошного подстиля, так же как и предыдущего, сосредотачивается на фигурных композициях, украшающих главную часть сосуда снаружи.

Композиции роскошного подстиля насыщенные, иногда даже перегруженные. Фигуры полны беспокойного движения. Объемные фигуры частично перекрывают друг друга. Фон композиции нередко представляет неровную каменистую почву, покрытые листвой деревья, архитектурные сооружения. Одежды персонажей приобретают характер бурно развивающихся драпировок. На разных предметах обихода (щиты, колесницы, одежда) изображался обильный орнамент, что еще больше усиливало роскошность и создавало впечатление некоторой дробности.

Беглый подстиль, появившийся в конце V-начале IV вв. до н.э., связан с уменьшением применения пера и вытеснением его кистью, которой наносятся размашистые мазки. Это черты, навеянные монументальной живописью. Шире, нежели прежде, применяются различные краски (красная, голубая, розовая, зеленая, лиловая, позолота, и в особенности, белая).

Значительные изменения претерпевает и тематика росписей беглого подстиля. Героический эпос начинает здесь уступать место мотивам, связанным с кругом богов Диониса и Афродиты. Нередки изображения нескольких божеств, не связанных каким-либо единым действием или сюжетом. Военные сцены становятся редки, в противовес им получают распространение сцены гинекея, представляющие наряжающихся красавиц в окружении Эротов. Проявляется склонность к бессюжетным декоративным росписям.

ТЕМА 13. АРХИТЕКТУРА ДРЕВНЕГО РИМА

12 часов аудиторной работы и 16 часов самостоятельной работы

Лекция 49. Общая характеристика архитектуры Древнего Рима (2 ч.)

План лекции

1. Общая характеристика древнеримской архитектуры.
2. Архитектура доримской Италии.
3. Архитектура Древнего Рима времени Республики:
а) особенности применения ордерных систем;
б) композиция;
в) строительные материалы и технологии.
4. Римская архитектура эпохи империи:
а) особенности применения ордера;
б) композиция;
в) строительные материалы и технологии.

1. Общая характеристика древнеримской архитектуры

В архитектуре Древнего Рима позволительно выделить несколько периодов:

1. Искусство доримской Италии (III тыс. до н.э. – VI в. до н.э.)
2. Искусство Римской Республики (IV в. до н.э. – 27 г. до н.э.)
3. Искусство Римской Империи (27 г. до н.э. – 475 г. н.э.)

В искусстве римской державы преобладание было на стороне тех видов искусства, которые имели непосредственное практическое значение. Отсюда - ведущая роль официальной гражданской архитектуры в римском искусстве, развитие в скульптуре индивидуального портрета протокольно-повествовательного исторического рельефа. В таких же видах искусства, как монументальная скульптура и живопись, в поэзии римляне были во многом зависимы от греческих и эллинистических образцов.

Исходя из особенностей римской религии мифологическая тематика не имела важного значения для римского изобразительного искусства. Появлением антропоморфного изображения божества римляне обязаны как этрускам, так и грекам.

Если в зодчестве Древней Греции впервые были выработаны ордера (дорический, ионический и коринфский) - канонические системы элементов здания, то римская архитектура, усвоившая богатое наследие Эллады, открыла следующий этап в развитии мирового зодчества. Римляне впервые разрешают проблему организации обширного внутреннего пространства,

проблему сочетания стены и свода, стены и купола, проблему системы построения перекрытия в виде ряда арок, опирающихся на столбы или колонны. Для римской архитектуры характерно иное, чем для архитектуры классической Эллады, применение ордерных систем. Ордер в Риме постепенно лишается его тектонического значения и превращается в элемент декоративного украшения. Ордером украшают систему столбов или оживляют гладь стен (колонны или полуколонны, поддерживающие антаблемент). Именно в Риме впервые используется массированное применение неполной колонны, полуколонны, пилястры. Для италийского зодчества характерно широкое применение сводов. Клинчатый свод встречается в Риме уже с IV в. до н.э.

Римское зодчество - первое в мировой архитектуре, оставившее образцы не только храмовых комплексов, но и различных гражданских общественных зданий и всевозможных инженерных сооружений, причем некоторые функционируют и по сию пору. Римскими архитекторами и инженерами были созданы многочисленные термы, форумы, портики, базилики, театры, амфитеатры (двойные театры), акведуки, мосты, водосточные каналы, дороги, гавани.

Главным типом архитектурного сооружения у римлян был не храм, а сооружения, воплощавшие собой идею могущества римской республики или империи - форумы, триумфальные арки, амфитеатры, термы, базилики, дворцы, акведуки и т.д.

2. Архитектура доримской Италии

Поскольку архитектура Древнего Рима тесно связана с характером этрусской архитектуры, то необходимо определить, что же собой представляла архитектура Этрурии, простиравшейся вдоль берегов Тирренского моря, между реками Тибр и Арно, занимавшей площадь современной Тосканы.

Строительными материалами этрусков были дерево и камень, глина и вулканический песок (последний применялся как связующее). На севере Этрурии использовали известняк, твердый песчаник и травертин, а на юге - различные породы туфа. Мрамор этруски не использовали. Дерево служило этрускам для перекрытия мостовых пролетов и кровли. Для кладки стен использовалась глина и кирпич (этруски умели делать кирпич уже в III в. до н.э.). Камень использовался в квадровой кладке без раствора. Известковый раствор использовался для отштукатуривания стен перед покраской.

Этруски знали ложные своды и купола. Куполами они перекрывали пролеты до 10 м. Использовали этруски напуск рядов кладки и при переходе от квадратного в плане сооружения к куполу. Им была известна техника построения клинчатой арки уже в IV-III вв. до н.э. До сих пор сохранились мосты, построенные этрусками из 31 клина без раствора.

От этрусков римляне получили и высокую строительную технику, и исходные типы жилища (атриумный дом), культовые сооружения (храмы на

высоких подиях с торжественными лестницами) и надгробия. От этрусков у римлян любовь к четкой геометричности и симметричности плана сооружения (будь это отдельное сооружение, храмовый комплекс или общественный ансамбль - форум). От этрусков у римлян любовь к четкому выделению главной оси, любовь к апсидам (в храмах и термах), подсказанным этрусскими гробницами.

3. Архитектура Древнего Рима времени республики

а) особенности применения ордерных систем

Архитектурный язык римского зодчества во многом сложился под влиянием эллинской культуры. Римские зодчие восприняли от Греции главным образом ордер, разработав свои варианты дорического, ионического и коринфского ордеров. Римский тосканский ордер явился первоначально этрусским вариантом дорического ордера и отличался от него отсутствием триглифного фриза и каннелюр. Часто тосканский ордер характеризуется развитием базы и высокой капителью, в которой гладкая шейка отделяется от фуста астрагалом. Дорический ордер в период республики был близок то к эллинистическому, то к классическому ордеру Греции. В свободно стоящих колоннадах он чаще всего имел очень легкие пропорции (как, например, в храме Геркулеса в Коре). Когда дорический ордер употреблялся как полуколонна в ордерной аркаде, его пропорции бывали довольно тяжелы. Ионический ордер в период республики применялся в двух основных вариантах. Его капитель либо имела две стороны с волютами и две – с баллюстрами, либо все четыре стороны были одинаковы, а волюты вытянуты по диагонали. Второй вариант ионического ордера времени республики явился родоначальником композитного ордера. Коринфский ордер уже во II в. до н.э. стал излюбленным ордером римской архитектуры. Во времена республики он использовался преимущественно в итало-коринфском варианте (как, например, в храме Сибиллы в Тибуре). Его база была сходна с аттической. Для предохранения нижнего вала от скалывания при случайном перекосе колонны база опиралась на блоки подия лишь своей серединой, отвечающей диаметру колонны, оставляя по краю круговой зазор. Акант капители коринфского ордера, в отличие от греческого, более мясист, его листья сильно загнуты, в декоре присутствует натурализм. Волюты сильно выступают из вертикальной плоскости, они велики и массивны. Громадный шестилепестковый цветок прикрывает середину каждой стороны капители от верха акантового венца до верха абаки, так что высота цветка составляет почти половину высоты всей капители.

Общей чертой эволюции ордеров в период республики является постепенная утрата первоначального конструктивного смысла отдельными частями как элементами стоечно-балочной системы. Так, венчающая карниз сима перестает играть роль желоба, а фриз часто вытесывается из одних блоков с архитравом.

Полуколонна и пилястра в период республики сделалась обычным средством расчленения стены. Полуколонны или отвечали колоннам (в перистилях), или продолжали колонны портика (в псевдопериптерах). Иногда полуколонны и пилястры применялись и независимо от портика и становились самостоятельным декоративным средством.

б) композиция

Как в отдельных зданиях, так и в больших ансамблях эпохи республики прослеживается удивительное единство композиционных принципов; строго симметричное относительно центральной оси построение здания, рассчитанного на фронтальное восприятие. Римляне отбирали из греческого наследия только то, что не противоречило их композиционным принципам. Показательно в этом плане создание псевдопериптеров, утративших в Риме круговое обозрение, и получивших замкнутые, доступные лишь с главного фасада формы. Примечательно здесь и изменение ориентации круглых храмов, сама форма которых вызывает стремление к обходу. Римские архитекторы и круглым храмам придали одностороннюю ориентацию. Отсюда и появление апсиды в храме, базилике, нимфее, ибо апсида сильнее выявляла продольную ось здания.

Осевая композиция использовалась римлянами всюду. Даже в столь крупных общественных сооружениях, как форум, она была применена уже во II в. до н.э.

В приложении к жилищу осевая композиция обеспечивала определенный порядок в расположении помещений, обусловленный образом жизни римской семьи.

С другой стороны, осевая композиция не была жесткой схемой. Выражая определенные общие принципы, она в их пределах открывала достаточный простор индивидуальным решениям, учитывающим всю неповторимую конкретность условий строительства и характера участка, требований к постройке, вкусов заказчика и исполнителя.

Не менее важным композиционным принципом было террасное построение отдельных зданий или их групп, естественное в условиях Италии.

При проектировании широко использовалась типизация основных элементов конструкций, кратность их размеров футу и модульность, что позволяло расчленить всю работу на одинаковые несложные операции.

Отличительной особенностью римских зодчих была способность тщательно отбирать, усваивать и перерабатывать в соответствии со своими потребностями и традициями типы зданий, архитектурных форм и композиционных приемов, выработанные другими народами. Основу здесь составили местные латинские особенности и этрусские традиции. Дальнейшее развитие происходило под все возрастающим прессингом культуры покоренных Римом народов. В эпоху республики это были греческая и эллинистическая культуры. У греческой и эллинистической архитектуры были заимствованы и преобразованы: ордерная система, различные типы зданий (храмы, театры), перистиль в общественных

сооружениях (форумы, термы, мацеллумы) и жилищах, мотивы и техника архитектурного декора.

Римских архитекторов отличало особое умение тонко учитывать и максимально использовать все особенности застраиваемого участка земли – его рельеф, ориентацию, инсоляцию, микроклимат, наличие источников воды. Велика была роль пейзажа в римской архитектуре, умение включить архитектурные сооружения в природу.

в) строительные материалы и технологии

Основным строительным материалом был камень. Наиболее распространен - туф серого, желтоватого или коричневого цвета. Очень ценился твердый известняк - травертин, применявшийся крайне экономно. Он использовался в местах наибольшей нагрузки здания или в местах, подвергавшихся выветриванию. Снаружи каменные здания покрывались слоем стука. Из камня возводились культовые, общественные здания и инженерные сооружения. Жилища строились из кирпича-сырца.

Со второго века используется обожженный кирпич разных форм, (из фасонного круглого или пятиугольного кирпича выкладывались даже стволы колонн). В термах применяли пустотелые кирпичные блоки, внутри которых циркулировал горячий воздух.

В конце периода республики в архитектуре стал использоваться белый мрамор (как местный, так и греческий).

С конца III в. до н.э. в римскую архитектуру вторгается римский бетон. Отличие римского бетона от обычного известкового раствора состояло в том, что вместо песка в нем использовались пуццоланы - вулканические пески. Пуццоланы оказались лучшим вяжущим средством в растворе, так как придавали раствору водонепроницаемость, прочность и способствовали быстрому схватыванию раствора. Постепенно бетон превратился в самостоятельный строительный материал, хотя облицовка наружных поверхностей камнем сохранялась. С середины I в. до н.э. используется ретикулат - сетчатая кладка, при которой внешняя поверхность бетонной стены облицовывалась небольшими, тщательно уложенными камнями пирамидальной формы. Плоские основания камней выходили наружу, а остроконечные концы были погружены в бетонное ядро стены. Техника бетона была малоквалифицирована и позволяла широко использовать труд рабов.

Соединение бетонной техники и арочно-сводчатых конструкций дало архитектуре невиданные ранее возможности и позволили сократить срок строительства.

4. Римская архитектура эпохи империи

а) особенности применения ордера

Самым употребительным в эпоху империи стал коринфский ордер, который приобрел особую пышность. Большой популярностью пользовался

композитный ордер. Он соединял лиственные венцы коринфского ордера с волютами ионического типа.

Особой разновидностью стали фигурные капители, выделявшиеся своей живописностью. Изображения животных или человеческие фигуры вводились в капитель вместо угловых валют или в середине их.

Для «августовского классицизма» было характерно применение близкой к классическим греческим образцам трактовки ордера. В 40-х гг. I в. вместо каннелированных колонн стали возводить колонны, составленные из грубо сколотых каменных блоков (как, например, в Порта Маджоре в Риме). К 60-м годам увлечение небрежной рустикой прошло, но пропорции колонн изменились за счет сокращения высоты капителей. В дальнейшем равновесие между тектоникой и пластикой форм ордера, ярко выраженное в начале империи, все больше нарушается, сменяясь преобладанием декоративных элементов, рассчитанных на игру светотени. Во II-IV вв. трактовка ордера становится все более свободной. Например, в восточных провинциях ствол колонны или пилона иногда покрывался растительным орнаментом. Широко употреблялся так называемый сирийский фронтон, антаблемент которого в средней части изгибался в виде арки.

Преимущественно декоративный характер ордера в римской архитектуре выразился в подчинении колонны стене. В интерьерах колонны нередко играли роль передних планов, способствуя зрительному расширению внутреннего пространства.

б) композиция

В период империи сильно возрос масштаб крупных архитектурных общественных и частных зданий и увеличилось число составляющих их помещений. При этих условиях придерживаться прежних принципов композиции, основанных на симметричном расположении сходных пространственных ячеек, становится нецелесообразным. Это лишало здание выразительности.

В период империи при сохранении осевой направленности и уравновешенности целого было достигнуто свободное сочетание разных по размерам и форме пространств, переходящих одно в другое. Динамическое начало, проникшее в I в. н.э. в композицию сложных по обилию и составу помещений интерьеров императорских дворцов, к концу столетия распространилось также и на отдельные архитектурные формы и на отдельные здания.

Во II-III вв. значительно усложняется пространственная композиция крупных общественных сооружений. Так, множество планировочных и объемных решений было выработано в архитектуре терм. Здесь, наряду с наиболее употребительным симметричным построением относительно центральной оси, были разработаны и центрические варианты решения терм.

Особое место в римской архитектуре принадлежало разработке центрических сооружений, по традиции нередко получавших осевую ориентацию путем пристройки портика, прямоугольного перистиля и т.д.

Наряду с осевым и центрическим построениями римская архитектура знала и свободную живописную планировку.

К концу, империи в архитектуре крупных ансамблей достигают полного выражения два противоположных принципа композиции. Первый характеризуется строго осевым фронтальным построением при прямоугольной сетке плана. Второй строится на свободном сочетании криволинейных в плане зданий, примыкающих под разными углами к прямоугольному ядру главного сооружения.

Период империи - время полного развития сформировавшихся ранее (в период республики) сооружений: лагерей, форумов, базилик, терм, театров, амфитеатров, цирков, мостов, акведуков.

Когда римляне укреплялись в завоеванной стране, они тотчас проводили туда отличные дороги и строили в спорных пунктах свойственные своему образу жизни сооружения; от форума до терм и амфитеатров. Эти сооружения становились проводниками римской культуры, обычаев и идеологии.

В конце империи Рим потерял роль законодателя в области архитектуры. Эта роль перешла к провинциям, давление культуры которых на метрополию усиливается. Наибольшую роль в формировании архитектуры периода империи сыграла Греция и эллинистическая культура в целом.

в) строительные материалы и технологии

В период империи расширилось количестве используемых строительных материалов и стало разнообразным их качество. В центр империи из Сирии, Греции, Африки поступают редкие сорта цветного мрамора, гранита, порфира. С другой стороны, в самой Италии, в Луни (совр. Каррара) были обнаружены залежи прекрасного мрамора. Ценные сорта камня служили для отделки монументальных храмов, базилик, дворцов. Наиболее парадные сооружения украшались золотом, слоновой костью, перламутром.

Ко II в. н.э. кирпич в империи стал вытеснять камень. Применение цветного кирпича и цветной штукатурки открыло новые декоративные возможности решения зданий. В обиход входит узорчатая разноцветная кирпичная кладка.

В провинциях основным строительным материалом был не кирпич и бетон, а тесанный камень (особенно в восточных провинциях). Широко использовались местные строительные материалы. Некоторые технические приемы, исчезая в Италии, продолжали еще долго жить в провинциях. Одновременно в провинциях использовались материалы, не употреблявшиеся в Италии. Так, например, дерево было популярно в Британии и Германии.

В конце III и начале IV в. н.э. в связи с упадком строительства происходят случаи разборки обветшавших сооружений и использования их

строительного материала вторично. Вторично используются также и колонны, рельефные композиции.

Дальнейшую разработку получают сводчатые и купольные конструкции, основанные на применении бетона. Купола зданий начинают возводиться без "кружал" с помощью "веерной кладки" из кирпича. Параллельно применяются: цилиндрический свод, разные виды коробового свода, крестовый свод, сомкнутый свод, купольный свод. Куполами в это время перекрываются огромные пролеты. Для облегчения сводов и куполов используется легкая пемза (в качестве наполнителя бетона) и керамические сосуды, вводимые в бетонную и кирпичную кладку. Одновременно эти сосуды служили еще и резонаторами.

С конца I в. н.э. в римском зодчестве усиливаются поиски новых пространственных форм, усложняется планировка зданий и ансамблей. Вводятся криволинейные элементы, требующие необычных конструкций сводчатого перекрытия (например, зонтичного свода).

Сводчатые конструкции в провинциях были мало распространены, за исключением Сирии. Но здесь своды выполнялись не из бетона, а из тесаного камня.

Лекция 50. Древнеримские форумы (2 ч.)

План лекции

1. Форум как тип древнеримского общественного сооружения.
2. Римский форум времени республики.
3. Форум Цезаря.
4. Форум императора Августа.
5. Форум Мира или Веспасиана.
6. Проходной форум или форум Нервы.
7. Форум Марка Ульпия Траяна.

1. Форум как тип древнеримского общественного сооружения

В Древнем Риме все многообразные стороны общественной жизни сосредотачивались на форуме. Здесь находились храмы главных богов - покровителей города, перед которыми совершались религиозные церемонии. Форум был местом и центром политической жизни горожан, местом народных собраний и выступлений государственных деятелей, тут же хранилась казна, велась торговля, заключались сделки. В праздничные дни форум превращался в зрительный зал - в центре площади происходили гладиаторские игры. Также многообразие функций форума определило состав окружающих его зданий. Это были: храмы, базилики для суда, биржи, курии для заседания сената или городского управления, лавки торговцев - таберны, окаймляющие площадь портики (часто двухъярусные).

Форумы были местом встречи основных магистралей (виа Фламиния, виа Номентана, виа Тибуртина, виа Пренестина, виа Аппия, Остийская и Портовая улицы).

Комплекс древнеримских форумов состоял из Римского форума, форумов Цезаря, Августа, Веспасиана, Нервы и Траяна.

2. Римский форум времени республики

Центром деловой и общественной жизни Древнего Рима был Римский форум (Форум Романум). Эта площадь с расположенными на ней храмами и общественными зданиями представляла собой комплекс, созданный по принципу свободной, живописной планировки.

Как место торговли и народных собраний Римский форум возник в VI в. до н.э. у подножия Капитолийского холма, где перед храмом Весты проходили религиозные церемонии. Место было заболоченное и его осушали клоакой Максима. Затем на форуме появились Регия (жилище царя) и Курия (здание заседаний Сената) близ Комиция (площадки народных собраний). Далее на форуме возникли прислоненный к обрыву Капитолия храм Конкордии, хранилище казны - храм Сатурна, базилики и другие сооружения.

Торговля продовольствием на форуме была запрещена. Рядом с главной площадью Рима возникли Бычий, Овощной, Рыбный рынки (форумы Боариум, Голиториум, Пискариум). На форуме остались лишь таберны ювелиров.

Хаотическая застройка форума получила композиционный центр тогда, когда на площади в 78 г. до н.э. на юго-восточном склоне Капитолия возникло здание государственного архива - Табулария, замкнувшего форум. На фасаде Табулария арка впервые объединилась с ордером, образовав новый архитектурный элемент - ордерную аркаду. Основные массы здания были выполнены из бетона, но все наружные стены были сложены из тесаного туфа и травертина и покрыты слоем стука.

В середине I в. до н.э. Римский форум был реконструирован. Его уровень был поднят новым каменным замощением. Это заставило произвести перестройку и базилики Эмилия, и храма Весты, и дома весталок, и ораторских трибун - Ростр, украшенных носами вражеских кораблей.

3. Форум Цезаря

В 54-46 гг. до н.э. Юлий Цезарь строит форум у отрогов Квиринала. Форум Цезаря принципиально отличался от городских площадей республики. На нем нет базилики - средоточия общественной жизни граждан города. Вошедшего на форум встречали портики, состоявшие из двух рядов колонн и перекрытия. Портики располагались на три ступени выше уровня площади и направляли вошедшего к храму Венеры Родительницы, покровительницы рода Юлиев. Туда же было обращено конное изваяние

Юлия Цезаря в середине площади. А в апсиде шестиколонного коринфского периптера стояла статуя Венеры, ведущей за руку Юла - родоначальника Юлиев. Многообразные функции республиканского форума в форуме Цезаря оказались сведенными к одной главной - поклонению и прославлению правителя. Из народной площади форум превратился в ансамбль, средствами архитектуры и скульптуры утверждавший власть правителя.

Размеры форума Цезаря 42х125 м. Архитектурные черты форума Цезаря легли в основу планировки форумов последующего времени.

Уже через несколько десятилетий после сооружения форума цезаря Рим ощутил потребность в новом форуме, так как существовавшие площади перестали вмещать возросшее население города.

4. Форум императора Августа

Форум Августа был открыт во 2 г. до н.э., завершен несколько позже. Форум Августа расположен был перпендикулярно форуму Цезаря.

В отличие от республиканского форума, который был местом собраний и торговли и застраивался табернами (лавками), входившими в его архитектурный комплекс, форум Августа носил исключительно торжественный, государственный характер.

Форум Августа сохранил основные черты плана форума Цезаря, но главный храм был выдвинут вплотную к задней стене форума, а боковые стены, отступая, образовали два полукружия, сообщившие им конструктивную жесткость. Фланкируя храм, полукружия придали площади типично италийский характер протяженного осевого ансамбля с центром, выделенным крыльями. Эти полукружия стали местами исторической славы Рима: на фоне их мраморных стен, в нишах между полуколоннами, двойным рядом выступали бронзовые и мраморные статуи великих полководцев и законодателей от Энея до Цезаря, созерцание которых должно было вызвать в римлянах патриотическую гордость.

Огромный храм италийского типа был посвящен Марсу Ультору - божественному мстителю (Август был племянником убитого Цезаря). Храм имел фасад с восемью коринфскими колоннами и достигал 35 м в длину. Интерьер храма заполняли шедевры греческой скульптуры. В апсиде стояли колоссальные статуи Марса и Венеры.

Статуя Августа появилась на форуме только после смерти императора. В отличие от Цезаря осторожный Август создавал свой культ косвенными средствами, возвеличивая государственную власть и род Юлиев.

5. Форум Мира или Веспасиана

Был построен архитектором Рабирием после Иудейской войны, предназначался для хранения трофеев из Иерусалима и греческих произведений искусства. Форум расположен между Колизеем и Священной дорогой. Форум Мира имел почти квадратную в плане форму (115х125 м).

Стена со стороны форума Августа членилась приставными колоннами, а с трех других сторон - портиками. В центре форума был разбит сад, служивший фоном для греческих статуй.

Напротив входа за портиками находились три помещения: высокое, среднее - храм Мира, и меньшие, боковые - библиотеки. Особенностью форума Веспасиана была его замкнутость и то, что храм не играл в ансамбле площади определяющей роли.

6. Проходной форум или форум Нервы

Форум императора Нервы возник как архитектурное оформление дороги с Эсквилина на Римский форум. Трудную задачу преобразования участка земли неправильных очертаний в регулярное пространство форума решил архитектор Рабирий в 97 г. Сильно выдававшееся полукружие форума Августа он замаскировал снаружи экседрой, которая замыкала перспективу улицы Аргилет. Другой конец участка, упиравшийся в базилику Эмилия, он загородил закругленной стеной с входной аркой в углу.

Стесненность пространства не давала места портикам, поэтому вместо них были употреблены приставные колоннады. Впечатление замкнутости было достигнуто благодаря линиям колоннад, выступающих вдоль стен.

Во главе форума находился храм Минервы, который казался высоким по сравнению с низкими приставными колоннадами. Богатейший фигурный фриз и динамичные рельефы аттика придали скромному по своему назначению ансамблю пышность, которая стала характерна для римского искусства к концу I в. н.э.

7. Форум Марка Ульпия Траяна

Форум был закончен в 113 г. Архитектор Аполодор Дамасский. Форум Траяна - последний из императорских форумов.

Форум Траяна знаменует собой новую стадию в архитектуре больших общественных сооружений. Единоличная императорская власть стала общепризнанным фактом и ансамбль призван был прославить не только могущество государства, но и открыто возвеличить личность императора - завоевателя Дакии.

Все на форуме говорило о военном триумфе императора, начиная с триумфальной арки при входе и заканчивая триумфальной колонной Траяна, замыкавшей ансамбль.

Форум занял огромный участок длиной 200 м в направлении Марсова поля. Пропорции площади близки к квадрату, но портики вдоль боковых стен и выступающая наружу закругленная передняя стена придали ей прямоугольную форму.

Ярко выраженная продольная ось, образуемая аркой Траяна (117 г.) при входе и средним портиком базилики Ульпия напротив нее, подчеркивала продолговатые очертания площади и направляла вошедшего в глубину ее.

Весь дальний конец площади занимала базилика на высоком подии, преграждая движение.

На середине форума по сторонам площади открывались обширные полукружия, раздвигавшие пространство площади. Здесь, на пересечении продольной и поперечной осей в центре площади Аполодор поставил позолоченную статую императора, оказавшуюся главной точкой притяжения на форуме.

Базилика Ульпия была внутри разделена рядами колонн из серого гранита и золотистого мрамора. Двери на противоположной стороне здания не соответствовали входам с форума, поэтому интерьер базилики приходилось пересекать наискось. В концах широкого зала базилики находились полукруглые экседры.

За базиликой, между двумя библиотеками (для латинских и греческих рукописей) высилась колонна Траяна прекрасных пропорций. Рельефы ее показывали историю двух нелегких походов в Дакию. Первоначально колонна увенчивалась орлом. Впоследствии орел был заменен статуей Траяна, прах которого был замурован в основании колонны.

После смерти Траяна к форуму был пристроен полукруглый перистиль с посвященным императору храмом. Обожествленный император вытеснил божество не только с форума, но и из храма.

Лекция 51. Храмы Древнего Рима (4 ч.)

План лекции

1. Общая характеристика древнеримских храмов.
2. Храмы периода республики:
а) храм Юпитера Капитолийского (509 г. до н.э.);
б) храм Геркулеса в Коре (около 100 г. до н.э.);
в) храм Фортуны Вирилис (Матер Матута) (42-38 гг. до н.э.);
г) храм Сибиллы в Тибуре (начат в I в. до н.э.);
д) храм Весты на Бычьем рынке в Риме (середина I в. до н.э.);
е) храм Геркулеса Победителя (конец II в. до н.э.).
3. Храмы императорского времени.
4. Пантеон (архитектор Аполодор Дамасский; 118-128 гг.).

1. Общая характеристика древнеримских храмов

В V-IV вв. до н.э. в Риме и других городах Лация было выстроено множество этрусско-италийских простилей: храмов на высоком подии (до 5 м высотой) с глубоким портиком, примерно равным по размерам целле, с широко расставленными деревянными колоннами и обильным терракотовым декором на фронтонах. Другой разновидностью был храм италийского типа, имевший боковые портики, замкнутые продолженной задней стеной целлы.

В конце VII-начале VI в. до н.э. сложились основные типы одноцеллового и трехцеллового храмов с развитыми многоколонными

портиками. В одноцелловом храме, развившемся из простейших алтарей открытых святилищ, помимо глубокого переднего портика по сторонам целлы также нередко устраивались открытые крылья и колонные портики, более узкие, чем передний. В трехцелловом храме боковые целлы иногда совсем не имели передней стены и оставались открытыми в сторону храмового входа. Возникновение этого типа храма связано с характерным для этрусского культа почитанием триад небесных и подземных богов. Боковые портики по сторонам целлы отсутствовали, тогда как передний портик, включавший два ряда колонн (по четыре в каждом), получал максимальное развитие. По форме плана трехцелловые храмы приближались к квадрату. Это увеличивало значение главного, торцевого фасада. Только со стороны главного входа была широкая лестница.

Деревянные, широко расставленные колонны, по высоте равные лишь трети ширины фасада, располагались строго по осям стен, образуя посередине более широкий интерколумний, чем остальные. Передний ряд колонн перекрывался двумя параллельными деревянными балками, на которые были уложены такие же балки, несшие перекрытие портика.

Крутая двускатная кровля храма с большими свесами по сторонам, защищавшими сырцовые глиняные стены, крылась черепицей. Свесы кровли, образующие карниз, как и терракотовые облицовки, покрывавшие все деревянные конструкции над колоннами, были расписаны. Антефиксы находились не только по краям кровли, но и как бы на торцах балок, расположенных по низу заглубленного поля фронтона. В целом фасад этрусского храма с его широкой лестницей, относительно невысокими колоннами и перегруженными терракотой верхними частями, имел приземистый, тяжелый облик.

Происходивший на протяжении IV-II вв. до н.э. процесс приспособления греческого периптера к местным композиционным схемам – этрусскому простилю и храму италийского типа – в основном закончился в концу II – началу I вв. до н.э., когда римские зодчие сумели найти органичное сочетание различных архитектурных форм. В результате на свет появился псевдопериптер – тип храма, наиболее отвечающий пристрастию римлян к фронтальным осевым композициям. Псевдопериптер может быть определен и как простиль с полуколоннами вокруг целлы, и как италийский храм, интерколумнии боковых портиков которого заполнены раздвинутыми стенами целлы. В храме полуколонны и колонны единым мотивом ордера объединяют и уравновешивают две разнородные части культового здания – замкнутую целлу и сквозной портик, придавая зданию необходимую целостность.

2. Храмы периода республики

а) храм Юпитера Капитолийского (509 г. до н.э.)

Храм Юпитера возвышался на Капитолийском холме и господствовал над городом.

Храм имел три целлы (средняя была больших размеров) и был посвящен триаде богов - Юпитеру, Юноне и Минерве.

Осевая композиция храма подчеркивалась наличием лестницы только со стороны главного фасада, глубиной переднего портика (три ряда по шесть колонн) и вытянутостью в плане пропорций целл.

Храм имел деревянный антаблемент и широко расставленные коринфские колонны на массивном подии (56,85х61,6 м).

Подий храма был сложен из квадров туфа без применения раствора. Храм украшали полихромные терракотовые детали и квадрига на фронтоне работы знаменитого этрусского мастера Вулки из Вей.

б) храм Геркулеса в Коре (ок. 100 г. до н.э.)

Храм Геркулеса - это дорический тип храма, стоящий на субструкциях на крутой горе. От храма Геркулеса в Коре сохранилась только передняя часть целлы и глубокий портик, имеющий с фасадной стороны четыре, а с боковых по три колонны.

Храм представляет собой простиль с равными по объему портиком и целлой. Храм выстроен на высоком подии. Колонны сильно вытянуты и имеют очертания, характерные для дорического ордера эпохи эллинизма. Ордер употреблен без ясного понимания его конструктивной сущности, а детали выполнены без необходимого мастерства.

в) храм Фортуны Вирилис (Матер Матута), возможно, бога Портунуса (42-38 гг. до н.э.)

Храм находится на Бычьем рынке в Риме. Это единственный храм республики, дошедший до наших дней почти в полной сохранности.

Храм Фортуны Вирилис был выстроен из туфа с применением травертина (в углах целлы, колоннах, подии) и оштукатурен.

Здание четко разграничено на три равные части - портик и две ячейки целлы. Четырехколонный портик своими пропорциями подобен квадрату. Венчающие части здания утяжелены и обильно украшены декоративной резьбой. Скульптурный фриз образован гирляндами, чередующимися с канделябрами и человеческими фигурами.

Храм Фортуны входил в состав портовых сооружений и находился рядом с мостом Эмилия.

Есть предположения, что здание было возведено в честь бога Портунуса, покровителя моряков.

г) храм Сибиллы в Тибуре (начат в I в. до н.э.)

Храм Сибиллы в Тибуре представляет собой круглый периптер (ок. 14 м в диаметре), опирающийся на субструкции. Храм завершает крутой обрыв, четко выделяясь на фоне гористого пейзажа.

Храм окружен стройной колоннадой итало-коринфского ордера. Здание храма по типу напоминает греческие постройки IV в. до н.э., отличаясь от них более легкими пропорциями.

Храм выполнен в бетоне, облицован травертином и оштукатурен. Главную ось храма отмечают не только ступени перед входом и суженный кверху дверной проем, но и приближенные к нему и акцентирующие его окна тех же очертаний.

Фриз храма составлен из гирлянд и букраниев. Форма перекрытия храма неизвестна.

д) храм Весты на Бычьем рынке в Риме (сер. I в. до н.э.)

Тип храма Весты - круглый периптер. Он довольно близко стоит к храму Сибиллы в Тибуре, однако этот в основе своей италийский храм был выполнен не в туфе и травертине, но был сложен из орфостатов паросского мрамора в греческой технике кладки и имел прекрасные коринфские колонны классического типа, сложившегося под воздействием греческих образцов. Несколько позже вокруг храма появились ступени, как в греческих храмах.

Храм Весты выстроен в переходный период между двумя историческими эпохами и в силу этого содержит разнородные черты. Как и большинство сооружений республики, храм Весты невелик по размерам, но достигнутая в нем монументальность и совершенство исполнения архитектурных форм, насыщенность декором и применение в качестве строительного материала дорогого привозного мрамора говорят о новых явлениях, назревающих в римском зодчестве.

е) храм Геркулеса Победителя (конец II в. до н.э.)

Круглый храм неподалеку от «Уст истины», который часто ошибочно называют Храмом Весты, поскольку он похож на круглое здание римского Форума. Однако сохранившаяся надпись гласит, что это храм Геркулеса Победителя. Храму также присвоено имя Оливара, покровителя гильдии торговцев маслом. Он был построен в конце II в. до н. э. купцом Октавием Гёрреном, который разбогател на торговле оливковым маслом.

Здание находится в отличном состоянии, чему отчасти способствовала недавняя реставрация, которая вернула ему первоначальное великолепие. Это самый ранний из сохранившихся римских храмов, который почти целиком сделан из мрамора.

Храм возведен на круглом фундаменте со ступенями и окружен 20 коринфскими колоннами. За колоннами находится стена внутреннего помещения. Снаружи она покрыта мрамором, а изнутри — травертином, или известковым туфом. Как гласит надпись на основании, статуя божества была изваяна во II в. до н. э. знаменитым греческим скульптором Скопасом-Младшим.

К сожалению, верхняя часть монумента, позже превращенного в церковь, не сохранилась.

3. Храмы императорского времени

Пестрота религиозной жизни Римской империи нашла отражение в культовом зодчестве, где наряду с храмами древним римским богам строились храмы обожествленным императорам, восточным богам, синагоги и митреумы.

Большинство храмов I-II вв. посвящались основным богам римского пантеона и императорам. В императорский период храмы в основном повторяли типы, употреблявшиеся при республике, - простиль, италийский тип и периптер в его римском варианте. Периптеры различались частотой расстановки колонн, определяемые Витрувием как пикностиль (1,5 диаметра колонны), систиль (2 диаметра колонны) и евстиль (2,25 диаметра колонны). От республиканских храмов храмы имперского времени отличает больший масштаб, употребление парадного коринфского (или композитного) ордера и применение дорогих материалов - мрамора, порфира, гранита для облицовки стен, колонн и деталей. Архитекторы в основном сосредоточились на разработке декора храмов. Основные храмы Древнего Рима были сосредоточены на Римском Форуме.

С востока Римский Форум ограничивал скромный простиль ионического ордера храм Юлия Цезаря, воздвигнутый в 29 г. до н.э. Круглый алтарь у подия отмечал место кремации Цезаря. Выступы подия, украшенные рострами вражеских судов, служили трибунами для ораторов.

Для стиля ранней империи характерен монументальный алтарь Мира сооруженный в 13-9 гг. до н.э. по случаю побед Августа в Испании и Галии, завершивших умиротворение империи. Алтарь представлял собой прямоугольную ограду размером 11,63x10,62 м и высотой 6 м, в центре которой на ступенчатом постаменте стоял алтарь. Верхние части южной и северной стен содержали рельефы с изображениями шествия Августа со свитой к алтарю для жертвоприношения.

Памятник содержал разнородные элементы - италийский тип сооружения, этрусский принцип расположения орнамента внизу и фигур наверху и римский прием объединения в рельефе реальных и мифологических фигур.

Грандиозный масштаб сооружений Империи проявился в храме Марса Ультора на Форуме Августа (2 г.до н.э.). При фасаде шириной 35 м колонны достигали высоты 16 м. Стройный восьмиколонный пикностиль италийского типа был дополнен апсидой, расположенной выше уровня пола и замыкавшей главную ось храма и всего форума. Особенностью интерьера были декоративные колонны вдоль стен. Храм Марса Ультора на Форуме Августа был династическим храмом рода Юлиев.

К храму Марса Ультора по размерам (30x50 м), стройным пропорциям, ордеру и декору был близок храм Диоскуров на Римском Форуме (6 г. до н.э.). Это периптер, передняя часть подия которого, не имевшая ступеней, служила трибуной для выступления ораторов. На трибуну поднимались по боковым лестницам. Выступы подия по сторонам главной лестницы служили пьедесталами для конных статуй Кастора и Поллукса.

Одновременно с храмом Диоскуров был перестроен древний храм Конкордии (между 7 г. до н.э. и 10 г. н.э.). Необычны у храма коринфские капители шестиколонного портика. Вместо волют здесь помещены сдвоенные бараньи головы. От величественного здания не осталось ничего, кроме подия и входа в целлу, сделанного из двух огромных мраморных блоков, на которых был высечен кадуцей. Часть богатого фриза хранится в Табуларии, в то время как одна из капителей целлы находится в Антикварiуме Римского Форума.

Храм Диоскуров вместе с храмом Конкордии знаменуют собой расцвет Августовского классицизма.

Со второй половины I в. декор храмов утратил классическую ясность построения, о чем свидетельствует простильный храм Веспасиана (79 г.), у которого модульоны карниза, густо покрытые растительными мотивами, тонут в орнаменте и перестают восприниматься как несущие элементы. Ряд предметов жреческого обихода, вырезанных на фризе, трактован с сухим натурализмом.

Особое место в римской архитектуре занимает Пантеон (118-128 гг.), построенный при императоре Адриане архитектором Аполодором Дамасским.

Император Адриан создал проект, по которому был воздвигнут храм Венеры и Ромы на Римском Форуме (121-140 гг.) - крупнейшее религиозное сооружение древнего Рима (100 х 145 м) позади Римского Форума, на холме Велия. Храм Венеры и Ромы представлял собой периптер греческого типа, имел две противоположные целлы с абсолютно симметричной структурой. Главный вход находился на западной стороне и смотрел на Римский Форум. На этой стороне располагалась целла, посвященная богине Роме. Храм был поставлен на высокую платформу (120*145 м), вдоль длинных сторон которой проходили колоннады из серого гранита с белыми мраморными капителями. Колоннады в центре образовывали пропилеи.

Этот проект был подвергнут Аполодором Дамасским критике, в результате чего известный архитектор был казнен.

Храм, посвященный богиням-покровительницам Рима и императорской власти, сопоставленный с храмами древнего Римского Форума, поражал размерами и размахом и наглядно демонстрировал достигнутое империей могущество.

В римских провинциях весьма большим своеобразием выделялась культовая архитектура Сирии. Грандиозный ансамбль из трех храмов - Большого, Малого и Круглого - занимал значительную территорию в западной части Баальбека (I-III вв.).

Главным был Большой храм в Баальбеке (53,3х94,4 м), сооруженный на искусственной платформе. Высота храма была около 40 м.

Особенностью Большого храма явилось уподобление интерьера храма перистильному двору, что порождало впечатление удвоения пространства. В композиции комплекса Большой храм был завершающим элементом, но в то

же время его внутреннее пространство как бы повторяло в уменьшенных размерах ансамбль в целом. Монументальная лестница храма уподоблялась лестнице пропилей, портик фасада - собственно пропилеям, пронаос - пространству шестиугольного двора, наос напоминал перистиль, а в глубине храма располагавшийся адитон был решен как миниатюрный храмик.

Расположение по одной оси всех частей комплекса Большого храма - пропилей, шестиугольного двора, прямоугольного перистиля и самого Большого храма - соответствовало принятому в римской архитектуре принципу осевой симметрии.

Малый храм в Баальбеке (34х68,5 м) был посвящен богу Вакху. Он повторял композиционные и декоративные мотивы, что были присущи Большому храму.

Интересной особенностью Малого храма было введение в интерьер скульптурного фриза, изображающего сцены дионисийского культа. Фриз, помещенный на подии адитона, подводил к статуе Вакха, стоявшей в нише в глубине адитона.

Круглый храм в Баальбеке (диаметр 9 м) находился южнее Большого и Малого храмов. Четырехколонный портик, обращенный к центру ансамбля, заслонял целлу и придавал центрическому храму излюбленную римскими зодчими фронтальную осевую направленность.

Своеобразие Круглого храма открывалось при его обходе. Глубокая раскреповка подия и антаблемента создавала чередование сильно выступающих вперед и западающих частей портика. Отступающие дугообразно части портиков приближали к зрителю ниши целлы, выделяя их ордерной рамкой и сосредотачивая внимание на помещенных в них статуях. Архитектурные формы круглого храма сообщали движению воспринимающего прерывистый ритм, отличный от плавного продвижения вокруг обычной ротонды.

4. Пантеон (архитектор Аполодор Дамасский; 118-128 гг.)

Пантеон представляет собой новый тип храмовой постройки. Само назначение его предопределило поиски особенно монументального архитектурного образа. В Пантеоне впервые поставлена и решена новая задача — создание монументального храмового сооружения, в образной структуре которого главную роль должно играть обширное внутреннее пространство.

С одной стороны, храм, построенный Аполодором Дамасским был воздвигнут не на пустом месте. Первый Пантеон был построен по заказу Агриппы в конце I в. до н.э. архитектором Валерием Остийским. Он имел круглую в плане форму и был посвящен всем богам (но в первую очередь Марсу и Венере - покровителям рода Юлиев).

С другой стороны, большая часть храмов-ротонд эпохи империи посвящались императорскому культу, а вовсе не богам.

Здание состоит из трех частей: купольной ротонды, примыкающего к ней с севера прямоугольного портика и переходного элемента между ними, имеющего высоту ротонды и ширину портика. К портику вела равная ему по ширине лестница из пяти ступеней. Осевую направленность храму придавал прямоугольный вытянутый мощеный двор, окруженный портиками с пропилеями на оси портика и триумфальной аркой в центре двора.

Пантеон был возведен на Марсовом поле, примерно на таком же расстоянии от центра города, как и Колизей, и служил ему своеобразным противовесом.

Основу храма составляет гигантская ротонда, которая имеет внутренний диаметр 43,5 м и сферический купол диаметром 43,2 м. Ротонда опирается на кольцевой фундамент шириной 7,3 м и глубиной 4,5 м Стена ротонды бетонная с кирпичной облицовкой. Толщина стены 6,3 м. Большими нишами стена ротонды расчленена на восемь гигантских пилонов. Ниши шириной 8,9 м и глубиной 4,5 м облегчают стену на 1/3 ее объема. Гигантские пилоны разбиты в свою очередь малыми пустотами в форме обратных заделанных ниш на шестнадцать радиальных опор-контрфорсов. Большие ниши перекрыты мощными кирпичными арками двойной кривизны, которые соединяют пилоны между собой и создают непрерывную кольцевую опору для купола. Таким образом, в стене Пантеона нет инертной массы. Она представляет собой многоярусную аркаду.

Снаружи ротонда разделена несколькими горизонтальными выступами: нижний горизонтальный выступ отражает границу между первым и вторым ярусом стены; средний выступ отмечает начало купола, т.е. границу между несущими и несомыми частями конструкции; Третий выступ соответствует переходу от кольцевой стенки вокруг основания купола к семи ступенчатым уступам, загружающим нижнюю часть свода. Поверхность купола покрывала золоченая черепица.

Купол Пантеона, завершающийся круглым окном-опейоном, отлит из горизонтальных слоев бетона, в нижней зоне армированного кирпичными арками. В нижних частях купола наполнителем бетона служила твердая травертиновая крошка, в верхних - крошка туфа и легкой пемзы.

Кессоны купола были отлиты одновременно с ним. Они пятью рядами покрывают внутреннюю поверхность купола на высоту 60° от основания. Гладким оставлено лишь пространство возле круглого окна-опейона, диаметром 8,92 м. Верхние кессоны вдвое меньше нижних.

В целом конструкция Пантеона может быть охарактеризована как купол на аркаде.

Входом в Пантеон служит итало-коринфский портик, имевший 14 м в глубину. Он перекрыт двускатной кровлей на бронзовых стропилах. Кровлю поддерживают 16 колонн диаметром 1,5 м и высотой 14 м. По фасаду стоят

восемь колонн, остальные расположены по четыре в ряд и делят пространство портика на три части. Этому делению портика отвечает деление фасада прямоугольного выступа, являющегося переходным элементом от портика к ротонде. К портику ведет равная ему по ширине лестница из пяти ступеней. В глубине портика по сторонам входа имеются две большие полукруглые ниши, в одной из которых стояла статуя Августа, а в другой - Агриппы.

Таким образом, от яркого солнечного света обнесенного колоннадой двора посетитель переходил к затененности глубокого портика и к полутьме перехода за ним, а затем, снова к солнцу и простору внутреннего пространства Пантеона.

Внутри здание Пантеона членится четырьмя прямоугольными и тремя полуциркульными нишами. Против средней полуциркульной ниши находится повторяющий ее очертания прорез арки входа.

Нижний ярус стены имеет в высоту 13 м и украшен колоннами и пилястрами коринфского ордера. Колонны, поддерживающие антаблемент, прикрывают огромные ниши и тем самым способствуют созданию единого внутреннего пространства Пантеона. Без этих колонн пространство храма казалось бы раздробленным.

Второй ярус представляет собой аттик высотой 8,7 м, расчлененный пилястрами из цветного мрамора. Пояс аттика образует органический переход от стены к сфере. Аттиковый ярус воспринимается как часть купола, подчеркивая лишний раз его роль в интерьере Пантеона. Полусфера купола, доминирующая в интерьере, воспринимается как символическое изображение небесной сферы, о чем прямо писали древние авторы.

Зодчий стремился создать впечатление легкости конструкции перекрытия, легкости вознесшейся над ним сферы. При этом пилястры верхнего яруса выглядели как опора купола.

Отверстие в куполе заставляло молящегося с особым чувством воспринимать небо и солнечный свет. Льющийся через опейон свет служил настоящим стержнем композиции.

Внутреннее пространство Пантеона с любой точки кажется большим, нежели оно есть на самом деле.

Если греческие и римские храмы, будучи домами божества, доступны были лишь избранным людям, то Пантеон стал вместилищем всех верующих. Оказавшись внутри, участники ритуала чувствовали себя со всех сторон охваченными священным пространством, небесным сферосом (современники отмечали, что Пантеон внутри похож на звездное небо).

Лекция 52. Общественные сооружения Древнего Рима: триумфальные арки, амфитеатры (2ч.)

План лекции

1. Триумфальные арки как тип общественного сооружения Древнего Рима.
2. Наиболее репрезентативные триумфальные арки:
а) арка императора Тита (81 г.);
б) арка Септимия Севера (203 г.);
в) арка императора Константина (315 г.).
3. Амфитеатры как тип общественных сооружений Древнего Рима:
а) амфитеатр в Сутри (конец I в. до н.э.);
б) амфитеатр в Помпеях (70 г. до н.э.).
4. Колизей как репрезентант древнеримских амфитеатров.

1. Триумфальные арки как тип общественного сооружения Древнего Рима

Как отдельные монументальные сооружения триумфальные арки возводились еще в республиканское время. Однако наиболее популярными они стали в императорскую эпоху. К IV в. в Италии и провинциях насчитывалось более 350 арок.

Свои архитектурные формы римская арка обрела к середине I в. до н.э. На ее сложение оказали влияние городские ворота и арки эллинизма. Первые триумфальные арки в Риме были деревянные с бронзовыми или золоченными деталями.

Аркам придавалось самое различное значение - политическое, мемориальное, религиозное, триумфальное. Арки возводились в честь императоров, государственных деятелей и даже частных лиц. Арки ставили в городах и в пограничных областях - в знак их подчинения Риму. Арки ставили по случаю постройки или реконструкции дороги, моста, у входа на форум или стадион, в цирк, в порт. Римская арка служила для прохода и проезда. Она использовалась как пьедестал для статуи, скульптурной группы или квадриги.

Арка чаще всего состояла из двух или более пилонов, перекрытых одним или несколькими сводами, и завершалась аттиком, в поле которого помещалась посвятительная надпись.

Древнеримские арки были одно-, трех- и четырехпролетные. Четырехпролетные арки – тетрапилы – обычно были равнофасадные и воздвигались на перекрестке улиц.

Однопролетные арки состояли из двух каменных пилонов, перекрытых сводом. Венчал все аттик, в поле которого помещалась посвятительная надпись. Нередко арка использовалась как пьедестал для статуи, скульптурной группы или квадриги.

В эпоху империи вместо однопролетных стали возводить трехпролетные триумфальные арки, где центральный пролет обычно превышал боковые. Вместе с усложнением формы арки обогатился и ее декор.

2. Наиболее репрезентативные триумфальные арки

а) арка императора Тита (81 г.)

Воздвигнутая в самой высокой точке Священной дороги и хорошо обозримая, арка императора Тита монументально оформила торжественное вступление триумфальных процессий на Римский Форум и далее к Капитолийскому холму.

Близкие к квадрату пропорции придали арке Тита спокойную устойчивость. Это впечатление усилено четко воспринимавшимся расчленением фасадов на три взаимно уравновешенные горизонтальные (цоколь, средняя часть и аттик) и вертикальные (пролет, пилоны с соответствующими им частями антаблемента и аттика) зоны. В арке отмечается легкое преобладание вертикальных членений, что подчеркивает упругость несущих усилий арки - пьедестала под квадригой императора.

В арке композиционный и смысловой центры совпадают. Скульптурный декор, раскрывающий назначение арки, сосредоточен в ее проезде и в центральном поле фасада, где он оттенен гладкими плоскостями пилонов и боковых делений аттика.

Ширина арочного пролета акцентирована узкими глухими окнами по его сторонам. На расстоянии, которое скрывало детали, арка представала в величавой цельности своего внешне простого объема, возносившего статую императора. При приближении становились видны слова посвятительной надписи на аттике, а затем и фриз со сценами жертвоприношения богам в благодарность за победу.

Пролет арки окаймлял сильно профилированный архивольт с резной волютой на замковом камне, украшенном фигурой Фортуны. Летящие Виктории в тимпанах осеняли знаменами вступающих под арку победителей.

Внутри проезда, на рельефе правого пилона, параллельно идущим была изображена колесница триумфатора Тита, окруженная ликторами и направляемая богиней Ремой. На левом пилоне находился рельеф, где римские воины вели пленных и несли трофеи, взятые из Иерусалимского храма, - алтарь с трубами и священный семисвечник.

Арка носила и мемориальный характер. В середине ее кессонированного свода было изображение гения обожествленного императора, возносимого орлом Юпитера на небо. Внутри аттика, как полагают, находилась урна с прахом императора Тита, к которой вела лестница в пилоне.

Арка Тита представляет собой пример единства функций, архитектуры и декора.

б) арка Септимия Севера (203 г.)

Арка Септимия Севера была воздвигнута в Риме у подножия Капитолия из мрамора и посвящена победам императора в Месопотамии. Ее высота - 23 м. Арку венчали фигуры Севера и его сыновей Геты и Каракаллы на колеснице с шестеркой коней, а по углам - четыре конные группы.

Особенностью арки Севера является наличие внутренних сквозных проемов в средних пилонах.

Если прежде декорирующие арку колонны обычно примыкали к фасаду, то здесь колонны композитного ордера отделены от стены и размещены перед пилонами на отдельных постаментах.

в) арка императора Константина (315 г.)

Триумфальная арка Константина была построена между Колизеем и Палатином в честь победы Константина над Максенцием. Высота трехпролетной арки составила 20,35 м. Декор арки скомпонован из фрагментов, снятых с сооружений конца I - начала II вв., что было характерно для строительства поздней империи. Рельефы среднего пролета, медальоны со сценами охоты и жертвоприношения и восемь статуй варваров на аттике перенесены с арки Траяна у Капейских ворот. Лишь фризы над малыми пролетами, рельефы цоколей и медальоны коротких боковых фасадов арки одновременны сооружению.

Однако, несмотря на "сборность", арка Константина обладает большими архитектурными достоинствами. Она ясно организована: коринфские колонны делят весь фасад на три части. Принцип симметрии последовательно проведен в композиции арки в целом и в отдельных ее частях: боковые звенья симметричны среднему, а детали расположены симметрично главной оси каждого звена, которая выделена замковым камнем арки и вертикалью аттика.

Для акцентирования центральной части сооружения скульптурный декор сосредоточен по краям фасада. Широкое ровное поле среднего деления аттика с посвятительной надписью выделяется по контрасту с боковыми частями.

3. Амфитеатры как тип общественных сооружений Древнего Рима

Гладиаторские игры и битвы с дикими животными происходили в амфитеатрах - сооружениях с эллиптической в плане ареной и повторявшим ее ферму театроном (зрительскими местами). Это был чисто римский тип зрелищных сооружений, возникший вокруг удлиненной арены, форма которой определялась спецификой представления - борьбой между двумя группами гладиаторов, наступавших друг на друга с противоположных концов площадки. Тип амфитеатра выработался в деревянных постройках III в. до н.э.

Чаще всего амфитеатры имели два яруса, аркады которых оформлялись ордером. Места для зрителей опирались на субструкции, перекрываемые

сводами и соединенные радиальными бетонными стенами. Субструкции располагались относительно нескольких геометрических центров (до 12). Театрон поднимался под углом 30° относительно арены и делился на ярусы круговыми обходами и парапетами. На фасаде им более или менее точно соответствовали галереи, сообщавшиеся коридорами с местами для зрителей и служившие в качестве фойе. Галереи были образованы несколькими ярусами пилонов, обходивших здание по периметру и перекрытых сводами, которые выходили аркадами на фасад. Ступени театрона были разделены отметками на отдельные места, ширина которых в среднем составляла 38 см.

Большинство амфитеатров имели два яруса, аркады которых оформлялись ордером.

Амфитеатры возводились в каждом крупном центре или военном лагере римского государства. Особенно многочисленны амфитеатры были в римских провинциях – они служили проводниками римской культуры, римского образа жизни для местного населения.

Из эпохи республики сохранились два амфитеатра – амфитеатр в Сутри и амфитеатр в Помпеях.

а) амфитеатр в Сутри (конец I в. до н.э.)

Амфитеатр в Сутри был целиком вырублен в скале. По своим очертаниям он еще близок к кругу. Амфитеатр еще не был разделен на секторы лестницами, так что выходить и заходить приходилось по ступеням сидений.

б) амфитеатр в Помпеях (70 г. до н.э.)

Амфитеатр в Помпеях тесно связан с рельефом местности. Арена амфитеатра опущена ниже уровня земли (66,65х35,05 м). Часть мест для зрителей вырыта в почве, а вынутая земля была использована для засыпки между стенами, поддерживающими верхнюю часть сооружения.

Фасад образован двумя ярусами аркад. Амфитеатр вмещал до 20 000 зрителей. С площади на завершающую амфитеатр галерею вели четыре лестницы (из них две двойные). От непогоды зрителей защищал веларий - тент, растянутый на стойках, укрепленных по верху двух башен крепостной стены, примыкавшей к амфитеатру (узнано по изображению на одной из помпейских фресок).

4. Колизей как репрезентант древнеримских амфитеатров

Колизей (75-80 гг.) в Риме – самый совершенный по конструкциям и форме древнеримский амфитеатр, превышающий своими размерами все известные сооружения подобного типа - его продольная ось 187,77 м, поперечная - 155,64 м, вместимость - от 45 до 90 тыс. зрителей. Колизей заложен императором Веспасианом, а торжественно открыт при императоре Тите.

Качество строительных работ Колизея вызывает восхищение. Тщательно притесанные камни положены насухо, без раствора, но скреплены между собой металлическими скобами. Широко использован бетон с лавовым, туфовым, травертиновым, кирпичным и пемзовым наполнителями. Сиденья для зрителей, скульптура, а также ряд декоративных элементов были выполнены из мрамора. Для облицовки применяли штукатурку.

Арена имела очертания эллипса, величину 85х53 м и была ограничена очень высоким подием (4 м.). Первые несколько лет при случае арена могла быть заполнена водой, на поверхности которой разыгрывались навмахии (бои на воде). Позднее под ареной Колизея была построена густая сеть ипогеев (от греч. «hypogeios» - «подземный»).

За подием поднимались три открытых яруса мест для зрителей и четвертый ярус под крытой колоннадой.

Среди мраморных кресел для знати особо выделялись две ложи, расположенные друг против друга по концам короткой оси арены: императорская ложа, сообщавшаяся подземным переходом с дворцом на Палатине, и ложа городских властей.

Чашу амфитеатра окаймлял карниз со стойками для укрепления цветного велария.

Опорой мест для зрителей и переходов служил жесткий конструктивный каркас, основу которого составляли 560 мощных пилонов из травертина, несущих цилиндрические и крестовые своды и в радиальном направлении связанные бетонными стенами, облицованными туфом. Бетонное ядро Колизея содержало много кирпичных арок, которые работали как разгрузочные в стенах и образовывали каркас сводов. Радиальные стены образовали 80 пространственных ячеек, объединенных внутренними кольцевыми коридорами и наружными галереями и имевших каждая свой вход и систему лестниц и переходов. Благодаря этому масса зрителей разбивалась на отдельные потоки (около 600 человек), которые не пересекались и легко ориентировались в пути.

Высота Колизея 48,5 м. Фасад членится тремя ярусами аркад и вышележащим ярусом, прорезанным небольшими прямоугольными окнами, которые чередовались с бронзовыми декоративными щитами. Пространство между арками этажей оформлено полуколоннами с капителями тосканского, ионического, коринфского ордеров. Плоскость стены четвертого яруса была декорирована пилястрами коринфского ордера. Стройные ордерные членения, зрительно облегчая фасад, придавая ему сложную игру светотени, приводили его к соизмеримому с человеческой фигурой масштабу.

Декоративное оформление дополняли статуи, стоявшие в арочных пролетах двух средних ярусов на низких парапетах и придававшие аркам вид оконных проемов. В результате возникало различное смысловое и эмоциональное восприятие ярусов амфитеатра.

Четвертый этаж амфитеатра снабжен консолями, на которые прежде опирались мачты, поддерживающие цветной тент (велларium), растягиваемый над зрителями. Легкий узор мачт велариума поверх

последнего яруса Колизея смягчал впечатление давящей тяжести, которое должен был производить самый высокий из ярусов, рождая естественный переход от камня к воздушной среде.

Лекция 53. Общественные сооружения Древнего Рима: термы, базилики, виллы, погребальные сооружения (2 ч.)

План лекции

1. Термы как вид общественного сооружения Древнего Рима.
2. Древнеримские базилики как необходимая часть римских форумов.
3. Виллы как важные общественные сооружения Древнего Рима.
4. Погребальные сооружения древних римлян.

1. Термы как вид общественного сооружения Древнего Рима

Древнеримские термы получили свое развитие от небольших, скромно отделанных сводчатых помещений – бань. В республиканское время изменение уклада жизни римлян и повышение степени комфорта привели к усложнению планировки и архитектурного оформления бань. В середине II в. до н.э. устанавливается состав помещений, последовательно отражавший различные стадии процесса омовения. Термы начинались с раздевальни - аподитерия. Далее располагались фригидарий (холодная баня), тепидарий (теплая баня) и кальдарий (горячая баня). Несколько позже появился лаконик - парильня. Термы становятся не столько банями, сколько клубами, где люди разных культурных уровней, отдыхая, моясь и развлекаясь, смогли найти себе занятие по интересам. В банях появились открытые дворы, портики, экседры, бассейны, т.е. помещения для воздушных и солнечных ванн, массажа, гимнастики, игр, плавания. В основном этот тип сооружений сложился в период республики.

Самые ранние из сохранившихся терм - Стабианские бани в Помпеях (II в. до н.э.), реконструированные в I в.до н.э. Основные помещения терм располагались справа от входа. Здесь уже использовались отопление горячим воздухом стен и пола, а также водопроводная вода.

В императорское время термы приобрели огромное значение среди общественных помещений Рима. Если к началу империи в Риме было около 170 терм - государственных и частных, то к IV в. их насчитывалось уже около тысячи. На каждый район из 14 районов Рима приходилось от 60 до 80 терм. Особо выделялись императорские термы. С I в. н.э. вошло в обычай ежедневное посещение терм. Что касается римских провинций, то здесь ни один из специфически римских сооружений не получил такого широкого распространения, как термы.

Наибольшим размахом и пышностью отмечены термы Каракаллы (212-216 гг.), построенные императорами династии Северов. Термы,

расположенные на склоне холма, имели размер 450х450 м. В юго-западной части участка был сооружен огромный, присоединенный к акведуку резервуар-отстойник, вода из которого подавалась в банный корпус, сдвинутый к середине комплекса.

Склон участка послужил опорой зрительских мест стадия для гимнастических игр, устроенного у подножия резервуара.

По сторонам от стадия располагались библиотеки. Ниже было парковое пространство, ограниченное банным корпусом и полукружиями боковых выступов терм. Парковое пространство предназначалось для спорта, развлечений и отдыха среди зелени, статуй и фонтанов, для встреч и бесед в снежных с нимфеями залах больших полукружий.

В главной северо-восточной половине терм были сосредоточены разнообразные помещения для омовения, начиная от маленьких бань на одного человека (или на семью), находившихся наряду с конторами и магазинами вдоль стен ограды, и до огромных великолепных залов главного корпуса.

Вся эта часть комплекса была расположена на субструкциях, поднимавшихся на 6 м. Все обслуживание (котельная, водопровод) было помещено внизу между субструкциями.

Главный корпус терм (214х110 м) состоял из зеркально повторявшихся групп вестибюлей, раздевален, массажных, палестр, залов для отдыха, залов для омовения и парилен, с двух сторон подводивших к круглому (диаметр 35 м) кальдарию с горячими бассейнами вдоль стен и двойным рядом окон под куполом.

Через небольшой тепидарий с теплыми ваннными попадали в центральный зал терм - фригидарий, расположенный на пересечении осей здания и открывавшийся в широкий бассейн для плавания. Фригидарий имел пролет 19 м и был перекрыт тремя бетонными крестовыми сводами, опиравшимися на восемь столбов с приставными колоннами. Огромные окна фригидария над уровнем крыши ярко освещали зал.

Разные по размерам и форме помещения были умело сопоставлены друг с другом, оттеняя особенности каждого.

В противоположность непритязательным оштукатуренным фасадам терм интерьер поражал роскошью отделки. Стены, своды и полы были облицованы цветным мрамором, порфиром и украшены великолепными мозаиками. Колонны с фигурными капителями, статуи и красивые каменные чаши, игра воды в фонтанах и бассейнах дополняли пышное внутреннее убранство терм Каракаллы.

Термы Диоклетиана в Риме (306 г.) были меньше размерами (316х356 м), но имели большую вместимость главного корпуса (244х144 м). От терм Каракаллы они отличались лишь иными очертаниями внешней линии здания и несколько иными формами внутренних помещений.

Термы, начиная с терм Траяна, были ориентированы не по странам света, а под углом к ним, что давало обращенному на юго-запад и сильно выступающему зданию кальдария наибольший дополнительный обогрев в

часы максимальной посещаемости терм, а выходящему на северо-восток фригидарию - затененность. Эта ориентация станет обязательной для терм последующего времени.

2. Древнеримские базилики как необходимая часть римских форумов

Базилики были необходимыми сооружениями италийских форумов. В базиликах происходило и оглашение постановлений городских властей, и судопроизводство, они служили биржей, местом деловых и приятельских встреч, торговли и праздного времяпрепровождения. В небольших городах базилика была даже центральным зданием форума.

Базилики обычно строились трех- или пятинефными, иногда полностью или частично открытыми на форум. Над колоннами центрального нефа проходил рельефный фриз, изображавший сцены из истории основания Рима (как, например, в базилике Эмилия, построенной в конце I в. до н.э).

Наряду с базиликами, имевшими продольную ориентацию, в республиканские времена существовал и другой род базиликальных зданий, который отличался поперечной ориентацией.

В имперские времена базилики продолжали возводиться на форумах. При этом нередко базилики становились ядром форума, вытесняя с него храм (особенно в западных провинциях). В качестве эталона в ранние имперские времена служила базилика Ульпия на форуме Траяна (107-113 гг.) - гармоничный, уравновешенный архитектурный объем с полукруглыми экседрами на коротких сторонах.

Существенные изменения в конструкции и плане базилики впервые были введены в базилике Максенция-Константина на Римском Форуме (307-312 гг.). Центральный неф здания базилики был перекрыт тремя бетонными крестовыми сводами (неф размерами 80х25х35). Распор сводов воспринимался массивными столбами, а также поперечными стенами и опирающимися на них контрфорсами и цилиндрическими сводами более низких боковых частей здания. Подобная система была развита в залах терм (перекрытие крестовыми сводами прямоугольного пространства), а потом перенесена на большее по размерам базиликальное здание.

Боковые ячейки базилики (по три с каждой стороны) были соединены арочными проходами, образуя боковые нефы.

Восьмиугольные профилированные кессоны украшали поверхность сводов базилики.

Вход в здание, вначале находившийся на короткой восточной стороне базилики, при Константине был перенесен в середину длинной южной стены, что вызвало пристройку напротив входа апсиды.

Базилика Максенция-Константина послужила прообразом христианских базиликальных храмов.

3. Виллы как важные общественные сооружения Древнего Рима

Виллы как архитектурный тип древнеримских сооружений сложились к концу I в. до н.э. Появление вилл в Древнем Риме имело различные причины. Часто это объясняется ростом индивидуализма, стремлением к уединению среди природы и возросшим шумом и теснотой городской жизни.

Принято, вслед за Витрувием, различать villa rustica — сельскую виллу, имеющую хозяйственный или промышленный характер, и villa peurbana — городскую виллу, предназначенную для отдыха и развлечений. Последние в большом количестве размещались на побережье Неаполитанского залива.

Загородная вилла планировалась так же как и городская, однако расположение помещений допускалось более свободное; перистиль был больше и превращался в настоящий сад. К главной части дома примыкали служебные и хозяйственные постройки, располагавшиеся по полукругу или по незамкнутому прямоугольнику. Планировка виллы в значительной мере определялась характером местности. Искусно разбитый сад, фонтаны, беседки, гроты, скульптура органически входили в комплекс виллы. Непременной принадлежностью виллы был большой водоем — писцина.

Распространение в империи калориферного отопления, позволив расширить число зимних помещений, сделало удобным пребывание на вилле круглый год.

Виллы эпохи империи отличаются от этого типа только большими размерами, роскошью убранства, применением более ценных материалов.

Лучшими образцами вилл, дошедшими до нас являются «Вилла мистерий» (сооружена в III в. до н.э., перестроена после землетрясения 82 г. до н.э.), «Вилла Диомеда» близ Помпей, «Вилла папирусов» близ Геркуланума, «Вилла Адриана» в Тибуре.

4. Погребальные сооружения древних римлян

Мавзолеи и гробницы составляли одну из интереснейших групп сооружений императорского Рима. При небольшом числе употреблявшихся типов погребальным сооружениям присуще необычайное разнообразие композиций и приемов, которые были выработаны на протяжении I-IV вв. Первоначально гробницы выносились за городскую черту, но с ростом территории города они входили в его пределы и оказывали свое влияние на облик районов.

Очень распространенным был тип погребального сооружения, идущий из традиционной в Этрурии и Лация формы тумулуса (надгробное сооружение этрусков, представляющее собой гробницу с камерой, сложенной из блоков отесанного камня, покрытой насыпным холмом (конусом), который опоясан невысокой каменной стенкой - крепидой. Увенчивался низким каменным барабаном с земляным холмом). К последней трети I в. до н.э. гробницы этого вида в целом отошли от своего родоначальника и превратились в архитектурные сооружения.

Постепенно в мавзолеях тумулусного типа наметился ряд изменений: вместо широких приземистых объемов стали возводить компактные сооружения, развивавшиеся в высоту. Цилиндрическое тело мавзолея получило квадратный постамент. Переход от круглого основания гробницы к квадрату был связан с необходимостью ориентации по фронту дороги, вдоль которой они располагались. Эволюция этого типа погребальных сооружений была вызвана рядом причин. К концу республиканского периода экономический и социальный прогресс чрезвычайно повысил самосознание преуспевающего римского гражданина и его роль в обществе. Это привело к стремлению многих обеспеченных граждан увековечить себя и свою деятельность путем постройки монументальных гробниц. Юридически этому способствовали законы о незыблемой собственности граждан на свои гробницы и о неприкосновенности гробниц.

Мавзолей Цецилии Метеллы на Аппиевой дороге (ок.30 г. до н.э.) один из самых значительных памятников римского погребального зодчества, для которого характерна новая композиция объемов - цилиндр на квадрате.

Цилиндрическая часть мавзолея диаметром 29,5 м, поставленная на квадратное основание со стороной 32,3 м, увенчивалась высоким конусом.

Вход в мавзолей помещался сбоку и не был виден с дороги. Сводчатый коридор приводил в высокую сводчатую камеру, облицованную кирпичом.

Узор руста и легкий фриз из гирлянд и букраниев несколько смягчают суровость монумента, украшенного рельефным изображением воинского трофея рядом с посвятительной надписью на мраморной доске.

В средние века мавзолей вошел в состав замка Каэтани. Коническое завершение было разобрано, а верх снабжен крепостными зубцами.

Гробница булочника Эврисака (вторая половина I в. до н.э.) представляет попытку языком архитектурных форм и скульптуры прославить ремесло покойного и его роль в обществе. Расположенная на тесном участке между Лабиканской и Пренестинской дорогами и Порта Маджоре гробница получила трапециевидный план со сторонами 8,75х6,85х4,05 м. Как и мавзолей Цецилии Метеллы, гробница Эврисака выполнена в бетоне и облицована травертином. Ее основание состоит из столбов, чередующихся с мощными цилиндрами, и опирается на туфовый подий. Средняя часть сооружения отделена от основания полосой посвятительной надписи, обходившей здание по периметру.

Фасады, ограниченные угловыми пилястрами ионического типа, расчленены круглыми отверстиями с плоскими обрамлениями - по три в каждом вертикальном ряду. Полагают, что цилиндры основания повторяют форму чанов, в которых замешивалось тесто, а круглые проемы фасадов - края судов для зерна или жерла печей. Рельефный фриз под карнизом изображает различные этапы изготовления хлеба. Один из рельефов содержит рельефные изображения Эврисака и его жены.

Несохранившееся покрытие гробницы Эврисака было пирамидальным с резным навершием в виде корзины. Гробница была заполнена сплошной кладкой, за исключением небольшой погребальной камеры.

К тумулусному типу принадлежит и мавзолей Адриана.

Мавзолей императора Адриана начал строиться в 130 г. н.э. на крутом берегу Тибра (правый берег), напротив Марсова поля, и был закончен после смерти императора. Первоначально мавзолей представлял собой облицованный мрамором цилиндрический объем (диаметром 64 м и высотой 21 м), обработанный рустикой внизу и завершенный аттиком со статуями на нем. Аттик поддерживал высокий узкий постамент, которым возносил колесницу Гелиоса, венчавшую сооружение. Вокруг постамента на земляной насыпи росли деревья.

Впоследствии Антоний Пий, желая увеличить площадь захоронений, пристроил к круглому мавзолею квадратное основание со стороной 89 м и высотой 15 м. Это изменило облик гробницы Адриана, приблизив мавзолей к типу цилиндрических гробниц на квадратном основании.

Поставленный у кромки берега мавзолей имел доступ только со стороны Марсова поля, откуда к нему был переброшен широкий мост с золочеными статуями на парапетах. Вход в мавзолей был оформлен аркой. Вход соединялся с вестибюлем коридором. В глубине вестибюля стояла огромная статуя императора, видная с противоположного конца моста.

Погребальная камера была расположена над вестибюлем и имела три ниши для урн.

В средние века мавзолей Адриана преобразовали в крепость, названную замком Святого ангела.

ТЕМА 14. СКУЛЬПТУРА ДРЕВНЕГО РИМА

4 часа аудиторной работы и 5 часов самостоятельной работы

Лекция 54. Древнеримский скульптурный портрет (4 ч.)

План лекции

1. Истоки римского скульптурного портрета.
2. Традиции этрусской скульптуры.
3. Скульптурный портрет эпохи республики.
4. Скульптурный портрет времени принципата Августа.
5. Скульптурный портрет династии Флавиев.
6. Искусство времени Траяна (98-117 гг.).
7. Искусство времени Адриана (117-138 гг.).
8. Скульптурный портрет времени Антонинов.
9. Скульптурный портрет времени правления Северов.
10. Скульптурный портрет III в.
11. Скульптура Римской империи IV в.

1. Истоки римского скульптурного портрета

Индивидуальный облик человека интересовал художника еще в древности. Уже в III тыс. до н.э. с величайшим мастерством создавались портреты фараонов и вельмож Египта, жрецов древневосточных государств Передней Азии. Сходство их с натурой не вызывает сомнения. Однако индивидуальный духовный мир древних египтян или древних ассирийцев закрыт для нас. Высокий расцвет переживала портретная скульптура в Древней Греции периода поздней классики и раннего эллинизма (IV-III вв. до н.э.). Необыкновенно жизненны и остро индивидуальны портреты эллинистического Востока в III-II вв. до н.э. (Бактрия, Парфия). Однако для греческого художника изображаемый являлся прежде всего феноменом общечеловеческого, и проявление его индивидуального начала мастер видел прежде всего в эмоциональном состоянии, настроении. Древнеримские же скульпторы воспринимали человека как неповторимую индивидуальность и, точно фиксируя внешние физиономические особенности, умели выразить неповторимый характер его душевного склада.

Истоков у римского скульптурного портрета несколько:

- во-первых, это искусство и религиозные традиции собственно римские - сохранение облика предка для потомков и его души;

- во-вторых, трезвостью и веризмом в индивидуальной характеристике человека отличалось искусство древней Италии, главным образом Этрурии. Этрусские художники работали в Риме. Сегодня трудно сказать, какими

путями развивалось бы искусство древних римлян, если бы у них не было таких могущественных и высококультурных предшественников, как этруски;

- в-третьих, портретное искусство Великой Греции (Южной Италии);

- в-четвертых, это собственно греческое искусство. Когда Балканская Греция как подчиненная провинция стала частью римского государства (II в. до н.э.), а Рим завоевал положение столицы мира, греческие скульпторы и художники стали переселяться в Италию, где работали по заказу римской знати;

- в-пятых, это искусство Древнего Египта, оказавшее свое воздействие на культуру Этрурии. С другой стороны, с древнеегипетским искусством римляне сталкивались непосредственно.

Наиболее существенными для становления римского скульптурного портрета из всех перечисленных традиций представляются этрусская и греческая традиции.

2. Традиции этрусской скульптуры

Возникновение римского портрета в период республики тесно связано с развитием в Риме культа предков, уходящего своими корнями в религию и обычаи народов, населявших Италию до подчинения ее Римом, особенно этрусков.

У этрусков уже в раннее время (а в середине I тыс. до н.э. этруски были уже высоко развитым народом) вместилище праха умершего - урна, хранящая пепел сожженного тела, снабжалась изображением человеческого лица. Много подобных урн найдено на некрополе одного из крупных центров Этрурии - Кьюзи. Древнейшие урны из Кьюзи имеют форму сосуда, закрытого круглой крышкой. Они изготовлялись из бронзы или глины. И уже в VIII-VII вв. до н.э. крышки украшались масками, схематично и примитивно передающими человеческое лицо. Урны с масками сменяют канопы - урны, крышки которых исполнены в виде человеческой головы. Сами канопы воспринимаются как тела умерших. Ручки сосуда нередко имеют форму рук. Главное внимание уделялось лицу, представленному на крышке канопы. Характерно, что у большинства глиняных голов изображались подчеркнуто живые, глядящие, широко открытые глаза (урна из Четоны).

Головы каноп похожи друг на друга и не могут считаться портретами в полном смысле этого слова, но в них есть явное стремление к конкретности изображения и полное отсутствие идеализации. Начиная с VI в. до н.э. в Этрурии широко распространяются каменные и терракотовые саркофаги и урны - пеплохранища, на крышках которых изображаются возлежащие усопшие (саркофаг из Кьюзи).

Целый ряд изображений умерших на каменных и терракотовых саркофагах и урнах IV-II вв. до н.э. показывает рост элементов конкретизации и индивидуализации внешнего облика людей. Эти изображения отличаются удивительным разнообразием при сохранении традиционной, установившейся еще в VI в. до н.э., позы возлежащего на ложе. Большая

конкретность и стремление изобразить наиболее характерные черты приводит в конце концов этрусских скульпторов к грубовато-насмешливой карикатуре (Саркофаг начала I в. до н.э. из Вольтерры). Эта работа кажется злой пародией на благородные произведения этрусского искусства VI-V вв. до н.э. Стройные головы и маленькие, нерасчлененные тела, подчеркнуто безобразные лица.

Для проблемы развития римского скульптурного портрета более интересны немногие дошедшие до нас образцы монументальной скульптуры.

Бронзовая голова мальчика (кон. IV - нач. III в. до н.э.). В правильном лице мальчика с широко открытыми глазами, спокойно смотрящими вдаль, сильны черты обобщенности, отражающей воздействие греческого искусства позднеклассического времени. Но передача волос, падающих длинными прядями на лоб, кубическое построение головы - чисто местные, этрусские особенности, восходящие к изображению голов на древних канопах. В асимметричном положении глаз и ушей, в легкой кривизне рта заметно стремление передать индивидуальные черты.

Так называемая, голова Брута – представляет, с одной стороны, индивидуальную трактовку лица, с другой стороны, здесь впервые в италийском портрете сделана попытка передать характер человека. Сохранились инкрустированные из пластинок слоновой кости и темного камня глаза, сообщающие лицу удивительную живость. Из сохранившихся до настоящего времени шедевров раннеиталийского портрета это, пожалуй, единственный по силе выразительности; ни один другой не достигает такой высоты исполнения.

У других народов, населявших Италию в I тыс. до н.э. скульптурный портрет не получил столь высокого развития, как у этрусков. Именно этрусскими мастерами на территории древней Италии к I в. до н.э. были созданы условия для дальнейшего развития скульптурного портрета, осуществленного уже римскими скульпторами.

Разумеется, римский портрет нельзя считать прямым продолжением этрусского - это качественно новое явление, новый этап в развитии античного портрета. Но традиции этрусского искусства оказались: основой, на которой выросло искусство Рима.

3. Скульптурный портрет эпохи республики

Римский скульптурный портрет как самостоятельное и своеобразное художественное явление четко прослеживается с начала I в. до н.э. К этому времени Рим из небольшого города, владевшего лишь непосредственно прилегающей к нему территорией, каким он был в момент образования республики, превратился в могущественнейшее государство античного мира.

Римский портрет изначально был призван изображать конкретного гражданина Римского государства, осознавшего свое значение как самостоятельной личности. Этим и объясняется широкое развитие в Риме,

наряду с официальными портретами должностных лиц и императоров, изображений частных лиц.

Искусство Древнего Рима, в отличие от греческого, воспринимается как более прозаическое, сдержанное, обращенное больше к внешнему миру, нежели к миру внутреннему. Но благодаря пристальному вниманию к внешней стороне явления в римском искусстве и появляются скульптурные портреты с точно переданной индивидуальной трактовкой лица человека, а также рельефы, повествующие с почти документальной достоверностью о многих значительных событиях древности. Римляне предпочитали сюжетно-повествовательную суть образа. Свойственную греческой скульптуре поэтическую выразительность пластических объемов заменяет теперь подробный рассказ. В римских скульптурных портретах главное - это точное воспроизведение внешности какого-либо государственного деятеля, а в образах монументальной скульптуры - официальное и холодно-риторическое восхваление. Во II в. до н.э. Рим захватил Грецию и включил ее в состав Римского государства. С этого времени греческий язык, греческая образованность, греческие обычаи все более и более распространяются среди высших слоев римского общества. Из Греции вывозились не только многочисленные произведения скульптуры, живописи и даже архитектурные детали, но и в качестве рабов - художники и скульпторы, которые начинают играть заметную роль в художественной жизни древнеримского государства.

Бюсты, головы от статуй и очень немногие сохранившиеся статуи периода республики представляют римлян последних десятилетий республики суровыми, неприветливыми. Их лица изборождены морщинами. В этих портретах с поразительной жизненностью достигнуто физиономическое сходство. Для большинства римских скульптурных портретов первой половины и середины I века до н.э. - конца республики характерен "веризм" - реализм, переходящий в натурализм, который никогда больше не проявлялся столь откровенно в портретном искусстве Древнего Рима.

У древних римлян был обычай, являющийся первоначально привилегией патрициев, хранить портреты предков в парадных комнатах дома - атриумах, в особых шкафах или нишах - ларариях. Скульптурные головы из гипса, воска, терракоты, а с I в. до н.э. из мрамора укреплялись на подставках с надписью, сообщающей имя и гражданские доблести предка. Составлялись целые портретные галереи, которыми гордились знатные семьи. Изображения предков должны были служить примером молодому поколению мужества и героизма старших.

Репрезентантом верической традиции является статуя римлянина с двумя масками предков в руках. В это время было распространено изготовлять восковые маски - изображения умерших предков. Знаменитый римский ученый Плиний писал: "Иначе было у наших предков: у них в атриях напоказ были выставлены не произведения иноземных мастеров, не работы из меди или мрамора, а по отдельным шкапам были расположены изображения лиц, отпечатанные на воске, чтобы были портреты для ношения

во время похорон человека, принадлежащего к тому же роду. Таким образом, когда кто-нибудь умирал, при нем находились все, кто когда-либо входил в состав этой семьи". Легкость, с которой римлянин держит маски в руках, говорит о том, что они сделаны из воска.

В I в. до н.э. в скульптуре Древнего Рима маначинают пробивать себе дорогу два направления в области скульптурного портрета: одно можно условно назвать "староримским", т.к. оно продолжало традиции этрусской и раннеиталийской портретной пластики как можно точнее передать индивидуальные особенности портретируемого лица; другое также условно следует назвать "эллинизирующим", поскольку оно было отмечено проникновением в скульптурный портрет Рима традиций греческих и эллинистических мастеров. Это раздвоение характерно для первой половины века, вплоть до времени Первого триумвирата и правления Цезаря. Затем происходит известного рода слияние, взаимопроникновение этих двух направлений и возникает качественно новое явление в области скульптурного портрета. Появляются произведения, сочетающие в себе предельно точную передачу внешних черт с раскрытием внутреннего мира изображенного.

В качестве произведений-репрезентов староримской традиции, помимо статуи римлянина с масками предков в руках, следует назвать надгробие Рупилиев, надгробие супружеской четы с Виа Статилиа.

"Эллинизирующее" направление не было простым переносом на римскую почву традиций эллинистического портрета. Статуя «Полководца» - произведение-репрезентант эллинизирующего направления. Верхняя часть головы статуи была сделана из другого куска мрамора - прием, заимствованный из Греции. Лицо, некрасивое, изборожденное подчеркнуто переданными складками, не вяжется с героически-театральной позой и живописным методом исполнения.

Голова статуи старика, голова старика в покрывале репрезентируют эллинистическое направление, поскольку все детали статуарных произведений – высокий морщинистый лоб, большой крючковатый нос, глубокие складки – выполнены пластической лепкой, напоминающей эллинистические портреты.

Из произведений, где сочетается правдивое, жизненно переданное изображение внешнего облика человека с его характером, можно назвать портрет Помпея и портрет Цезаря.

Дальнейшее развитие римского искусства шло по линии возрастания героизации.

4. Скульптурный портрет времени принципата Августа

В период принципата Августа (30 г. до н.э.-14 г. н.э.) выразительные и характерные республиканские образы сменяются красивыми, изящными, изысканными портретами правящей династии. Изображения цезарей и членов их семей становятся определяющими в скульптурном убранстве

сооружений общественного и государственного характера, ими украшаются драгоценные кольца и бронзовые светильники, монеты и даже гири весов. Когда же культ обожествленного императора утверждается официально, изображения римских правителей начинают почитаться наравне с изображениями богов. В это время римляне обращаются к греческому классическому наследию, трансформируя его в так называемый "августовский классицизм". Для портретов характерны: строгое равновесие в композиции, обобщенная форма, идеализация, портреты родственников императора повторяют основные черты самого правителя, император и его приближенные изображались неизменно молодыми и прекрасными.

Портреты Августа представляют императора в различных образах: как бога, жреца, полководца. Статуя одетого в тогу и приносящего жертву Августа содержит много нового по сравнению с тогатусами республики. Республиканская простота, сдержанность уходят в прошлое. Изменяется смысл образа: эпоха «августовского классицизма» предлагает портрет не частного лица, а государственного деятеля.

Статуя Августа в образе Юпитера (первая половина I в., высота 187 см, мрамор) представляет императора в горделивой, величественной позе. Статуя выступает репрезентантом официального направления римского искусства раннего принципата. В основу композиции положено широко известное произведение Фидия - статуя Зевса Олимпийского. Скульптура создана после смерти Октавиана - после официального учреждения культа обожествленного императора.

В круг внимания скульпторов времени Августа входит много новых тем. Чаще исполняются портреты женщин. Характерным для этого времени является голова статуи жены Августа Ливии из Эрмитажа (вторая четверть I в., высота 34 см мрамор) с сохранившимися следами полихромии. Ее портретная голова является частью статуи, изображавшей императрицу в образе верховной жрицы Цереры-Августы, первой служительницы культа обожествленного Августа. Знак ее жреческого достоинства - головной убор из колосьев и фруктов. Молодое лицо Ливии с правильными чертами строго, холодно, царственно спокойно. Широко открытые плоские глаза, тонкий с горбинкой нос, четко очерченный рот, острый подбородок - характерные черты ее портретов. Императрица во всех изображениях сохраняет вечную молодость, хотя этот портрет, вероятно, был исполнен после смерти Августа, т.е. тогда, когда Ливия была уже в преклонном возрасте.

В период «августовского классицизма» получают распространение портреты детей. Причина возникновения детских портретов скорее деловая, нежели художественная. Изображая будущих императоров, наследников власти, портреты преследовали задачу документа, фиксирующего черты ребенка.

Портрет мальчика из семьи императора Августа (кон. I в. до н.э.-нач. I в. н.э., высота 23 см, мрамор). Портретные изображения детей, созданные в период ранней империи, немногочисленны. Изображались мальчики из семьи императора, которые носили со времени Августа титул

"цезарь" и готовились к принятию власти в случае смерти правителя. Голова является частью портретной статуи. Весьма вероятно, что это изображение одного из юных цезарей - официальных наследников Августа - Гая или Люция. Они оба умерли в юности и были после смерти обожествлены. Лица их всегда идеализировались, они изображались похожими на императора.

После Августа в I в.н.э. Римской империей правит династия Юлиев-Клавдиев: Тиберий (14-37 гг.), Калигула (37-41 гг.), Клавдий (41-54 гг.), Нерон (54-68 гг.). Скульптура этого времени следует традициям августовского классицизма.

Портрет императора Тиберия (первая четверть I в., высота 76 см, мрамор). Портрет отличается монументальностью и обобщенностью форм. Портретные черты Тиберия прослеживаются отчетливо: широкий череп, глаза навыкате, нос с горбинкой, острый подбородок, длинная стройная шея. Сходство Тиберия с его приемным отцом Августом обусловлено традицией официального портрета ранней империи. Несмотря на то, что Тиберий принял власть в зрелом возрасте все изображения императора представляют его молодым и прекрасным.

Портрет мальчика из династии Юлиев-Клавдиев (середина I в. , общая высота 29 см, мрамор). Представлен мальчик лет семи-восьми с тонким и нежным лицом. В современных исследованиях по римской иконографии портрет определяют как изображение Нерона-мальчика.

5. Скульптурный портрет династии Флавиев

При Флавиях (Веспасиан (69-79 гг.), Тит (79-81 гг.), Домициан (81-96 гг.)) наступает новый этап процесса эволюции древнеримского скульптурного портрета.

Это период расцвета Римской империи, время наиболее полного и откровенного выражения в искусстве ее сложной и противоречивой сущности. Августовская спокойная торжественность портретных образов уступает место театральности, парадности. Резкие грани людских характеров уже не сглаживаются, как в августовских портретах, а, наоборот, подчеркиваются. Скульптурная форма строится на контрастах света и тени. Подчеркивается сила, власть, богатство портретируемых.

Многие портреты этого времени изображают представителей среднего сословия, а также богатых вольноотпущенников, как например, портрет ростовщика Цецилия Юкунда. Больше всего в этом портрете запоминаются глаза - холодные и беспощадные. Скульптор использует натуралистические подробности, такие как бородавка на щеке, оттопыренные уши, чтобы конкретнее передать образ, жизненность и дельность которого он прекрасно ощущал. Портрет Цецилия Юкунда - страшный человеческий документ, непреукрашенный, беспощадный лик одного из представителей "новых людей". На полу нескольких домов в Помпеях была найдена надпись: "Прибыль - радость", "Привет тебе прибыль", можно было бы одну из этих надписей поставить под портретом Цецилия Юкунда.

Во многих портретах этого времени находят выражение такие стороны характера человека, которые не только для времени Августа, но и в республике не выставлялись на всеобщее обозрение, как например, в портрете Нерона. Светоний писал о Нероне: "Грубость, сладострастие, изнеженность, алчность и жестокость проявлялись в нем сначала лишь постепенно, незаметно, словно заблуждения юношеского возраста; однако и в то время было ясно, что это были врожденные пороки, а не присущие только возрасту".

Точность в передаче индивидуальных черт и в женских портретах сочетается с острой характеристикой. Голова пожилой римлянки демонстрирует следы сильных страстей и страданий - отечная кожа, тонкие высохшие губы. В ее лице нет покоя и того приятия мира, который так характерен для искусства предшествующего периода. Скульптор сумел воплотить в мраморе характер страдающий, неуравновешенный, трагический.

Прекрасный памятник помпезного флавиевского стиля - портрет молодой женщины из Капитолийского музея в Риме. Привлекает прежде всего прическа - высокая, пышная и воздушная - из множества крупно завитых локонов. Она составляет яркий контраст с точеным, красивым лицом женщины. Легкий наклон и поворот головы, кажущийся склоненным подобно бутону на гибком стебле придают этому изображению особую поэтичность. В это время совершенствуется техническая обработка мрамора: начинает использоваться бурав, особенно при создании сложных женских причесок.

Портрет Домиции Лонгины, жены императора Домициана (кон. I - нач. II в., общая высота 70 см, мрамор). Портретная голова - часть монументальной статуи традиционного типа, представлявшей Домицию-"Августу" в хитоне и покрывале, наброшенном на голову. Так изображалась обожествленная после смерти женщина из императорской семьи. Образ императрицы лишен идеализации, резко подчеркнуты индивидуальные черты. Жесткость, сухость моделировки, тяжеловесность и упрощенность форм свидетельствуют о том, что парадные официальные портреты далеко не всегда выполнялись лучшими мастерами.

6. Искусство времени Траяна (98-117 гг.)

В искусстве этого времени возникает своеобразная реакция на художественную политику Флавиев. Осуждается упадок нравов, роскошь быта и пышность украшений, воспевается строгость республики. В противовес этому наблюдается тяготение к образам героических времен республики, идеализация «староримских» скульптурных традиций. Однако мастера не столько копируют республиканские образцы пластики, сколько создают свой собственный, несколько холодный, лишенный эмоциональности, но целостный и выразительный стиль.

Резкость и жесткость скульптурных форм, официальность проявляются в облике императора Траяна из ГМИИ им. А. С. Пушкина. Стиль исполнения очень характерен именно для эпохи Траяна. Сочетание моделировки лица широкими, мало расчлененными плоскостями с резкой графической манерой передачи деталей. Волевая собранность чувств в портретах, подобных представленному, противостоит бравурной помпезности, театральной аффектации, излюбленной в эпоху Флавиев.

В официальной пластике в начале II в. получает распространение характерная, римская, форма скульптурного портрета: бюст, охватывающий плечи и грудь, укрепленный на невысокой профилированной подставке.

7. Искусство времени Адриана (117-138 гг.)

В период правления Адриана, страстного поклонника Эллады и эллинской культуры, наблюдается новое тяготение мастеров Рима к классической Греции. Это было связано не только: с личными вкусами императора, но и с общей ориентацией политики империи на Восток в связи с укреплением экономической мощи восточных провинций, возрождением их культурной жизни. Подражание эллинам проявилось даже в изменении внешности римлян: распространилась мода на длинные вьющиеся волосы и окладистую бороду, какие носили древние греки времени Перикла. Происходит увлечение греческой философией, наукой и литературой.

Важным моментом в развитии портрета во второй четверти II в. явилось изменение художественных приемов. Римские мастера отказались от раскраски мрамора, тонировались только губы и волосы. Пластика и игра светотени решают теперь художественные задачи. Применяются скульптурная передача зрачка, обведенного кружком радужной оболочки, графическое обозначение бровей. Пластическое решение глаза позволило показать направление взгляда и придать ему особую выразительность.

Бюстов самого императора сохранилось более 230. Все портреты изображают Адриана в зрелом возрасте, он вступил на престол в возрасте 41 года (статуя Адриана из дворца Консерваторов в Риме, бюст императора из Ватикана).

Для искусства времени Адриана велико значение образа Антиноя, любимца Адриана, который покончил с собой, бросившись в Нил в одном из походов Адриана, предотвратив тем самым смерть императора, ему предсказанную.

Портрет Антиноя в образе Диониса (вторая четверть II в., общая высота 39,5 см, мрамор). Голова портретной статуи. На густых вьющихся волосах - ветка пинии. Антиной изображен юным и прекрасным. Голова склонена и чуть повернута вправо; пышные локоны спадают на лоб; профиль юноши строго классичен - густые вразлет брови, небольшие близко посаженные глаза, лишь пухлые мягкие губы вносят элемент индивидуальности в идеализированный в целом портрет. Заметно подражание Праксителю, но формы, которые у Праксителя были органичными, естественными и не

нуждались в подчеркивании, здесь по-римски укрупнены и монументализированы.

8. Скульптурный портрет времени Антонинов

В эпоху правления Антонинов (Антонин Пий (138-161 гг.). Люций Вер (161-169 гг.), Марк Аврелий (169-180 гг.), Коммод (180-192 гг.)) портретное искусство Древнего Рима вступает в фазу, ведущую к созданию психологического портрета. В философии и литературе все интенсивнее становится интерес к духовному миру отдельной личности. В портретной скульптуре образ решается многогранно, обретая оттенки печали, созерцательности, иронии, пессимизма.

Широко распространяется мистицизм, восточные религии, получает распространение христианство.

В противовес наступающему кризису империи усиленно пропагандируется незыблемость власти римского государства. В это время скульптурные портреты императора и членов его семьи особенно многочисленны. Их статуи и бюсты украшают все подвластные Риму города. Памятникам свойственна торжественность. Императоры предстают в образах богов римского пантеона, иногда изображаются в «божественной наготе». При этом лица неизменно сохраняют индивидуальные характеристики.

В провинции внешний облик, а также прическа императора становятся объектом подражания. В женской провинциальной среде было модно подражать облику римских красавиц из императорской фамилии.

В техническом исполнении скульптурных портретов периода Антонинов не происходит резких изменений по сравнению со временем Адриана. Шире стали использовать художественные приемы, появившиеся во время Адриана: моделировку и полировку лица, применение бурава для волос и бороды. Пластическая передача глаза становится постоянным явлением.

Конная статуя Марка Аврелия (вторая половина II в.) на площади Капитолия - единственная дошедшая до нас конная статуя императора. С одной стороны, это памятник по случаю победы, с другой строны, Марк Аврелий изображен как философ-мыслитель (так оно на самом деле и было).

Людям времени правления Антонинов в портретном искусстве свойственна задумчивость, меланхолическая задумчивость, просветленная легкая грусть. Этому способствует виртуозная обработка материала.

Портрет римлянки, так называемая «сириянка» (60-70-е гг. II в., общая высота 30 см, мрамор). Портрет приковывает к себе особой грацией образа и изысканностью скульптурных форм. Представлена молодая женщина восточного, семитского происхождения. Изящная голова на хрупкой шее немного наклонена вправо. Высокая прическа соответствует моде 60-х годов II в.: косы, уложенные рядами на темени, волнистые пряди, закрывающие верх ушей, оттеняют полированную поверхность лица, необыкновенно мягко и тщательно промоделированного. Контур головы очень простой и строгий;

некрасивое узкое лицо с тяжелым мясистым носом и срезанным маленьким подбородком полны скрытого обаяния. Большие глаза с припухшими веками смотрят несколько устало, губы тронуты легкой улыбкой. Технически портрет выполнен на чрезвычайно высоком уровне: мрамор отполирован так тщательно, что видны его кристаллы. По-видимому это работа греческого мастера.

9. Скульптурный портрет времени правления Северов

В период правления династии Северов (193-235 гг.) в портретном искусстве продолжают развиваться тенденции, определившиеся в эпоху господства Антонинов: обостряется характеристика индивидуального образа, моделировка формы становится еще более живописной за счет контраста полированной поверхности лица и причудливо-сложной, детально разработанной прически. В эпоху Северов культ императорской семьи приобретает особое значение. Император и члены его семьи изображаются бесконечное число раз.

Портрет императора Септимия Севера (нач. III в., общая высота 89,5 см, мрамор) представляет изображение немолодого человека с одухотворенным, немного грустным лицом. Толстые волосы спадают на лоб, образуя над переносицей симметрично расположенные спиралевидные локоны; небольшая вьющаяся борода разделена на две пряди; короткие густые усы. Взгляд больших широко открытых глаз устремлен вверх. Тип портрета - "Серапис-Север", созданный, очевидно, в Африке, на родине Севера, - был распространен на всей территории Римской империи. В период расцвета императорского культа Септимий Север обожествлялся как Серапис - бог, покровитель Африки. Интересно пластическое решение портрета: глубоко просверлен зрачок, слезники тщательно проработаны резцом, в моделировке волос использован бурав. Это создает живописную светотень, что было характерно для придворного искусства династии Северов.

10. Скульптурный портрет III в.

В III в. становится необратимым развал Римской империи. Сложные и противоречивые религиозные и философские направления, учение Плотина, призывающее к самосовершенствованию, христианская доктрина достигают самых отдаленных уголков римского мира. Наряду с этим нарождается новый тип уверенно-энергичных людей, лишенных утонченности древней культуры, вышедших из варварских провинций.. Новый упрощенный и чрезвычайно экспрессивный пластический язык рождался в римском искусстве не без влияния сил варварской периферии. Портреты с выражением мягкой грусти, меланхолии уступают место не изображению настроения, а раскрытию характера. Глубина психологической характеристики достигается не детализацией пластической формы, а, наоборот, лаконичностью, скупостью отбора наиболее важных

определяющих черт личности. Шероховатая поверхность камня хорошо передает обветренную кожу "солдатских" императоров: обобщенная лепка, резкие, асимметрично расположенные складки на лбу и щеках, обработка волос и короткой бороды только маленькими насечками. Все это сосредоточивает внимание зрителя на глазах да на выразительной линии рта.

Портрет императора Бальбина (вторая четверть III в., общая высота 72,5 см, мрамор). Портрет отличается простым силуэтом. Голова на толстой шее с коротко остриженными волосами слегка повернута к правому плечу. В остро реалистической манере передано некрасивое лицо - мясистый лоб, обрюзгшие небритые щеки, асимметричный крупный рот. Портрет выделяется силой и необыкновенной меткостью в обрисовке характера. В трактовке поверхности лица наблюдаются новые приемы, чуждые античным мастерам: усы, борода, волосы и брови переданы условно, в виде рельефных двойных перышек и резких, коротких насечек.

Бюст императора Филиппа Араба (ок. сер. III в., общая высота 70 см, мрамор). Один из лучших памятников собрания Эрмитажа. Облик императора - представителя власти римских легионов, варвара-аравитянина, необычайно выразителен: тяжелый овал лица, крупный рот и нос, выступающие скулы, на лбу резкие складки. Зрачки глубоко просверлены - взгляд настороженный, недоверчивый. Особую живость лицу придает подчеркнутая асимметрия черт. Острота характеристики образа достигнута новыми художественными средствами: здесь нет тонкой моделировки - короткие волосы и борода переданы рельефной массой, проработанной насечками, брови показаны легким срезом поверхности - как бы широкими глазками. Одежда - туника и тога - переданы в виде стилизованных складок.

11. Скульптура Римской империи IV в.

Во второй половине III - начале IV вв. утверждается портрет, в котором все внимание концентрируется на высоком духовном мире человека. Лицо с большими, широко открытыми грустными глазами, как бы устремленными в таинственный потусторонний мир, характерны для произведений этого периода.

Голова колоссальной статуи императора Константина (2,4 м высота) представляет скорее обобщенный образ доминуса - наместника бога на земле, чем портретное изображение живого человека. Огромные глаза, впечатление бесстрастности и неземного величия характеризуют этот портрет.

ТЕМА 15. ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЕГО РИМА

2 часа аудиторной работы и 6 часов самостоятельной работы

Лекция 55. Древнеримская монументально-декоративная живопись (2 ч.)

План лекции

1. Общая характеристика древнеримской монументально-декоративной живописи.
2. Живопись первого декоративного стиля.
3. Живопись второго декоративного стиля.
4. Третий стиль монументально-декоративной живописи.
5. Четвертый живописный стиль Древнего Рима.
6. Своеобразие стенной росписи II-III вв. н.э. Мозаики.

1. Общая характеристика древнеримской монументально-декоративной живописи

Обычай расписывать внутренние стены домов проник в римские города во II в. до н.э. из греческих городов юга Италии, но римские живописцы-декораторы, взяв за основу греческие приемы, творчески разработали свою богатую систему стенных украшений. В римской стенной живописи II в. до н.э. - I в. н.э. принято различать четыре декоративных стиля, которые иногда называют "помпейскими" (т. к. впервые такие росписи в технике фрески были открыты при раскопках в Помпеях). Большой вклад в исследование настенных росписей Древнего Рима внес немецкий ученый Август Мау, которому и принадлежит выявление четырех стилей помпейской живописи. Членение на живописные стили достаточно условно и не перекрывает собой общих закономерностей эволюции римской живописи в целом.

Римская стенная живопись может быть рассмотрена с разных позиций:

Во-первых, как единая живописная композиция, украшающая то или иное помещение определенных размеров и назначения.

Во-вторых, как отзвук композиций греческих или эллинистических.

В-третьих, как поиск того или иного культурного эталона, эталон римских художественных вкусов разных периодов.

В-четвертых, как репрезентант различных художественных направлений собственно римской живописи, технических навыков их создателей.

2. Живопись первого декоративного стиля

Первый декоративный стиль, названный «инкрустационным», соответствовал быту римлян II в. до н.э. Этот живописный стиль

представляет собой подражание кладке стены из цветного мрамора. На стенах внутренних помещений из штука выполняли объемно все архитектурные детали: пилястры, полочки, карнизы, отдельные квадры кладки и потом все расписывали, имитируя в цвете и рисунке отделочные камни. Штукатурка, на которую накладывали краску, приготовлялась из нескольких слоев, где каждый последующий был более тонким и мелкозернистым. «Инкрустационный» стиль являлся подражанием внутренним помещениям дворцов и богатых домов в эллинистических городах, где залы облицовывались разноцветными камнями (мраморами). Первый декоративный стиль выходит из моды в 80-е гг. до н.э.

Примером «инкрустационного» стиля может служить в Помпеях дом Фавна. Применяемые цвета - темно-красный, желтый, черный и белый - отличаются чистотой тона.

Переходным этапом между первым и вторым декоративными стилями могут служить росписи дома Грифонов в Риме (ок. 100 г. до н.э.). Сочетание синего, сиреневого, светло-коричневого цветов, тонкая градация реального и иллюзорного, плоскостной росписи и объемного изображения, между стенным декором панно и как бы выступающими из стены колоннами, позволяет выделить роспись дома Грифонов в качестве переходной формы от скупой имитации кладки к активной пространственной манере решения стены.

3. Живопись второго декоративного стиля

Второй декоративный стиль, названный «архитектурно-перспективным», носит, в отличие от плоскостного первого стиля, более пространственный характер. На стенах изображали колонны, карнизы, пилястры и капители с полной иллюзией реальности, вплоть до обмана зрения. Средняя часть стены покрывалась изображениями беседок, портиков, представленных в перспективе, с применением светотени. При помощи декоративной росписи создавалось иллюзорное пространство - реальные стены как бы раздвигались, помещение казалось больше. Иногда между колоннами и пилястрами помещались отдельные человеческие фигуры, либо целые многофигурные сцены, или пейзажи. Иногда в центре стены находились большие картины с крупными фигурами. Сюжеты картин были преимущественно мифологические, реже - бытовые. Часто росписи второго стиля представляли собой копии произведений древнегреческих живописцев IV в. до н.э.

Примером росписей второго декоративного стиля служит живописное убранство Виллы мистерий в Помпеях. В небольшом зале (7*5 м) с высоким расписанным под мрамор цоколем, на фоне ярко-красной стены с зелеными пилястрами сгруппированы 29 фигур в размер человеческой натуры. Главная часть композиции посвящена мистериям в честь бога Диониса. Представлен здесь и сам Дионис, облокотившийся на колени Ариадны (супруги). Представлены здесь и старые силены и молодые сатиры, менады, женщины,

участницы мистерий. Очень интересна сцена, где старый силен, изображенный на одной стене помещения, взор свой направляет на молодую менаду, которая изображена на другой стене. При этом силена дразнит молодой сатир с театральной маской в руках. Интересна и другая сцена росписи, показывающая грозную богиню, хлещущую длинным бичом по обнаженной спине коленопреклоненную девушку, пытающуюся стать полноправной участницей мистерий. Поза девушки, выражение ее лица, потухший взгляд, спутанные пряди черных волос передают физическое страдание и душевную муку. К этой же группе относится прекрасная фигура танцующей молодой вакханки, уже прошедшей положенные испытания. Парусом надут ее плащ.

Композиция фрески построена не столько на соотношении объемов в пространстве, сколько на сопоставлении силуэтов на плоскости, хотя изображенные фигуры объемны и динамичны. Вся фреска связана в единое целое жестами, позами, взглядами изображенных на различных стенах персонажей. Все действующие лица освещены ровным мягким светом, струящимся с потолка. Превосходно написано обнаженное тело, чрезвычайно красива гамма красок на одеждах. Несмотря на то, что фон ярко-красный, ни одна деталь не пропадает на этом контрастном фоне. Участники мистерий изображены так, чтобы создавалась иллюзия их присутствия в помещении.

Своеобразной чертой второго стиля являются изображения ландшафтов - гор, моря, равнин, оживленных несколькими гротескно трактованными фигурками людей, исполненными в эскизной манере. Пространство здесь не замкнутое, а свободное. В большинстве случаев в пейзаж входят изображения архитектуры.

Еще одним примером живописи второго декоративного стиля являются картины-иллюстрации «Одиссеи» Гомера (росписи одного из помещений богатого дома в Риме, обнаруженные на Эсквилинском холме). Сохранившаяся часть стены длиною в 14 м расчленена пилястрами, между которыми 7 больших пейзажей картин-иллюстраций. Выделяются картины "Спутники Одиссея вступают в страну лестригонов" и "Лестригоны нападают на Одиссея и его спутников". Росписи исполнены с большим мастерством. Они занимательны, их интересно рассматривать в деталях. Видно, что художник превосходно владеет изображением человеческой фигуры, свободно изображает человека в любом положении. Мастерски написан пейзаж, приобретающий здесь монументальные формы. Фантастичность страны, куда попал Одиссей, подчеркнута и нагромождением скал, и кривыми деревьями, и общим мрачным колоритом. Удачно найден масштаб фигур в отношении к пейзажному окружению. Это усугубляет впечатление таинственности места.

Во времена римской республики был весьма распространен живописный станковый портрет. В Помпеях сохранились портрет молодой женщины с дощечками для письма, а также изображение помпейца Теренция с женой. Оба портрета написаны в сдержанной живописной манере. Их отличает хорошая передача пластики лица. Портреты глубоко

индивидуальные с соблюдениями традиций римского реалистического искусства.

Витрувий так описывает первый и второй римские живописные стили: «Древние, положившие начало отделке стен, изображали на них сначала мраморные плиты с их разнообразными рисунками... Впоследствии они достигли того, что стали изображать здания, колонны и фронтоны с их выступами... расписывали сценки в трагическом, комическом или сатирическом роде, воспроизведя на картинах подлинные особенности отдельных местностей. Пишут тут гавани, мысы, морские берега, реки. В некоторых местах имеется и монументальная живопись: изображения богов и развития отдельных историй, а также битвы под Троей или странствования Улисса (Одиссея) с видами».

4. Третий стиль монументально-декоративной живописи

Третий помпейский стиль (конец I в. до н.э. - начало I в. н.э.) соответствовал «августовскому классицизму». Вместо живописных декораций, имеющих цель раздвинуть и «проломать» действительные стены, появляются росписи, которые, украшая стену, не нарушают ее плоскость. Росписи, наоборот, подчеркивают плоскость стены, украшая ее тонкими орнаментами, среди которых преобладают очень изящные колонны, более похожие на металлические канделябры. Не случайно третий декоративный стиль называют еще «канделябрным». Помимо этой легкой архитектурной декорации в центре стены помещались небольшие картины мифологического содержания. В орнаментальную декорацию с большим мастерством вводятся натюрморты, небольшие пейзажи, бытовые сцены. Очень характерны гирлянды из листьев и цветов, написанные на белом фоне. Ювелирно написанные цветы, орнаменты, миниатюрные сценки и натюрморты требуют рассмотрения на близком расстоянии. Роспись третьего стиля подчеркивает уютность, интимность комнаты.

Интересна и разнообразна палитра художников третьего стиля: черный или темно-фиолетовый цоколь, на котором обычно изображались мелкие кустики, цветы или птицы. Выше изображались чередующиеся голубые, красные, желтые, зеленые или черные панно, на которых помещались небольшие картины, круглые медальоны или свободно разбросанные отдельные фигуры.

Греческое решение мифологических сцен римские художники перерабатывали в соответствии с господствующим стилем. Серьезное выражение лиц, спокойствие поз и сдержанность жестов, статуарность фигур. Повышенное внимание уделялось четкому контуру, ясно обрисовывающему складки одежды. Примером третьего стиля может служить "Вилла Цицерона" в Помпеях. Со времен Августа литературные источники сохранили ряд имен римских живописцев, среди которых выделялся пейзажист Студий, изображавший, как о том повествует Плиний, "города, гавани, пейзажи, леса, рощи, холмы, сады, каналы, реки, берега...Сюда

помещал Студий разные фигуры гуляющих или плывущих, едущих на волах по суше, на осликах или в повозках, а также ловящих рыбу и птиц, охотящихся или даже занимающихся сбором винограда". Подобные идиллические пасторальные пейзажи сохранились в Помпеях и в Риме. Обычно это небольшого размера картины, несколько эскизного характера, иногда написанные одной-двумя красками.

Витрувий писал о третьем стиле римской декоративной живописи:

«Но то, что раньше воспроизводили по образцам действительных вещей, теперь отвергают из-за безвкусия, ибо штукатурку расписывают преимущественно уродствами, а не определенными изображениями подлинных вещей; вместо колонн ставят каннелированные тростинки, с кудрявыми листьями и завитками, вместо фронтонов придатки, а также подсвечники, поддерживающие изображения храмиков, над фронтонами которых поднимаются из корней множество неполных цветков с завитками и без всякого толка сидящими на них статуэтками и еще стебельки с раздвоенными статуэтками, наполовину с человеческими, наполовину со звериными головами.

Ничего такого нет, не может быть и не было. Как же в самом деле можно тростнику поддерживать крышу, или подсвечнику - украшения фронтона, или стебельку, такому тонкому и гибкому, поддерживать сидящую на нем статуэтку, или из корней и стебельков вместо цветов вырасти раздвоенным статуэткам. Но тем не менее люди, видя весь этот вздор, не бранятся, а наслаждаются им».

5. Четвертый живописный стиль Древнего Рима

Четвертый декоративный стиль сложился во второй половине I в. н.э. Сложный и пышный четвертый стиль соединил в себе перспективные архитектурные построения второго стиля с орнаментальными украшениями третьего стиля. Орнаментальная часть росписей приобретает характер фантастических архитектурных композиций, а картины, расположенные на центральных частях стен, имеют пространственный и динамический характер. Гамма красок, как правило, пестра. Сюжеты картин по преимуществу мифологические. Множество неравномерно освещенных фигур, изображенных в бурном движении, усиливают впечатление пространственности.

Живопись четвертого стиля опять-таки разрывает плоскость стены, расширяет пределы комнаты. Мастера четвертого стиля, создавая росписи, изображали на стенах то фантастический пышный портал дворца, то картины сюжетные, чередуя их с "окнами", через которые видны части иных архитектурных сооружений. Иногда в верхней части стены художники писали галереи и балконы с человеческими фигурами, как бы смотрящими на присутствующих в комнате.

Для росписи IV стиля был характерен и подбор картин. Больше всего в это время пишут композиции с динамическими действиями или острой

драматической завязкой. Лица героев в этом случае полны экспрессии, печали, вдохновения, горя, любви. Таковы "Убиение Пенфея", "Казнь Дирки", "Зевс и Гера", "Ахилл и Одиссей".

В Помпеях сохранились росписи и чисто римского духа. Например, на улице Изобилия у входа в мастерскую красильщика тканей Верекунда на наружной стене была роспись, выполненная с точностью и скрупулезностью, где были изображены все процессы работы красильщика и его помощников.

Примером четвертого стиля могут служить росписи дворца Нерона в Риме (Золотой дом), живописной отделкой которого руководил римский художник Фабулл.

6. Своеобразие стенной росписи II-III вв. н.э. Мозаики.

После гибели Помпеи, Геркуланума и Стабий в 79 г. н.э. проследить путь развития древнеримской живописи весьма затруднительно, так как памятников, относящихся к II-IV вв. н.э., крайне мало.

Со всей определенностью можно сказать, что стенная роспись во II в. н.э. стала проще. В противоположность четвертому декоративному стилю, где создавалась иллюзия большого пространства, теперь подчеркивается плоскость стены. Стена трактуется линеарно отдельными архитектурными мотивами на гладком светлом фоне.

В добавление росписи при оформлении залы использовались различные сорта мрамора, а также мозаики, помещенные как на полу, так и на стенах.

Примером может служить роспись виллы императора Адриана в Тиволи близ Рима.

К концу II в. - первой половине III в. н.э. декоративные приемы росписи еще более упрощаются. Плоскость стены, потолка, поверхность свода гробницы делилась темными полосками на прямоугольники, трапеции или шестиугольники, внутри которых (как в рамке) писалась мужская или женская головка, либо декоративный мотив из растений, птиц и животных.

В течение III в. н.э. вырабатывается манера письма, которая характеризуется мазками, подчеркивающими только главные объемы и следующими пластической форме. Плотные темные линии, резко обозначенные глаза, брови, нос. Волосы обычно решались общей массой. Фигуры схематичны. Выражение лиц характеризуется экспрессией. Эта манера стала особенно популярна при росписи христианских катакомб и римских гробниц.

В конце III в. н.э. особенно популярны становятся мозаики. Фигуры на мозаиках отличаются застылостью поз, линеарной прорисовкой складок одежды, локальностью цветового решения, общей плоскостью формы. Лица изображаемых персонажей лишены индивидуальных черт.

Многовековая эволюция римской живописи, представленная на фресках и мозаиках свидетельствует о том, что римские художники

продолжали и развивали принципы, заложенные в период греческой классики и развитые в эпоху эллинизма. Такие живописные проблемы, как изображение предметов, передача движения, вопросы композиции, света, цвета, перспективы решались в римскую пору весьма успешно. Имелись попытки передачи пространства, раскрытия характера человека. Появились в Риме и новые жанры: пейзаж, натюрморт, бытовой жанр, культовые чисто римские сцены.

МОДУЛЬ № 4. РАННЕХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО. ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ

46 часов аудиторной работы и 57 часов самостоятельной работы

ТЕМА 16. ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ

18 часов аудиторной работы и 22 часа самостоятельной работы

Лекция 56. Общая характеристика искусства Византии

План лекции

1. Периодизация византийского искусства.
2. Принципы мироотношения художественной культуры Византии.
3. Функции византийского искусства.
4. Художественные традиции искусства Византии.
5. Стилевая определенность искусства Византии.

1. Периодизация византийского искусства

Искусство Византии охватывает период с IV по XV вв. Начало этой эпохе положил раскол Римской империи на Западную и Восточную, произошедший в 395 г. Финал же средневековой эпохи на Востоке связан с падением Византии в 1453 г.

Период развития византийского искусства, длиною более тысячи лет, внутренне не однороден, делится на ряд эпох. К искусству Западной Европы и Византии применяется различная логика периодизации. Разница обусловлена неодинаковыми историческими обстоятельствами и различными религиозными моделями культуры.

Исторические периоды развития искусства Византии: IV-VII вв. – ранневизантийская эпоха; VIII-IX вв. – иконоборчество; IX-XII вв. - средневизантийский период (IX-XI вв. – Македонское Возрождение; XI-XII вв. – Комниновский период); 1261-1453 гг. – поздневизантийская эпоха. Периоды развития искусства Западной Европы: IV-V вв. – эпоха переселения народов, развитие культуры варварских племен; VI-IX вв. – раннехристианское время (VI-VIII вв. - эпоха правления династии Меровингов; VIII-IX вв. – эпоха правления династии Каролингов); X-XII вв. – эпоха романского стиля; XII-XV/XVI вв. – эпоха готического стиля.

2. Принципы мироотношения художественной культуры Византии

Религиозная доминанта средневековой культуры. Христианская религия определила способ мироотношения на западе и на востоке. Религиозное мироотношение организовывалось произведениями искусства. Понятие «мир» для эпохи средневековья раскрывалось исключительно как «Бог». А понятие «человек» раскрывалось как «верующий в Бога», а именно «христианин». Средние века – «золотой век» христианского самосознания личности, эпоха, когда христианство в полной мере реализовывало необходимое воссоединение человеческого и абсолютного начал. В средние века христианство было не только культом, но и системой права, и политической доктриной, и моральным учением, и философией. Христос выступил в качестве эталона для средневекового человека; строительством Христа в себе был занят каждый христианин.

Эпоха раннего средневековья ознаменовалась процессом активной христианизации населения. Все пространство человеческой жизни было построено как элементы культа, и культа в самом широком смысле этого слова: жизнь понималась как постоянное служение, постоянное пребывание в контакте со своим господином – Господом Богом.

Средневековое миросознание было организовано чрезвычайно стройно; каждый род деятельности подчинялся иерархическому порядку. Церковь как посредник играла главенствующую роль в отношениях человеческого и божественного. Она представляла собой систему эталонных посредников, организованных в иерархию, представленную лестницей. «Лестница» в культуре средних веков предстает как философская категория. Лестница есть символ нисхождения Божественного в земной мир человеческих форм и обратного, ответного восхождения человека в духе своем. Различие религиозных моделей католичества и православия заключается в различной доминанте движения по этой лестнице: если для православия доминирующим является процесс восхождения в духе своем, следующий за принятием божественного в свое существо и растворением в нем, то для католичества важен процесс нисхождения божественного в земной мир, приходящий в ответ на напряженные деяния человеческой души, преодолевающей греховность тела.

1) Архитектура - ведущий вид искусства. Архитектура организовывала все прочие виды искусства в единые ансамбли. Быть частью церкви не значит быть временно приходящим в это здание, но значит быть частью самого архитектурного конструкта, быть неотъемлемой частью, от которой зависит целое. Участие в строительстве церкви было главным делом человеческой жизни: как в прямом, так и в переносном - символическом смысле.

В средние века культура католичества и православия создала два типа христианского храма, по-разному организующих мироотношение. В основе византийского типа православного храма лежит равносторонний греческий крест, который, прежде всего, подчеркивает точку центра. Отсюда в православном храме доминирующая тенденция центризма, проявляющаяся в

особом воздействии подкупольного пространства. Круговая зона этого пространства реализует концепцию созерцательной религии. Очевидная выделенность этой зоны, ее осененность куполом, знаменует собой позицию Всевышнего, давлеющего над верующими, владеющего ими всецело. Всех уравнивает греческий крест своим объединяющим началом, и есть только один, который стоит выше. Такая концепция в Византии согласовалась с высочайшей по своему положению позицией императора – василевса, мыслившегося в качестве наместника Бога на земле. В католическом типе храма в плане подчеркнут латинский крест. Это является визуализацией идеи долгого и трудного, «крестного» пути к богу через преодоление греховности человека.

2) Тотальный символизм византийской культуры. Символика культового здания в средние века вмещает в себя несколько основных аспектов. Во-первых, храм – символ града Небесного на земле, явившегося горнего мира. Во-вторых, храм – символ эталонного человека, что проявлено как в выбранной терминологии для отдельных частей храма (глава, рукава, тело храма), так и в плане, и в конструкции. Эталонный человек, лежащий/стоящий в основании христианского храма, есть Христос. В-третьих, отношение экстерьера и интерьера храма символизировало противоречие телесной оболочки и внутреннего мира души. Все символические аспекты средневекового храма тесно взаимосвязаны. Верующий есть одновременно строитель и строительный материал мира горнего, который он творит в самом себе, обретая эталонное человеческое качество, заданное фигурой Христа.

Символизм храмового устройства прослеживается в многослойном символическом истолковании всего храмового пространства – как экстерьера, так и интерьера. Символическое осмысление церковного пространства: боковые стены – как символ Ветхого и Нового Завета, столбы и колонны как апостолы и пророки, несущие свод, порталы как преддверие рая, который символизировал готический интерьер, так же ослепительно сияющий, как и небесный рай. Росписи организовывали идеальную христианскую вселенную. Свет, проникающий в храмовое пространство, - это символ света христианского знания. Особенно концентрированно и наглядно этот символический контекст представлен искусством витража в готике.

3) Ансамблевость искусства Византии. Изобразительное искусство составляло неразрывное целое с телом храма. В изобразительном искусстве Византии ведущим видом живописи была мозаика. Этот выбор позволял достичь идеи полной спаянности, единства, целостности облика храма. Мозаика неразрывно связана с местом – архитектурным пространством, образы выступают из стен, проступают на поверхности, выходят на поверхность из глади стены храма, как бы рождаются в священном пространстве. Одновременно сияние мозаичного произведения способствует его мерцающему, растворяющемуся качеству, обеспечивая зримый переход чувственного в сверхчувственное, растворение эталонных святых в мире святости. Изобразительное искусство, оформляющее интерьеры

средневековых культовых построек выполняет функцию населения горнего мира соответствующими персонажами – идеальными святыми, в этом мире обитающими, и теми, кто стоит на духовной лестнице мироздания в большем либо меньшем к ним приближении. В Византии сложилась система росписей храма. Например: в куполе – изображение Христа-Пантократора, между окнами барабана – пророки/апостолы, в апсиде – Богоматерь, в парусах – евангелисты. Свет, проникающий в храмовое пространство (особенно концентрированно представлено в витражах), - это свет христианского знания. Гонорий: «Ясные окна, от непогоды охраняющие и свет приносящие, суть отцы церкви, светом христианской доктрины буре и ливню ереси противостоящие. Стекла оконные, лучи света пропускающие, есть дух отцов церкви, божественные вещи во тьме будто в зеркале созерцающий». Аббат Сугерий (сочинения о строительстве аббатства Сен Дени): «свет материальный, или природой в пространствах небес расположенный, или на земле человеческим искусством достигнутый есть образ света интеллигибельного и свыше всего – самого Света Истинного». Свет – символ божественного света, мистический метод его познания посредством физического созерцания света и пребывания в созданной этим светом особой световой атмосфере.

4) В основе принципов византийского изобразительного искусства лежит понятие «канон». Византийским искусством была выработана строгая иконографическая система. Требование единства образа обусловлено представлением о единстве первообраза. Действует закон явления божественных событий Священной истории для каждого верующего, который их узнает, тем самым становясь со-участником данного события. Он соприсутствует этому событию, включая себя в круг вочеловечивания.

3. Функции византийского искусства

Современники видели основную функцию византийского искусства как воспитательную. Воспитание раскрывается не столько как научение человека религиозной морали, сколько как привитие стремления к познанию божественного миропорядка. Важной была и функция религиозного убеждения: изобразительное искусство средних веков позволяло наглядно утверждать существование всего царства веры, о котором повествовало Священное Писание.

Главная функция средневекового искусства – организация места встречи человеческого и божественного начал в пространстве диалога с художественными произведениями. Чувственные формы произведений искусства призваны способствовать возвышению души в мир сверхчувственной красоты и вести ее к познанию божества. Произведение искусства является тем самым объектом, вступая в идеальное отношение с которым, созерцающий его человек подымается в душе к имматериальному и соприкасается с непознаваемым миром божественной красоты. Изобразительное искусство средних веков позволяло наглядно утверждать материальное существование всего царства веры, о котором повествовало

Священное Писание. Верующий утверждал себя в статусе такового, приходя в церковь и своими собственными глазами зря вочеловечившегося Бога во Христе, Деву Марию, ангелов, святых – вечно живых, обретших покой в бесконечном мире вечности. Перед художником ставится задача представить высшую сущность, видимую лишь «внутренним оком» души, а не «телесным зрением». Мир проницается духом, становится прозрачным для него. В произведении искусства создается истинный мир, мир, в котором открывается истина, произведение искусства становится пространством (и это особенно показательно при наличии архитектуры как ведущего вида искусства), в котором человек в своем истинном человеческом качестве оказывается способен вступить в отношение с божественным, сделать шаг к Богу и прочувствовать ответный шаг божественного к человеческому. Именно несокрытость человека и Бога друг для друга и становится открывающейся истиной средневекового произведения искусства. Августин в трактате «О Троице» говорит: «Слово стало плотью, но не обратилось в плоть, а возвысило ее, в нее не обратившись». Под плотью, которой обратилось слово, конечной плотью в то же время не став, понимается произведение искусства. Чувственные формы (произведения искусства) должны способствовать возвышению души в мир сверхчувственной красоты и вести ее к познанию божества.

Мастерство художника понималось как дар Божий. Одаренность – ingenium в раннем средневековье связывалась с божественным вдохновением и расценивалась как непосредственная зависимость творчества художника от Бога.

Концепция искусства как воплощения сверхчувственной идеи является одним из основных теоретических положений об искусстве, развиваемых в течение средневековья.

4. Художественные традиции искусства Византии

Одной из ключевых художественных традиций искусства Византии стало искусство античности: как в аспекте римского классицизма, так и в аспекте традиций эллинизма. Античный принцип антропоморфной основы божественного начала лежит в основе христианства – принцип вочеловечивания. Античные традиции проявляются и фиксируются через набор следующих формальных признаков: линейность, объемность и плотность, чувственная осязаемость, которую приобретают сверхчувственные святые персонажи. Данные качества обеспечивают визуализацию идеи явления божественного в земных формах – и что важно – человеческих формах.

Традиции античности приводят к утверждению стиля «классицизм» и проявляются в Византии в эпоху ранневизантийского времени (Ранневизантийский классицизм), Македонского Возрождения (Македонский Классицизм), раннего Комниновского периода (Средневизантийский Классицизм), Палеологовского Ренессанса (Поздневизантийский Классицизм). Художественную традицию составили друг для друга

различные периоды в истории средневекового искусства, в результате связывающиеся в единые стилевые пространства. Например, в эпоху правления Меровингов в Западной Европе актуализированы не только языческие традиции варваров, но и византийские традиции. В эпоху Каролингов - как ранневизантийские (эпохи Юстиниана Великого), так и древнеримские.

Волны эманации и имманации сменяют друг друга, формируя систему произведений изобразительного искусства средневековья как в Византии, так и в Западной Европе.

5. Стилевая определенность искусства Византии

Стилевая определенность искусства Византии: Ранневизантийский Классицизм (IV-VII вв.); Иконоборчество как источник символической тенденции в искусстве (VIII-IX вв.); Македонский Классицизм (IX-XI вв.); Средневизантийский Классицизм (XI в.); эпоха гармонии классицистических и романтических тенденций в византийском искусстве (XII в.); развитие концепции неоэллинистического классицизма на территории Никеи в Греции (1204-1261 гг.); Поздневизантийский Классицизм Палеологовского Ренессанса (XIII-XIV вв.); Православный Византийский Романтизм (XIV-XV вв.).

Художественное пространство эпохи развития византийского искусства в стилевом отношении представляет собой колебание волн двух ведущих тенденций мироотношения, сменяющих друг друга и приводящих к соответствующим изменениям в характере произведений искусства.

Лекция 57. Ранневизантийская архитектура IV-VIII вв.

План лекции

1. Теоретические основания формирования концепции архитектуры Византии.
2. Художественные традиции архитектуры ранневизантийского периода.
3. Характеристика архитектурного типа базилики.
4. Анализ репрезентантов базиликальных культовых сооружений.
5. Характеристика архитектурного типа центрической культовой постройки.
6. Анализ репрезентантов центрических культовых построек ранневизантийского периода.
7. Характеристика архитектурного типа купольной базилики.
8. Анализ репрезентантов типа купольной базилики ранневизантийского времени.
9. Спектр художественных идей произведений архитектуры IV-VIII вв.

1. Теоретические основания формирования концепции архитектуры Византии

Столицей Восточной Римской империи был Константинополь, центром развития Западной империи до ее падения в конце V в. была Равенна. Именно эти два города, наравне с Римом, дали образцы раннехристианской архитектуры.

Архитектура раннего христианства была определена теологической программой, сформированной Аврелием Августином в V-VI вв. в учении «О двух градах». Церковь являла собой Небесный Иерусалим на земле, т.е. пространство-модель горнего мира. Внутреннее пространство раннехристианской церкви символически представляло душевный мир верующего христианина. Это значение предопределило богатство оформления интерьера, символизировавшее наполненность духовным богатством, присутствие Бога в душе верующего. Экстерьер базилики соответствовал раскрытию визуальных понятий «тело - вместилище души», «плоть – оболочка и тюрьма души», что определило лаконизм конструктивных элементов внешнего облика, простоту декора. В соответствии с концепцией о двух градах – грешном Вавилоне и праведном Иерусалиме – стены церкви также несли миссию границы, преграды, охранявшей внутренний мир от влияния греховности профанного окружающего пространства.

2. Художественные традиции архитектуры ранневизантийского периода

Основу храмообразования на первых этапах существования христианского мира составили традиции античной архитектуры. При выработке типа культовой постройки за основу были взяты традиции римских базилик светской ориентации, соединенные с традициями жилых древнеримских домов, а также с некоторыми архитектурными формами античных, эллинистических и египетских сооружений (например, гипостильные залы, залы гробниц монархов Среднего царства). Традицию также составила архитектура Востока.

3. Характеристика архитектурного типа базилики

Храмостроение IV-V вв. осуществлялось в пределах двух основных архитектурных типов – базиликальные и центрические сооружения.

Раннехристианская базилика представляла собой сооружение, прямоугольное в плане, вытянутое первоначально с востока на запад, а затем, с установлением архитектурного канона в V в. - с запада на восток (на Иерусалим). Здание возводилось над могилой святого мученика (криптой), выступавшего покровителем данной церкви, объектом притяжения верующих, эталоном христианина. Несколько функций сочетались в одном

здании раннехристианской базиликальной церкви: поминовение, духовная ориентация рядового верующего на эталонного христианина, совместное моление, руководство процессом принятия верующими вести о нисходящей божественной благодати. Религиозную функцию базилики реализовывало последовательное прохождение следующих помещений: атрий, нартекс (в восточных базиликах), зал для собрания верующих, расчлененный рядами колонн (столбов) на три (пять) нефов, трансепт, пресбитерий, апсида. Перед апсидой, над криптой ставился алтарь. В раннехристианских базиликах трансепт непосредственно примыкал к апсидальному пространству, зачастую достаточно далеко выходил за пределы нефов. В результате для раннехристианских базилик типичен Т-образный план.

Базиликальное культовое сооружение есть модель мироотношения, согласно которой божественное начало оказывает покровительство собранию верующих, поэтапно нисходя через окна, галереи и столпы нефов к общине молящихся, руководя их устремлением вперед – к алтарю, символизирующему собой точку жертвенного соприкосновения человека и Бога.

4. Анализ репрезентантов базиликальных культовых сооружений

Базилики. Первые раннехристианские базилики в Риме: церковь Сан Клементе (392 г.), базилика св. Петра (начало V в.), церковь Сан Паоло фуори ле мура (V в.), базилика Санта Мария Маджоре (432-440 гг.), базилика Сан Лоренцо фуори ле мура (ок. 550 г.); раннехристианская архитектура Равенны: Церковь Сан Апполинаре Нуово (третье десятилетие VI в.), базилика Сан Апполинаре ин Классе (536-549 гг.); константинопольская архитектурная школа: базилика Студийного монастыря (463 г.).

Базилика Санта Мария Маджоре (ок. 432-440 гг.). Церковь занимает высшую точку римского холма Эсквилин, расположена на высоте 55 м. Строительство началось после Собора 431 г. в Эфесе, на котором был утвержден статус Девы Марии как Божьей Матери, и базилика Санта Мария Маджоре теснейшим образом связана с решениями, принятыми на Эфесском Вселенском Соборе. На этом соборе было окончательно признано божественное качество материнства Девы Марии. Церковь трехнефная. Центральный неф фланкирован 40 ионическими монолитными колоннами античного римского происхождения. Четыре колонны – гранитные, и 36 ионические колонны – мраморные. Ширина центрального нефа вместе с боковыми составляет 36 метра, в длину – 86.5 м, в высоту – 16 м. Высота центрального нефа равна его ширине. Боковые нефы по ширине равны высоте колонн. Высота же колонн в 9 с половиной раз превышает диаметр (1м70см). На колоннах покоится архитрав и над ним стена, прорезанная рядом больших окон, освещающих центральный неф. Античное происхождение колонн христианской церкви свидетельствует об актуальности античного принципа вочеловечивания божественного. Колонна есть символ человека, согласно античной архитектурной символике. Именно

этот тезис христианского вероучения был развит и установлен Эфесским Собором, признающим способность Девы Марии – человека – породить Бога, стать Богородицей (до этого была распространена ересь несторианства, согласно которой Христос был рожден как человек и только после крещения приобрел качество божественного). Колонна как символ человеческого существа выступает в данной церкви как соединяющее начало между двумя плоскостями, символически представляющими небо и землю. Тем самым колонна символически представляет Деву Марию, а через нее – все человечество, способное стать соединительной осью дольнего и горнего. Подобие плоскостей неба и земли, а также устойчивость, прочность, монументальность ряда колонн доказывают неизменность и устойчивость связующего элемента, прочность всей конструкции гармонического единства. Земля и небо достижимы друг для друга, что подчеркивается очевидностью пути-связки между ними и подобием размеров вертикали и горизонтали. Устройство горнего и дольнего зримо обладает подобием. И небо тем самым нисходит на землю, становится землею, проходя по стволам человеческого посредничества. Использован ионический ордер: в капительной части колонны подчеркнута идея нисхождения, изливания.

5. Характеристика архитектурного типа центрической культовой постройки

Традиции центрических построек находятся в тесной связи с языческими образцами и в Риме, и на эллинистическом и Дальнем Востоке. Большую роль сыграли восточные архитектурные традиции возведения купольных сооружений. В центрической форме возводились мартирии, мавзолеи и баптистерии. Центрические постройки были небольших размеров, поскольку существовала зависимость между диаметром купола и общими размерами сооружения. Среди центрических сооружений этой эпохи выделяются круглые, четырех-, восьми-, десятиугольные и крестообразные постройки. Необходимую принадлежность центрической архитектуры составляют сводчатые потолки и купольные покрытия середины здания. В строительстве центрических сооружений существовали различия между западной и восточной традицией: в Древнем Риме актуальна была традиция возведения куполов на опорной системе круга и октогона, на Востоке – на квадратном основании.

Центрическое культовое сооружение есть модель мироотношения, согласно которой покровительство абсолютного начала, репрезентированное куполом, определяет доминанту центростремительного, кругового, насыщенного созерцательностью движения, в котором человек мысленно останавливается в своем устремлении по земле и возносится душой своей к Духу. В мартириях и мавзолеях круговая система организации культовой постройки указывала на принадлежность усопших миру высшего Порядка и Гармонии. В баптистериях купольная круговая организация являлась знаком

вхождения тех, кто проходит обряд крещения, в божественный круг душевного бессмертия.

6. Анализ репрезентантов центрических культовых построек ранневизантийского периода

Центрические постройки. Архитектура Равенны: мавзолей Галлы Плацидии (440 г.), Баптистерий православных (ок. 450 г.), мавзолей Теодориха Великого (ок. 525 г.), Сан Витале (526-547 гг.); архитектура Рима: церковь св. Констанции, ротонда Сан Стефано (466-483 гг.); архитектура Малой Азии: собор в Босре (511-512 гг.), церковь св. Георгия в Эсре; центрические сооружения Константинополя: церковь Сергия и Вакха (527 г.).

Баптистерий Православных в Равенне (потом – церковь св. Иоанна в купели – San Giovanni in fonte) (ок. 450 г.) – октогон, перекрытый сравнительно плоским куполом из пустотелой керамики. Конструкция баптистерия связывает единой эманационной линией точку купола и точку купели под куполом и организует включение верующего в процесс преображающего вхождения в круг бессмертия души через крещение.

7. Характеристика архитектурного типа купольной базилики

В начале VI в. появились синтезированный архитектурный тип, созданный на основе совмещения концепций купольного и базиликального сооружений – купольная базилика. Купольная базилика - продольная композиция, где в центре сооружения водружен купол, освещающий центральный неф базилики. При создании синтезированного типа было использовано восточное решение возведения купола на квадратном основании. Наличие четырех отдельно стоящих подкупольных опор устранило зависимость размеров здания от диаметров купола, что давало возможности создавать чрезвычайно обширные помещения, перекрытые куполом значительного диаметра. Увеличение ширины главного нефа и размещение конх на востоке и западе приближало все сооружение к центрическим композициям.

Купольная базилика в геометрическом плане представляла собой уравновешивание горизонтали базилики и вертикали купольной постройки: две оси встречались в центральной зоне главного нефа, потому обладавшей особой энергетикой. Здесь находилась кафедра – амвон, откуда слово Божие проповедником обращалось к верующим. Таким образом, в храме появился второй центр, помимо апсиды, и принципиальной стала гармония двух данных точек притяжения духовной энергетики храма. Выделенность амвона архитектурными средствами купольной системы стало визуальным проявлением осененности слова Божьего.

Купольные базилики имели купола преимущественно шлемовидной формы, что подчеркивало доминанту эманационного движения божественной энергии, растекающейся по системе полукуполов церкви-

посредника на весь град земной. При синтезе базилики и центрического помещения произошло соединение обширного внутреннего пространства, собирающего верующих, и купольного эманационного потенциала. В результате реализовывался актуальный для ранневизантийского периода мировоззренческий принцип принятия неограниченно большого числа верующих в лоно христианства, собирания всего земного мира под божественный покров.

8. Анализ репрезентантов типа купольной базилики ранневизантийского времени

Купольные базилики. Церковь св. Ирины (532 г.); собор св.Софии в Константинополе (532-537 гг.); церковь св.Марии в Эфесе (VI в.); церковь Успения в Никее (начало VIII в.); собор св.Софии в Фессалониках (1-я пол. VIII в.).

Храм Святой Софии в Константинополе, возведенный зодчими Анфимием из Тралл и Исидором из Милета в 532-537 гг., основан на традициях античного римского классицизма, актуализирует концепцию синтеза принципов архитектурных конструкций Пантеона и базилики Максенция и Константина. Система купола и полукуполов организует эманационную модель бытия, согласно которой божественная энергия покрывает своими истекающимися токами земное бытие – от высшей точки купола по стенам, по склону холма, к городу и ко всей византийской империи, становящейся землей обетованной.

9. Спектр художественных идей произведений архитектуры IV-VIII вв.

Пространство культовых построек, воздвигаемых в ранневизантийский период, во многом инициирует преобразование человеческого качества, вошедшего в культовое пространство, в качество Христианина – особо избранного человека. Это связано с тем, что данный период исторически определяется принятием христианства, тотальной христианизацией населения Европы. Прежде всего, этому служит преимущество архитектурного типа баптистериев, центрирующих процесс омовения человека водами Горнего Иерусалима и крещения христиан. Подобно истории Христа, крещение – первый этап Преображения человеческой природы в богочеловеческое качество. Ведущая особенность, которую приобретает душа человека, трансформируемая в христианское качество – это причастность Благу бессмертия.

Человек-христианин определяется как принадлежащий сообществу христиан: быть христианином означает быть в со-бытии с братьями и сестрами во Христе – всем христианским человечеством. Христианская религия востребует в человеке соборное качество. Культовые постройки

преимущественно базиликального типа настроены на реализацию этого качества обширными пространствами нефов.

Показательно, что тема погружения в воды христианства не покидает и те культовые сооружения, которые непосредственно не связаны с таинством крещения, поскольку самой архитектурной терминологией вызывается понятие «корабль» (нефа), на который восходит каждый входящий в церковь. Движение по храму превращается в плавание на корабле (нефе) Ветхого и Нового Завета, на корабле веры. В результате рождаемая метафора вод вызывает к жизни и спасительную миссию корабля церкви, нахождение на борту которого не дает утонуть в губительном море, в качестве которого предстает все окружающее церковь пространство.

Программа обращения в христианство составляла один из основных аспектов той художественной программы, которую несло культовое пространство ранневизантийского периода.

Лекция 58. Ранневизантийское изобразительное искусство V-VIII вв.

План лекции

1. Стиль ранневизантийского изобразительного искусства.
2. Традиции ранневизантийского изобразительного искусства.
3. Знаки ранневизантийского изобразительного искусства.
4. Принципы росписей базиликальных сооружений ранневизантийского времени.
5. Принципы росписей центрических построек ранневизантийского времени.
6. Художественные школы ранневизантийского искусства.
7. Особенности развития ранневизантийской иконописи.
8. Анализ репрезентантов ранневизантийского искусства.

1. Стиль ранневизантийского изобразительного искусства

Ранневизантийский период как для исторической судьбы Византии, так и для развития художественной культуры стал «золотым веком», эпохой, ставшей недостижимым эталоном, идеалообразующей средой, явившейся неиссякаемым источником для дальнейшего развития искусства и объектом притяжения в силу гармоничности мироотношения данной эпохи.

IV-VIII вв. – начальный период становления канона византийского изобразительного искусства, выработки правил изображения священных персонажей и событий.

Главные заказчики произведений изобразительного искусства - церковь и двор императора.

Программа выработки канона находилась в единстве художественной и теологической деятельности. В Византии существовала тесная, жесткая и обязательная связь между теоретической, духовной программой и процессом ее живописной реализации. Концепция художественного творчества в Византии складывалась на основе представления о деятельности художника как исполнении божественной воли. Художник, отождествлявший творчество и священный ритуал, процессом рождения произведений искусства совершал процесс проявления божественных сущностей в мире материальных явлений, создавая уникальную пограничную область, в которой чувственный и сверхчувственный миры вступали в отношение взаимоотражения.

Создание произведений изобразительного искусства в Византии было главным составным элементом культа и основой процесса идеалообразования. Изобразительное искусство наполняло истинной жизнью духовные понятия, становившиеся визуальными понятиями, тем самым придавая статус явления, жизни предмету веры и являя Божественное начало.

Одна из основных функций изобразительного искусства Византии в V-VIII вв. - воспитательная, дидактическая. Поучение заключалось в воспитании души верующего, организации тонкого душевного строя. Изобразительному искусству в Византии вменялась также информативно-убеждающая задача: общедоступное и точное изложение религиозных фактов. Изображения именовались теологами «Библией для неграмотных» (Григорий Великий). Верующий, приходящий в храм, созерцал изображения явившихся святых сущностей, материализованных через персонажей христианской мифологии – Христа, Деву Марию, ангелов, святых. Таким образом, изображения способствовали укреплению веры в Слово Священного писания, звучавшее во время литургии.

Религиозная программа произведений византийского искусства была построена на концепции безусловного диктата божественного начала, являющего человечеству законы для их неуклонного исполнения.

Стиль произведений ранневизантийского изобразительного искусства может быть определен как «Ранневизантийский Классицизм». Классицистическая стилевая определенность произведений раскрывается через визуализацию идеи эманации абсолютного начала. Идеи эманации в ранневизантийскую эпоху были связаны преимущественно с христианским тезисом о вочеловечении. Идейное содержание определило круг тем, связанных с явлением Бога в облике человека. Многоаспектное моделирование человеческой природы как вместилища божественного начала привело в искусстве к созданию иерархической системы фигур эталонных посредников в отношении небесной и земной сфер: от ангельских персонажей через Христа и святых к фигуре византийского императора. Идейное содержание оказало решающее влияние и на сложение композиционных и колористических принципов организации художественных знаков языковой системы ранневизантийских произведений изобразительного искусства. Формальные признаки плоскостности,

линейности, множественности, ясности, закрытости определяют произведения изобразительного искусства Византии V-VII вв.

2. Традиции ранневизантийского изобразительного искусства

Актуальной традицией для ранневизантийского искусства было искусство античности. Объединяющим началом для ранневизантийского и античного искусства был тезис об антропоморфном статусе божества. В изображении данный тезис реализовывался через преимущество чувственной, плотской, «весной» составляющей являющегося горнего мира.

Учение о воплотившемся Логосе, принявшем облик человека и тем самым давший человечеству спасение, делало человека главной осью вселенной и главной композиционной осью в произведении искусства как модели вселенной.

3. Знаки ранневизантийского изобразительного искусства

Знаки, слагающие язык произведений ранневизантийского изобразительного искусства: вневременность и внепространственность, решаемая через золотой либо синий беспредметный фон, обратная перспектива, фронтальность постановки фигур, акцент на изображении ликов персонажей. Лик являлся модулем изображения: исходя из размеров головы, конструируется размер тела. Персонажи произведений византийского искусства являли собой воплотившийся эталон человека. Святость, будучи неотъемлемой характеристикой всех персонажей, способствовала экстраполяции на зрителя жизненной программы превосходства жизни душевной над жизнью плотской. Лик персонажей характеризовался такими чертами, как предельно увеличенными глазами, тонкими губами, высоким лбом, прямым носом. Эталонные отношения человека и мира определялись понятиями «предстояние», «физическая неподвижность», «внутренняя напряженность». Неподвижность и покой – знак преисполненности сверхчеловеческим, божественным содержанием, включенности в покой божественной жизни. Таким образом, и единичные качества изображенных фигур, и способ взаимодействия фигуры и фона в произведении византийского искусства раскрывал тему триумфальной победы духа над телом.

Отличительной чертой ранневизантийского искусства является также преимущество символических знаков в формировании программы большинства изобразительных ансамблей. Агнец, рыба, крест, монограмма зачастую замещают собой иконическое изображение Христа. Иконография антропоморфного изображения Христа в IV-VI вв. находится в стадии становления, следствием чего стало привлечение облика Христа-Эммануила – молодого Христа, находящегося, как и само христианство, в начале пути оформления собственной зрелости.

Ведущим видом изобразительного искусства в ранневизантийский период была мозаика. Единицей мозаичных изображений являлись прямоугольники окрашенной смальты, под которые подкладывались пластинки золота, что обеспечивало эффект сияния. Предпочтение, оказываемое византийскими мастерами технике мозаики, было обусловлено, во-первых, слитностью мозаичного изображения со стеной, обеспечивающей неразрывность изображения и пространства оплотнения изображенного горнего мира; во-вторых, иллюзией «выхода» изображения к зрителю, создававшегося мерцанием положенных под углом друг к другу смальтовых частиц. Создававшийся ореол сияния вокруг изображений становился визуализацией тезиса пребывания персонажей и событий в пограничной сфере между явлением из пространства бесконечности и растворением в ней.

4. Принципы росписей базиликальных сооружений ранневизантийского времени

В ранневизантийский период произведения изобразительного искусства включались в единые ансамбли и находились в тесной связи с архитектурой. Миссия произведений изобразительного искусства заключалась в создании «населения» того горнего мира, который представлял собой интерьер церкви. В базиликах стены, организовывавшие процессии верующих к алтарю, украшались эпизодами из Ветхого и Нового Завета, которые разворачивались в хронологической последовательности. Дидактически-информативная функция произведений IV-VII вв. предопределила развёрнуто-повествовательный характер изображений, строящихся регистрами, в которых возможно было многократное повторение фигуры одного и того же персонажа для полного раскрытия эпизода, с ним связанного. Кульминацией цикла росписей в базиликах являлись триумфальная арка и апсида, знаменующие своими сценами триумф достижения венчающей стадии пути приближения к очищению души. Центральными персонажами композиций этих частей росписей были Христос или Дева Мария, преимущественно в облике Царицы небесной.

5. Принципы росписей центрических построек ранневизантийского времени

В центрических постройках ключевое изображение располагалось в куполе – точке-импульсе разворачивания всего цикла монументальных росписей. В мавзолеях и мартириях получили широкое распространение евангельские циклы, в которых акцентировались сцены, связанные с Воскресением.

Весьма актуальной для ансамблей как центрических, так и базиликальных сооружений была тематика жертвоприношения, принесения даров. Жертвоприношение способствовало встрече человека и Бога через

причастие жертвенной миссии человеческой жизни, продиктованной Христом всем христианам.

Мозаичные циклы базилик и центрических сооружений формировали христианина как Знающего священную историю и своим знанием включающего событие жизни собственной души в духовную историю человечества. Это означает, что быть Христианином – значит, быть Причастным Священной истории. Данный принцип реализуется в характере и способе расположения росписей базиликальных сооружений, а также в типе организации движения по храму, приближающего к раскрытию райских врат для души верующего.

6. Художественные школы ранневизантийского искусства

В ранневизантийский период существовало несколько художественных школ: константинопольская, равеннская, а также ряд провинциальных. Константинопольская школа сформировалась на основе традиций искусства Рима, Александрии, Антиохии, Эфеса, городов Востока. В провинциальных школах актуальны были традиции народного искусства, развивались направления восточного экспрессионизма, народного примитивизма и т.п.

7. Особенности развития ранневизантийской иконописи

Иконопись до VI в. развивалась слабо. Самыми ранними иконами были изображения столпников V в. - зримые сущности тех святых, которые символизировали наиболее чистое служение Богу, выражавшееся в подавлении плоской природы и полном уходе от мира. Позднее стали почитать иконы с изображениями мучеников и епископов. Постепенно получили распространение иконы с изображением Христа, Богоматери и различных святых. Но лишь в 692 г. Константинопольский собор постановляет, что Христа необходимо изображать в облике человека.

Для иконописи были актуальны традиции античной живописи. Иконы VI-VII вв. выполнены в технике энкаустики, предполагающей многослойность в решении облика персонажей, визуализировавшую идеи проявления высшей духовности в пространстве молитвенного диалога с явившимся посредником.

8. Анализ репрезентантов ранневизантийского искусства

Произведения-репрезентанты ранневизантийского изобразительного искусства V-VIII вв.:

Монументальная живопись. Мозаики триумфальной арки и главного нефа Санта Мария Маджоре (432-440 гг.): «Гостеприимство Авраама», «Благовещение и видение Иосифа», «Поклонение волхвов»; мозаики Мавзолея Галлы Плацидии в Равенне (440 г.): «Христос Добрый пастырь»; мозаики Баптистерия православных в Равенне: «Крещение Христа»; мозаики

Арианского баптистерия в Равенне: «Крещение Христа»; мозаики базилики Сан Апполинаре Нуово в Равенне (530-е гг.): «Процессия мучеников», «Процессия мучениц», «Дева Мария с младенцем Христом», евангельский мозаичный цикл; мозаики базилики Сан Апполинаре ин Классе в Равенне: «Преображение» в конхе апсиды (VI в.); мозаики церкви Сан Витале в Равенне (546-547 гг.): «Христос-Эммануил на сфере», «Император Юстиниан со свитой», «Императрица Феодора со свитой», «Гостеприимство Авраама»; мозаики церкви св. Дмитрия в Салониках (VI –VII вв.): «Св. Дмитрий с ктиторами».

Иконопись. Икона «Богоматерь с младенцем» (VI в.); «Сергий и Вакх» (VI в.); «Епископ Авраам» (VI в.); «Богоматерь с младенцем, св. Феодором, св. Георгием и двумя ангелами» (VI в.).

Лекция 59. период иконоборчества в развитии византийского искусства

План лекции

1. Периодизация эпохи иконоборчества. Суть иконоборческого движения.
2. Художественные причины возникновения движения иконоборчества.
3. Исторические причины возникновения иконоборчества.
4. Специфика искусства времени иконоборчества.
5. Место и роль иконоборчества в развитии византийского искусства.
6. Репрезентанты искусства времени иконоборчества.

1. Периодизация эпохи иконоборчества. Суть иконоборческого движения

Эпоха иконоборчества охватывает период с 726 по 843 гг. Это – годы уничтожения памятников ранневизантийского классицизма, время императорского запрета на создание икон и поклонение антропоморфным изображениям божественного начала.

На смену периоду ранневизантийского искусства пришла эпоха протяженностью более чем в сто лет, которая в истории мирового искусства получила название «эпоха иконоборчества».

Движение иконоборчества заключалось в том, что высшим постановлением императора Византии было запрещено почитание икон.

Иконоборчество в Византии возникло не случайно. С момента появления икон их почитание сопровождалось грубым фетишизмом и примитивным суеверием, которые были особенно сильны среди простого населения, и особенно в восточных провинциях.

Поклонение иконе как некоторой реальной вещи, в которой заключена возможность чудотворного исцеления, защиты, спасения, во многом напоминало обряды времен античности. Миссия икон как защитниц армии и

отдельных городов шла от античной традиции, согласно которой каждый город имел своего бога-покровителя. Такому подходу противостояла изначальная трансцендентность византийского мировоззрения. А потому в империи рано или поздно должно было появиться течение иконоборцев, проповедующих, что невозможно изобразить божество в материальных формах.

Иконы множили образ Бога-Спасителя и святых высших ступеней божественной иерархии и концентрировали в себе спасительную силу.

Икона для того времени была демонстрацией представления, что всякая часть святого в полной мере наделена высшей степенью святости. С этим соотносился распространяющийся в это время культ реликвий.

Во многом это противоречило одной из главных заповедей христианства – «не сотвори себе кумира».

По идее христианской религии, спасительная сила заключается не в иконе, а самом Боге и в вере в него, а Бог не изобразим. Среди сторонников иконоборства было много и деятелей церкви, которые утверждали, что божественность лежит вне сферы понимания человека. И что невозможно воспроизвести божественную сущность Христа в материальной форме.

Период иконоборчества официально начался в 726 г., когда произошло следующее событие: над Халкскими воротами – основным входом в императорский дворец было уничтожено изображение Христа. Его заменили крестом и надписью, которая укрепляла значение императора как борца против икон. А в 730 г. Лев III Исавр (717-741) издал эдикт, согласно которому запрещалось поклоняться иконам.

2. Художественные причины возникновения движения иконоборчества

В саморазвивающейся системе произведений изобразительного искусства движение иконоборчества стало «ответом» на движение классицизма в предшествующую эпоху и, как следствие, его отрицанием через движение в противоположную сторону. В терминологии византийского христианства VIII-IX вв. это можно определить следующим образом. Иконическая составляющая представления абсолютного начала довела себя до крайности, приведшей к самоуничтожению. Превышение меры чувственности в воплощении горнего мира привело к рассогласованию с христианским принципом о двуединстве чувственного и сверхчувственного начал во Христе, равно как и с аналогичным принципом организации произведения-посредника.

3. Исторические причины возникновения иконоборчества.

Исторические причины возникновения движения иконоборчества: фетишизм, сопровождавший иконопочитание; победа монофизитской концепции христианства, особенно распространенной в восточных провинциях империи; политическое напряжение между государственным и религиозным центром (монастырями).

Фетишизм устранял понимание произведения искусства как художественного образа и делал акцент на вещном качестве произведения, якобы содержащего святость уже в своем материальном облике. Во многом это противоречило одной из главных заповедей христианства – «не сотвори себе кумира».

Согласно ереси монофизитства, во Христе присутствует лишь одна природа – божественная. Данное учение составило основу положения о принципиальной неизобразимости божественной сущности. Ни одна иконическая форма, в том числе и антропоморфная, не может стать адекватным из-ображением первообраза. Из-ображение Абсолюта есть утопия в силу беспредельности, всеохватности, тотальности как ведущего качества абсолютного начала, противостоящего предельности и единичности, характеризующих произведение-вещь. Это – главные тезисы иконоборцев.

Император Лев III Исавр в силу своего восточного происхождения оказался катализатором развития идей монофизитства в их всевизантийском масштабе, приведшем к иконоборчеству. Сын Льва III Константин V (741-775) продолжал политику отца, и при нем иконоборство достигло наибольшего размаха. В Константинополе в этот период истребление икон было систематическим. В 768 г. патриарх Никита приказал уничтожить во всех церквях столицы изображения святых, выполненные в мозаике на стенах или на досках восковыми красками.

В эпоху иконоборчества практически все монастыри были закрыты, огромное число монахов и художников покинули империю, что послужило появлению образцов византийского искусства на Сицилии, в северной Италии, в империи Карла Великого.

4. Специфика искусства времени иконоборчества

Искусство времени иконоборчества характеризуется актуализацией исключительно символических знаков в создании художественных произведений. В апсидах храмов в это время помещали изображение креста. Вера в силу креста существовала в Византии еще со времен Константина Великого. Именно в иконоборческий период изображение креста приобрело значение символа, способного заменить собой Христа. Такой мозаичный крест сохранился до наших дней в церкви св. Ирины в Константинополе.

Также искусство времени иконоборчества определяется развитием пантеистических мотивов, что приводило к преимущественному использованию растительных форм. Тема райского сада, растворения божественной сущности в природных формах является одной из объединяющих в произведениях иконоборчества. Декоративные формы мозаик в это время заимствуются из исламского искусства, а в изображении садов присутствует воздействие традиций эллинистической живописи (IV стиль помпейских росписей).

В VIII в. особого расцвета достигло искусство декора, получила развитие многообразная орнаментация. В иконоборческий период появились многочисленные типы орнаментов, растительных и геометрических, которые

будут использоваться в византийском искусстве и после восстановления иконопочитания.

Иконоборческий период имел большое значение для развития светской тематики в искусстве. Светская тематика проявилась в распространении по территории империи изображений императоров.

На стороне иконоборцев в период конфронтации были: двор, высшее духовенство, набранное на Востоке войско. На стороне иконопочитателей были: монастыри, монашеское духовенство, народные массы.

787-815 гг. – годы временного восстановления иконопочитания; 843 г. – год окончательной победы партии иконопочитателей. Аргументами победивших иконопочитателей была прежде всего возможность воплощения Бога в человеческом облике, что было не только сформулировано в основном догмате христианства – об Иисусе Христе как сыне Божием на земле, но и в представлении о творении Богом человека по Своему «образу и подобию». Кроме того, сторонниками создания и поклонения иконам особенно учитывался факт «нерукотворных» икон, возникших чудесным образом.

5. Место и роль иконоборчества в развитии византийского искусства

Иконоборчество определило дальнейшее движение византийского искусства. Искусство времени иконоборчества стало источником развития символической тенденции в искусстве Византии. Символический статус художественного образа стал объектом непременного моделирования произведениями изобразительного искусства, хотя и неизбежно формирующимся на базе кристаллизации иконического статуса. Теологически и художественно осознанная необходимость гармонизации чувственной и сверхчувственной составляющих в идеалообразовании привела к постепенному становлению принципов классики византийского искусства в XII веке.

6. Репрезентанты искусства времени иконоборчества

Произведения монументальной живописи времени иконоборчества практически были впоследствии уничтожены. О стиле монументальной живописи тем не менее можно судить по мозаикам восточных мечетей, выполненных сирийскими мастерами.

Центром иконопочитания в VIII-IX вв. был Студийский монастырь в Константинополе, особенно при игумене Феодоре Студиита (759-826 гг.). В скриптории монастыря развивалась книжная миниатюра. Тематика миниатюр была связана с иллюстрацией Псалтири, а также представлением сцен исторического характера – борьба с иконоборцами. Оформляются принципы «монастырской» редакции Псалтири.

Произведения-репрезентанты изобразительного искусства эпохи иконоборчества: мозаики мечети Омейядов в Дамаске (VIII в.); мозаики храма Скалы в Иерусалиме; миниатюры Хлудовской Псалтири (первая половина IX в.); миниатюры сочинений Птоломея (813-820 гг.).

На мозаиках большой мечети Омейядов в Дамаске изображения человеческой фигуры полностью отсутствуют. Декоративные формы мозаик

явно заимствованы из исламского искусства. Сильно дают о себе знать также эллинистические традиции (помпейские фрески IV стиля) с орнаментальной стилизацией. Архитектурные формы нанизываются друг на друга. Мозаики здесь украшают входной портик и купол сокровищницы. Мозаики портика разворачиваются в виде фризообразной композиции с берегом реки на переднем плане.

Хлудовская Псалтирь (первая половина IX в., Исторический музей в Москве). Исполнена в Студийском монастыре. Рядом с текстом псалмов на полях Псалтири помещены разнообразные по темам изображения (подкрашенные рисунки). Рисунков более двухсот. Они не ограничены рамой. Для того чтобы сделать ясным зрителю сюжет миниатюр, художник соединил линиями отдельные фигуры и рукописные строки. Пропорции фигур лишены классических качеств. Движения экспрессивны. Встречаются персонажи, повернутые в три четверти или в профиль к зрителю. Во многие сцены введены иконоборцы как отрицательные персонажи. У них длинные языки, что демонстрирует бессмысленность их многочисленных выступлений против икон. В сцене, где иконоборцы хулят Христа, они представлены с ожесточенными лицами и растрепанными волосами. Начиная с Хлудовской Псалтири возникает в византийском искусстве традиция иллюстрировать псалтири, в которых миниатюры располагаются на полях рядом с текстом, сценами иконоборческих событий. Эти псалтири будут называться «монастырскими». Их оформление будет отличаться по темам и художественным принципам от «аристократической» редакции псалтирей, в которых композиции миниатюр займут отдельные листы.

К 813-820 гг. относится рукопись сочинений Птоломея. Текст античного астронома был скопирован с древнего оригинала. Миниатюры с изображением планет и знаков зодиака были созданы иконоборческими художниками.

Лекция 60. Период Македонского возрождения в развитии Византийского изобразительного искусства

План лекции

1. Стиль изобразительного искусства Македонского Возрождения.
2. Основные знаки произведений изобразительного искусства Македонского Возрождения.
3. Периоды развития византийского искусства IX-XI вв.
4. Репрезентанты византийского изобразительного искусства периода Македонского Возрождения.

1. Стиль изобразительного искусства Македонского Возрождения

Период Македонского Возрождения охватывает время со второй половины IX в. до конца первой половины XI в. Македонская династия правила Византией с 867 по 1057 гг.

Стиль изобразительного искусства этого времени корректно именовать «Македонский Классицизм».

Период иконоборчества после окончательной победы иконопочитателей сменился активным всплеском противоположной тенденции в изобразительном искусстве. Существует несколько предпосылок именования данного периода «Возрождением». Во-первых, возрождение изобразительного искусства произошло в аспекте буквального возвращения к созданию произведений, чувственно являющих Божий лик в иконных образах. Во-вторых, понятие «Возрождение» было во многом связано также с новым обращением к художественным традициям эпохи античности. В-третьих, обращение к античности для культуры IX-X вв. было во многом возрождением традиций ранневизантийского периода. Если для искусства античные традиции, проявившиеся, прежде всего, в акцентировании чувственной составляющей облика святого, актуализировались для придания особой заразительности той религии, каноны которой еще только становились и складывались в империи, то в IX-X вв. началась новая волна доказательств действительного существования Бога и истинности качества богоизбранности византийской земли. В IX-X вв. наступил новый период расцвета и относительной стабильности Византийского государства: расширены границы, усовершенствован административный аппарат, совершены значительные шаги в политике миссионерства, укреплен институт престолонаследования. Художественная культура формировала идеал человека властного и сильного своими земными делами; основным элементом в процессе экстраполяции принципов данного идеала на каждого человека была фигура императора.

Македонское Возрождение – период, когда Византия понимала себя избранной Богом землей, когда император ощущал истинность природы своего божественного наместничества. Вследствие этого актуальными в искусстве становятся тенденции к оконечиванию бесконечного, проявленные в акцентировании чувственной природы божественных образов: образов высших святых, Христа, Девы Марии, ангелов.

В византийской миниатюре IX-X вв. в качестве канонического образца выступила античная миниатюра, что привело к введению таких приемов, как классические пропорции фигур, скульптурная лепка форм и объемов, тенденция изображения фигур в сложных движениях.

Основная тенденция классицистического стиля заключается в доминанте конечного в тех изобразительных приемах, которые используют мастера. Бог вочеловечился, явился в мир в облике Христа с помощью Девы Марии, ставшей проводником божественного. Эта тема была особенно актуальна в послеиконоборческий период. Бог и Человек встречаются в человеческом облике. Божественное, Бесконечное тем самым обретает конечные пределы, но этими пределами обозначается присутствие Бога в мире христиан. Тем самым знаменуется, что Бог делает ход навстречу человеку, он избирает его, материальная и духовная природа человека пребывают в гармонии.

2. Основные знаки произведений изобразительного искусства Македонского Возрождения

Модель эталонного человека в религиозной системе произведений Македонского Классицизма определяется такими понятиями, как «избранник Божий», «одаренный» Божественным даром, «обретший опору» в вере, дающей земную устойчивость. Данные понятия становятся визуализированными благодаря использованию следующего набора знаков: осевое положение фигуры святого в композиционном целом; строгость и ясность ликов персонажей; монументальность; подчеркнутая тяжесть, материальность, плотность фигур; изображение больших, массивных голов; использование приземистых пропорций, крупных конечностей; изображение «весного» основания фигур (например, пьедестал трона); замкнутость контура. Контур выступает одним из художественных средств, выражающих пафос явления Божественного в конечный человеческий мир, Бесконечному задаются границы явленности, и эта граница, этот предел – контур. И в контрасте с этим приемом существует золотой фон – предельная бесплотность, бестелесность, обладающая внепространственными и вневременными характеристиками. Золотым фоном – символом божественного сияния – заданы параметры Бесконечности, что только подчеркивает концентрированность божественного в пределах грани, заданной контуром. Фигуры как бы материализуются из небытия, и так Божественное начало обретает статус бытия в человеческом мире. Контур становится границей между небытием и бытием.

Фронтальная постановка фигур персонажей создает общую атмосферу уравновешенности, порядка и гармонии художественного пространства. Взгляды персонажей направлены перед собой, тем самым сюжетом становится событие предстояния, Со-бытия человеческого и божественного начал. Встреча человека и Бога, которую демонстрируют свершенной персонажи византийского искусства, замыкается в целостное Событие через включение в него зрителя, который своим умозрением сути совершаемого на его глазах действа становится со-зрителем, наравне со святым, прозревающим вечность.

Наряду с иконическими знаками в изображение вводятся вербальные символические знаки, фиксирующие имена представленных святых. Этот прием, равно как и введение символических абстрактно-декоративных, орнаментальных элементов в композиции, явился во многом следствием предшествующей эпохи иконоборчества, развивавшей символическое направление в искусстве. В результате соучастия символических и иконических знаков в образовании художественного целого сами иконические знаки приравнивались к символическим: герои становились буквой, словом текста Священного Писания, обращенного с диктатом божественного закона человеку.

Показательно, что общая атмосфера «Возрождения», царившая в эпоху Македонского периода, в изобразительном искусства реализовалась, в

частности, обращение к ретроспективным темам. Героями мозаичных изображений становятся исторические лица раннехристианского времени (император Константин, император Юстиниан). Возрождается, демонстрируя свою бесспорную актуальность для византийской культуры, тема подношения даров божеству, тема жертвования. Здесь важен аспект владения дарами, достойными стать площадкой и предпосылкой диалога с Богом. Эталон человека деятельного и успешного в деятельности, направленной на служение Богу, проявляет себя в изображении таких даров, как модели церковных зданий - тех зданий, в которых, собственно, расположены мозаики с подобными сюжетами.

С IX в. можно считать установившимся иконографический канон, определивший типы изображения основных святых. В искусстве утверждается господство единого монополизированного двором стиля.

3. Периоды развития византийского искусства IX-XI вв.

В развитии Македонского Классицизма можно вычленить три периода: середина IX в., рубеж IX-X вв., конец X – начало XI вв. Развитие заключалось в постепенном нарастании качества спиритуализации в изображении явившихся святых. Наряду с тенденциями контрастного противопоставления искусства новой эпохи - времени иконоборчества, шел также процесс выработки канона нового искусства, которое в целом двигалось по пути наибольшей наглядности именно сверхчувственного содержания, высшей духовности, присутствующей в эталонном человеческом начале. Византийское искусство Македонского Классицизма демонстрирует тенденции совмещения традиций чувственной явленности и сверхчувственного наполнения святых персонажей с безусловным преимуществом тенденции из-ображения.

4. Репрезентанты византийского изобразительного искусства периода Македонского Возрождения

Произведения-репрезентанты искусства Македонского Классицизма:

Монументальная живопись. Мозаики собора св. Софии в Константинополе: I этап: «Богоматерь с младенцем» (мозаика в апсиде, 867 г.), «Архангел Гавриил» (867г.), «Император Лев VI перед Христом» (мозаика над входом в главный неф, конец IX в.), «Иоанн Златоуст» (IX в.); II этап: «Юстиниан и Константин перед Богоматерью» (вторая половина X в.); III этап: «Зоя и Константин Мономах перед Христом» (мозаика южной галереи св. Софии, 1034-1042 гг.). Мозаики церкви Успения Богородицы в Никее: «Силы небесные» (купол церкви, вторая пол. IX в.), «Богоматерь с младенцем» (апсида церкви, вторая пол. IX в.).

Книжная миниатюра. Миниатюры Сочинения Григория Назианзина (879-883 гг.); миниатюры Парижской Псалтири (первая половина X в.).

Рельеф. «Коронация Иисусом Христом Константина VII Порфирородного» (слоновая кость, IX в.).

Первые мозаики появились в Софии в 867 г. Эти мозаики украшают апсиду и виму. В конхе апсиды находится мозаика, изображающая Богоматерь с младенцем. Слева от Богородицы, на своде вимы, изображен архангел Гавриил. По краю конхи шла, на сегодня практически полностью утраченная, надпись: «Изображения, которые обманщики здесь низвергли, благочестивые правители восстановили». В данных произведениях использованы художественные традиции эллинистического искусства, которые всегда оставались актуальными в константинопольской школе. Лица Богоматери и архангела Гавриила полны античной чувственности; в них подчеркнутый сенсуализм сочетается с христианской одухотворенностью. В этом можно проследить одну из характерных черт классицизма. Основная тенденция классицистического стиля заключается в доминанте конечного в тех изобразительных приемах, которые используют мастера. Акцент здесь сделан на чувственно явленную материализацию божественного начала. Бог вочеловечился, явился в мир в облике Христа с помощью Девы Марии, ставшей проводником божественного. Эта тема была особенно актуальна в послеиконоборческий период, когда победу одержали идеи возможности чувственного воплощения Божественного. Бог и Человек встречаются в человеческом облике. Божественное, Бесконечное тем самым обретает конечные пределы, но этими пределами обозначается присутствие Бога в мире христиан. Тем самым знаменуется, что Бог делает ход навстречу человеку, он избирает его, материальная и духовная природа человека пребывают в гармонии. Такие изобразительные тенденции в истории искусства Византии всегда соответствуют относительно стабильным периодам в истории государства. Когда Византия ощущала себя избранной Богом землей, когда император ощущал истинность природы своего божественного наместничества, тогда актуальными в искусстве становятся тенденции к оконечиванию бесконечного, проявленные в акцентировании чувственной природы божественных образов: образов высших святых, Христа, Девы Марии, ангелов. Богоматерь торжественно восседает на троне. Ее широкая массивная монументальная фигура имеет замкнутый контур. Следует особо оговорить назначение столь ярко и четко выделенного контура. Контур как раз и выступает одним из художественных средств, выражающих пафос явления Божественного в конечный человеческий мир, Бесконечному задаются границы явленности, и эта граница, этот предел – контур. И в контрасте с этим приемом существует золотой фон – предельная бесплотность, бестелесность, обладающая внепространственными и вневременными характеристиками. Золотым фоном – символом божественного сияния, заданы параметры Бесконечности, что только подчеркивает концентрированность божественного в пределах грани, заданной контуром. Фигуры как бы материализуются из небытия, и так Божественное начало обретает статус бытия в человеческом мире. Контур становится границей между небытием и бытием. Фигура Богородицы

свободно развернута в пространстве. Подножие трона дано в ракурсе, что сообщает композиции относительную динамику. Фигура как бы выступает из золотого фона. Трактовка лика Девы Марии также совмещает в себе тенденции явления божественного в конечных формах с одной стороны, и растворения конечного в божественном бесконечном – с другой. Лик Марии женственен: мягкий овал, правильной формы нос, чувственные полные губы; но – преувеличенно большие глаза, символ духовного в человеческом облике.

Лекция 61. Средневизантийская архитектура IX-XII веков

План лекции

1. Основные закономерности формирования типа крестово-купольного храма.
2. Варианты крестово-купольной системы в византийском зодчестве.
3. Архитектурные школы средневизантийского периода.
4. Репрезентанты средневизантийской архитектуры.

1. Основные закономерности формирования типа крестово-купольного храма

Основным достижением средневизантийской архитектуры стало создание крестово-купольной архитектурной системы, оформление которой было начато в IX в., а классические образцы даны в конце XI-начале XII вв.

По отношению к ранневизантийскому этапу развития средневизантийская архитектура демонстрирует качественно новый этап. В первый период культовое строительство происходило в рамках актуализации и трансформации предшествующих либо современных художественных традиций и их синтезирования. Второй этап – создание нового качества византийской архитектуры, не имеющего аналогов в истории архитектуры и являющегося органичной визуализацией византийской картины мира. В 1054 г. Произошло официальное разделение христианства на католичество и православие, начавшееся еще в IX в. Поэтому крестово-купольная система являет собой модель византийски-православного мироотношения, противопоставившего себя как «правое», «правильное» по отношению к католичеству и образующего идеал на основе ценностей созерцательности, камерности и интимности диалога человека с Богом.

Основная крестово-купольная ячейка представляет собой одновременно архитектурный тип, конструктивную систему и архитектурно-художественный организм. Ядром крестово-купольного здания является квадратная в плане ячейка. Четыре стены (в плане квадрат) ограждают пространство, внутри которого симметрично расположены четыре свободно

стоящие опоры. Квадрат опорами делится на девять частей, выделяя центральный квадрат. Все части квадратного плана перекрыты сводами.

Ключевыми элементами в крестово-купольной системе являются купол над центральным квадратом и цилиндрические своды над рукавами креста. Цилиндрические своды образуют архитектурный крест вокруг купола, что и породило название системы. Крест есть не только основа плана, но и принцип архитектурной конструкции. Купол выявляет основную вертикальную ось здания. Однако купол вырастает из пересечений двух других пространственных координат, выявленных четырьмя цилиндрическими сводами рукавов креста. Вследствие этого композиционная основа крестово-купольного здания представляет собой компактную завязку трех основных направлений пространства. Крестово-купольный храм представляет собой ось координат, держащую на себе все полюса натяжения и гармонизующие их. Крестово-купольный храм – организованное место встречи севера, юга, запада и востока и одновременно место встречи небес и земли. От вертикального подкупольного пространства через рукава креста к угловым помещениям.

Крестово-купольная система сложилась на основе подразделения культового здания на центральную часть, в середине которого находится амвон, и на окружающее эту центральную часть пространство. Эта схема несколько усложняется за счет прибавления алтарного помещения, что создает ось движения между амвоном и центральной апсидой. Алтарь всегда отделен от помещения для собравшихся алтарной преградой, что делало существующее натяжение двух центров храма преодолеваемым исключительно духовным усилием.

Крестово-купольные сооружения строились трехнефные и пятинефные. Трехнефные крестово-купольные здания могли быть четырехстолпные и шестистолпные. Шестистолпный вариант возникал при присоединении к трехнефному зданию нартекса с запада, в результате чего стена между нартексом и основным зданием превращалась в арочные проемы.

В средневизантийское время купол обычно сооружался на высоком барабане. Крестово-купольное сооружение представляет собой систему взаимно уравновешенных сводов. Распор купола на барабане погашается за счет толщины стен барабана. На подпружные арки приходится только вертикальная нагрузка. Распор, грозящий опрокинуть опорные столбы, вызывается парусами, принимающими на себя часть тяжести барабана и купола. Распор погашается для каждого столба двумя арками, соединяющими столбы с наружными стенами, а также за счет сводов угловых помещений. Распор сводов угловых помещений погашается массой стен или заменяющих их столбов, а также распором сводов примыкающих помещений.

Одной из характерных для византийской культуры идей была идея иерархичности устройства бытия. Идея иерархии составила визуальную основу архитектурной крестово-купольной композиции. Девять пространственных ячеек здания находятся в отношениях гармоничного

соподчинения. Импульс доминирующего энергетического диктата исходит из центрального подкупольного пространства. Ему подчинены четыре рукава креста. Им подчинены угловые помещения, меньшие в плане и более низкие. Получается стройная пирамидальная композиция.

2. Варианты крестово-купольной системы в византийском зодчестве

Простой вариант. Прямоугольные алтарные помещения перед апсидами сливаются с восточным концом креста и с восточными угловыми помещениями. Вся восточная часть здания отделяется алтарной преградой и превращается в алтарное помещение. Сложный вариант. Три алтарные апсиды и прямоугольные алтарные помещения перед ними прибавляются к основной части как дополнительные элементы. Для столицы Византийской империи характерен сложный вариант крестово-купольной системы, для провинции – простой.

Церковное здание, будучи моделью вселенной, наделяло каждую отдельную часть значением репрезентации определенного элемента устройства мироздания, а также пространства разворачивания того или иного эпизода священной истории. Так, алтарная часть изображала рай, зал для молящихся – земной мир, купола – небесный свод. Крестово-купольная система фиксировала основные точки опоры мироздания, в котором расходящаяся небесная энергетика купола обретала пределы своей устроительной силы в гармоничной системе равновесия квадрата земного мира, остовом которого выступал равносторонний греческий крест.

3. Архитектурные школы средневизантийского периода

Несмотря на общую тенденцию ориентации на единый образец, произведения византийской архитектуры X-XII вв. принадлежат ряду школ, появление которых было обусловлено территориальным различием архитектурного развития Византии. Основные отличия определялись своеобразием архитектурных конструкций, строительных материалов, художественной композиции.

Константинопольская архитектурная школа. Константинополь являлся импульсом распространения концепции крестово-купольного типа культового здания, потому все основные особенности средневизантийской архитектуры в полной мере проявились именно в постройках константинопольской школы. Общее развитие константинопольской архитектуры IX-XII вв. обнаруживает тенденцию к уменьшению размеров культовых сооружений, к увеличению количества проемов, замене стен каркасом столбов, усложнению профилировки, к общему измельчению и раздроблению архитектурных форм. Этому соответствует и постепенный переход от смешанной кирпично-каменной кладки, дающей простые гладкие поверхности и массивные, крупные и компактные формы, к чисто кирпичной

кладке, более гибкой и способной создавать более мелкие членения и более дробную профилировку. Столичной школой преимущественно создавались пятинефные культовые сооружения. Но как тенденцию следует зафиксировать постепенный отказ от галерей обхода, ограждение центральной зоны стенами, организацию отдельных молелен в боковых нефах, т.е. общую концентрацию архитектурного внимания на отношении подкупольного пространства с алтарным и на создании атмосферы интимного диалога верующего с Богом. Характерной особенностью деятельности архитектурной константинопольской школы является ансамблевость, включенность зданий церквей в единый монастырский комплекс. Центрическое начало активно поддерживалось всеми элементами архитектурного целого. Купол возводился на высоком барабане. Для интерьера типично создание единого текучего пространства, в котором отдельные помещения свободно сообщаются друг с другом. Создаваемый эффект позволял четко «прочитывать» композиционную основу церкви – точку главы-купола и оси-рукава креста.

Восточно-византийская (Греко-восточная) архитектурная школа. Центром восточно-византийской школы являлся Трапезунд. Актуальная сирийская архитектурная традиция предопределила массивный, тяжеловесный и компактный характер культовых построек простых геометрических очертаний. Объемы мало расчлененные, исключения здесь составляют граненые апсиды. Оконные проемы невелики, преобладают глухие поверхности стен. Здания чаще всего стоят изолированно, характерно размещение на высоких местах и холмах. В интерьерах зданий Трапезунда в качестве опор использованы столбы, чаще всего крестообразной формы, массивные и тяжеловатые, отчетливо разделяющие внутреннее пространство на отдельные части, что придает ему раздробленный вид. Основной строительный материал – тесаный камень. Для культовых построек Трапезунда типична базиликальность, сближающая их с ранневизантийской архитектурой Малой Азии и Сирии. Также в Трапезунде был распространен тип бесстолпных купольных церквей небольших размеров, в которых купола на барабане поставлены прямо на квадратные в плане стены. Данный тип культовых построек явился следствием влияния народной традиции зодчества. В целом в средневизантийское время для восточной школы было характерно различное соединение местных особенностей и константинопольских элементов.

Греческая архитектурная школа. Произведения греческой архитектурной школы IX-XII вв. представляют синтез приемов восточно-византийской и константинопольской школ. Традицией данного архитектурного типа являются центрические постройки ранневизантийского времени. Особенностью греческой школы выступает широкое распространение типа церкви, где купол опирается на восемь опор и переход от квадратного плана центральной части к окружности купольного кольца достигается при помощи тромпов. Центральная часть может быть окружена обходными галереями либо представлять собой цельное квадратное

подкупольное помещение, к которому примыкает алтарная апсида. Широкий купол возводился зачастую без барабана, что способствует визуализации идеи тотального покрова, репрезентированного всеохватным оком купола.

Греческими архитекторами была выработана синтетическая кладка: чередующиеся ряды камня и кирпича, что соединило воедино константинопольскую кладку из кирпича и восточную – из тесаного камня. С помощью кирпича на поверхности стен выкладывался рисунок. Интенсивное полихромное оформление экстерьера является специфической характеристикой средневизантийских греческих церквей. Помимо совмещения белокаменных и краснокирпичных единиц плоскости, стены также декорировались вставками керамических орнаментальных плиток. Гармония внешнего и внутреннего начал обеспечивается равным акцентом праздничности, поставленным как на экстерьере, так и интерьере церкви, визуализирующей Небесный Иерусалим на земле.

4. Репрезентанты средневизантийской архитектуры

Константинопольская архитектурная школа: мечеть Аттик в (850 г.); мечеть Календер (вторая половина IX в.); северная и южная церкви монастыря Пантократора (первая половина XII в.).

Восточно-византийская архитектурная школа: собор в Майафаркине в Месопотамии (IX в.); церковь Хрисокефалос в Трапезунде (X в.); церковь св. Софии в Трапезунде (X-XIVвв.); церковь св. Евгении в Трапезунде (X-XIVвв.).

Греческая архитектурная школа: церковь Успения Богородицы монастыря Дафни в Аттике близ Афин (XI в.); малая церковь и собор монастыря Хосиас Лукас в Фокиде (XI в.).

Лекция 62. Византийское изобразительное искусство второй половины XI-XII вв.

План лекции

1. Периоды развития византийского искусства XI-XII вв.
2. Принципы системы росписей византийского крестово-купольного храма.
3. Концепция православного византийского искусства второй половины XI в.
4. Концепция православного византийского искусства XII в.
5. Развитие византийской иконописи в XI-XII вв.
6. Искусство книжной миниатюры XI-XII вв.

1. Периоды развития византийского искусства XI-XII вв.

На протяжении полутора веков, с 1057 по 1204 г., на византийском престоле сменилось несколько династий: Дуки, Комнины и Ангелы. Дольше

всех правила династия Комнинов, по имени которой этот период обычно называют «комниновским». Вторая половина XI и весь XII в. являются классической эпохой византийского искусства. В это время был выработан тот законченный художественный стиль православного искусства, который на протяжении ста пятидесяти лет отличался большой устойчивостью.

В развитии изобразительного искусства второй половины XI и XII вв. можно выявить два периода. Первый период – вторая половина XI в. – может быть обозначен как «Средневизантийский Классицизм». Второй период – XII в. – эпоха гармонии классицистических и романтических тенденций в византийском искусстве.

Понятие «гармония» вводится в теорию искусства Византии и становится определяющим в характеристике истинного произведения изобразительного искусства. Идея гармонии, соразмерности в полной мере развивается и получает полноценную визуализацию. Последовательно происходит укрепление в представлении о равнозначности силы энергетических потоков эманации и имманации, необходимых для встречи человеческого и божественного начал. Выстраивается модель гармоничного устройства бытия. Эта модель проявляет себя в сложившейся в данный период (во второй половине XI в.), оформившейся системе росписей православного храма. Этот процесс во второй половине XI в. совпал по времени с процессом оформления концепции крестовокупольного храма. И основой обеих тенденций можно назвать доминантное событие в религиозной жизни Византии второй половины XI в. – это обособление православия в качестве самостоятельной религии (1054г.). И именно Византия с этого периода начала пестовать себя как идеальное пространство правой веры, правого славия Господа. Поэтому можно говорить о «комниновском» периоде как времени утверждения и торжества истинно православной идеологии в архитектуре и изобразительном искусстве.

2. Принципы системы росписей византийского крестово-купольного храма

Сложившаяся система росписей православного храма представляла мир духовной лествицей с доминантой эманации в своем разворачивании. В основании мироздания находится всевидящее око, которое выступает узлом бытия: в куполе располагается изображение Христа-Пантократора. Данная точка задает импульс нисходящего движения во все композиции мозаичных циклов византийских церквей. Изображение Христа Вседержителя окружено архангелами. В барабане изображались пророки или апостолы. На парусах – евангелисты. В конхе апсиды – втором по значению, после купола, месте храма – помещали изображение Богоматери. По сторонам от Богоматери (в апсиде алтарной арки или в боковых апсидах) размещались изображения архангелов Михаила и Гавриила. Стены апсиды под конхой украшали композицией Евхаристии, фигурами святителей, первосвященников, архидиаконов. Вся система росписи оказывалась проникнутой идеей

господства церкви небесной, олицетворенной Христом, и идеей распространения христианства через церковь земную, олицетворенную Богородицей, через апостолов, евангелистов, святителей, с помощью причастия. К этой группе сюжетов добавлялся цикл Праздников – двенадцать сцен (Благовещение, Рождество, Сретение, Крещение и т.д.). Изображение Праздников выводило человека на новый уровень диалога с Христом и божественным началом в целом – Христос из качества Судии-Вседержителя мира нисходил в мир в своем человеческом обличии, вновь и вновь (благодаря круговой системе организации росписей в крестово-купольном храме) вставал на крестный путь земной жизни, Страстей и Воскресения. Круговая система изображения Евангельских событий ставила человека на уровень их личного проживания, включения собственной жизни в Священную историю, проживания всего жизненного цикла за время кругового обхода и обретения себя для жизни вечной через ответное восхождение по ступеням спущенной с небес духовной лествицы. Само круговое движение, подготовленное крестово-купольной архитектурной организацией культового пространства, уже настраивает человека на созерцательно-медитативный выход за пределы физического движения на уровень движений души к Духу.

Из всего многообразия сюжетов Священной истории в комниновскую эпоху совершается выбор ключевых сцен, концентрирующих в себе всю полноту христианского учения. Каждая изображенная сцена может рассматриваться как представляющая все грани многоаспектной сущности события встречи человека и Бога в пространстве христианской веры.

3. Концепция православного византийского искусства второй половины XI в.

Характерной особенностью общего процесса выработки специфических принципов православного искусства является тенденция развития искусства комниновского периода, в соответствии с которой осуществлялся переход от доминанты из-образительной тенденции во второй половине XI в. к равновесию из-ображения и в-ображения в произведениях искусства XII в. В XI в. сохраняют свою актуальность традиции позднемакедонского времени: акцент ставится на материализацию духовного начала, визуализацию идеи оплотнения форм высшей духовности. Например, изображение Пантократора является оплотнением духовной работы, божественной мысли.

Знаки, слагающие язык изобразительного искусства средневизантийского классицизма во второй половине XI в., – фигуры священных персонажей изображены в трехчетвертном развороте, хотя и тяготеющем к фронтальности; пропорции удлиненные; спокойные, мягко ниспадающие складки одежд подчеркивают общее содержание персонажей, выступающих проводниками и столпами мира горнего на земле. Светотеневая моделировка выявляет объем ликов, моделированных путем

постепенного перехода одного тона в другой. Мозаика сохраняет статус ведущего вида искусства. Этот период как завершающий этап развития идейной программы классицизма, начатой в Македонскую эпоху.

4. Концепция православного византийского искусства XII в.

В XII в. формируется стиль с преимуществом линейности, тонкая линия становится главенствующим средством выразительности. Акцент ставится на преодоление плотского, конечного в изображении. Человеку-зрителю задается программа необходимого преодоления собственной конечности и выхода в мир бесконечного – через созерцательность, через романтическое воспитание высшей одухотворенности в себе. Святые выступают как камертоны, как направляющие, как поводыри человека на этом пути. Отсюда – плоскостность, упокоенность, фронтальность. В графическом стиле преобладает токая линия, и за счет этого граница между золотом фона – символом божественной бесконечности и человеческим телом очень тонкая, легко преодолимая, одежды не подчеркивают тела - тел нет, это лишь искусственная оболочка, которую человек носит, в то время как душа пребывает в царстве высшей духовности.

Знаки, слагающие язык изобразительного искусства Византии в XII в. - вневременной и внепространственный золотой фон; схематизация изображения ландшафтов и архитектурных построек, лишающая события конкретики места свершения; вытянутые пропорции в изображении фигуры святого; особая легкость и воздушность в решении фигур; аскетизированность ликов святых, ангелов, их глубочайшая одухотворенность. Сокращается количество персонажей сцен, наблюдается тенденция локализации всей символической сложности события в рамках одной фигуры святого. Иератичность неподвижных, застывших поз, которая постепенно преобразуется в статическую фронтальность становится каноном изображения персонажей. Важной особенностью диалога зрителей с произведениями становится непременное становление художественного образа в его символическом статусе. Композиционные формулы произведений изобразительного искусства Византии преимущественно определяются закономерностями круговой, крестообразной систем, а также моделью лемнискаты и визуализацией геометрической схемы лестницы.

И здесь можно проследить аналогию плана храмового пространства крестовокупольной церкви и плана-геометрической структуры византийских икон. Подобие строится на основе принципа кругового вращения как в иконе, так и в плане церквей. Круговое движение настраивает на состояние созерцательное, самопогруженное, трансцендентное, углубленное в пространство внутреннего мира человеческой души.

5. Развитие византийской иконописи в XI-XII вв.

В XII в. произошла переориентация в доминирующем виде изобразительного искусства. Если до этого главенствующим видом искусства

была мозаика, непосредственно скрепленная с телом храма, то теперь совершается переход к искусству иконописи как доминирующему виду декорирования интерьера храмов. Переход к иконописной технике изображения святых обитателей идеального горнего пространства, каковое представляет собой церковь, обусловлен несколькими причинами. Во-первых, иконопись, не будучи связанной с конкретикой местопребывания, с конкретным храмовым пространством, а в нем – не будучи скрепленной связью со стеной здания, обладает качеством передвижности. Икона может быть перенесена из храма в храм, из страны в страну, при этом не теряя священную миссию идеального посредничества между божественным и человеческим началами. Икона сама становится источником организации культового пространства. Икона при этом ориентирует верующего на камерный способ моления, на более интимное (в силу уменьшения размеров иконных изображений, по сравнению с мозаичными панно, рассчитанными на восприятие издалека), индивидуальное, а не соборное (как в случае мозаики) общение с явившимся абсолютным началом в облике святых христианской церкви. Во-вторых, мозаичная техника, по сравнению с иконописью, обладает качеством скульптурной лепки, что в соединении с расположением изображений на криволинейных поверхностях стен (конхи апсид, паруса, тромпы, верхние части стен, своды) создавало иллюзию объема, необходимого для реализации идеи выхода святого в пространство земной явленности из света сияющей бесконечности. Но в эпоху утверждения и канонизации принципов православия необходимо было закрепить во всех аспектах изобразительного искусства принципы созерцательной религии, полагающей изображение святого максимально тонкой, прозрачной гранью, окном в бесконечность божественной сущности. Молитвенное, умозрительное погружение в созвучие собственной души, преисполненной верой и высшей духовности, настраивающим инструментом на которое становилось произведение искусства, наиболее полно реализовывалось особенностями иконописной техники. Иконопись моделирует изображение священных событий и персонажей священной истории пребывающими в пространстве иллюзорном, на грани чувственного и сверхчувственного, каковой является иконная доска. Повышенное качество умозрительности, которое востребует иконопись по сравнению с более чувственно заразительной мозаикой, в большей степени соответствовало необходимым составляющим православной религиозности XII в.

В иконописной технике на протяжении XI-XII вв. можно наблюдать переход от мозаичных икон XI в. к темперным иконам XII в. В мозаичных иконах святой изображен подавляющим своей духовной силой и мощью все окружающее, что зачастую проявляется в разнице масштабов фигур святых и земных персонажей (донаторов). Подчеркивается явление святого начала в мир. Центром изготовления темперных икон был монастырь св. Екатерины на Синае. Темперные иконы, созданные в Византии в XII в. решают тему любовного слияния божественного и человеческого начал. Иконы, изображающие Богородицу с младенцем, посылают миру сообщение, что в

любви пребывает Христово начало в человеческом мире. В иконе Богоматерь и младенца связывают близкородственные отношения, что строит психологические, душевные отношения между конечным и бесконечным началами.

В византийском искусстве также развиваются такие типы икон, как иконы – менологии, представляющие собой фигуры стоящих в ряд святых, расположенных согласно порядку дней их упоминания в греческом литургическом календаре с единообразным композиционным строем. Изображения идут в девять-десять регистров, фигуры представлены одна над другой. Другой тип икон – эпистили, их длина составляла несколько метров, высота – сорок сантиметров. Композиция также подчинена протяжению по горизонтали, но в эпистилиях изображался ряд сцен, связанных с основными моментами жизни Христа. Начинает складываться система оформления алтарной преграды. Иконы, вытянутые по горизонтали, украшали темплон. Центральную часть в единой композиции алтарной преграды составляет Деисус, олицетворявший собой идею заступничества. В XI-XII вв. Деисус и евангельские сцены праздничного цикла еще составляли один ряд. Когда темплон превращается в иконостас, то Деисус и праздники начинают размещать в двух разных ярусах.

Иконы провинциальных школ отличались использованием красных фонов и локальных цветов в изображении фигур, что говорит об однозначном преимуществе классицистических тенденций в школах, далеких от константинопольской.

6. Искусство книжной миниатюры XI-XII вв.

Искусство книжной миниатюры во второй половине XI – XII вв. развивалось в соответствии с общими принципами средневизантийского искусства. Книга оформлялась как единый организм, построенный на гармоничном соединении частей: текста и иллюстрации, иллюстраций и инициала, иллюстраций между собой. Книга представляется подобной храму, что можно наблюдать как в сюжетах конкретных миниатюр, так и в общем композиционном строе произведений. Миниатюры большинства комниновских рукописей отличаются гармоничными пропорциями, в построении которых основная роль отводится ритму. Миниатюры императорского скриптория развивали концепцию средневизантийского классицизма. Миниатюры, создаваемые в мастерской Студийского монастыря отличались романтической направленностью. Композиции вплетаются в текст без рам, среди строк, становясь тем самым знаками-символами. Главная особенность рукописей Студийского монастыря – усиление бесплотного начала в изображении персонажей: удлинение пропорций фигур, постановка персонажей на носки, отсутствие в композиции линии почвы под ногами фигур.

Православная идеология основывается на духовно совершенно святом в качестве эталона христианина и полагает такового в качестве основного

персонажа произведений искусства. Православная идеология формирует программу созерцательного погружения душевных сил человеческого существа и растворения своей тварной природы в бесконечном качестве высшей духовности. Именно эти принципы становятся основой формирования особого типа изображения святого, выработавшегося в комниновский период. Данный святой – есть идеал, удовлетворяющий всем требованиям отношения человека с Богом.

Произведения-репрезентанты изобразительного искусства Византии второй половины XI-XII вв.:

Мозаичные циклы. Церковь Успения Богоматери монастыря Дафни под Афинами (вторая половина XI в.): «Рождество Богоматери», «Рождество Христово», «Крещение», «Преображение», «Распятие», «Христос Пантократор» (купол); церковь монастыря Хосиас Лукас в Фокиде (XI в.): «Сошествие св. Духа» (купол), «Богоматерь с младенцем» (апсида), «Омовение ног». Мозаики монастыря Неа Мони: «Сошествие во ад». Мозаики собора в Чефалу (Сицилия): «Пантократор» (апсида, XII в.). Мозаики собора св. Софии в Константинополе: «Ирина и Иоанн Комнины перед Богоматерью» (южная галерея, 1118 г.), «Деисус» (вторая четверть XII в.).

Иконопись. Мозаичная икона «Иоанн Предтеча» (конец XI в.), икона «Лествица» (к. XI в.), икона «Св. Филипп, св. Феодор, св. Димитрий» (к. XI – н. XII вв.), икона «Владимирская Богоматерь» (н.XII в.), икона «Богоматерь с младенцем и избранными святыми» (первая половина XII в.), икона «Григорий Чудотворец» (вторая половина XII в.), икона «Преображение» (конец XII в.).

Лекция 63. поздневизантийская архитектура XIII-XV вв.

План лекции

1. Исторические детерминанты развития византийской архитектуры в XIII-XVвв.
2. Знаки архитектурного языка произведений поздневизантийского времени.
3. Характеристика архитектуры XIII-XV вв.
4. Анализ репрезентантов поздневизантийской архитектуры.

1. Исторические детерминанты развития византийской архитектуры в XIII-XVвв.

13 апреля 1204 года Константинополь был захвачен крестоносцами – участниками IV Крестового похода. Император и его двор вынуждены были бежать в Никею, где оставались вплоть до освобождения столицы в 1261г. Константинополь подвергся разорению, уничтожившему центральные

кварталы города. Крестоносцы (в частности, венецианцы) увезли большое количество памятников искусства и святых реликвий на Запад. Это способствовало экспансии византийской художественной культуры в странах Западной Европы. После захвата столицы началась массовая эмиграция греческих художников во все страны мира: в Сербию, Болгарию, Грузию, Армению, Италию. На развалинах Византийской империи были образованы новые латинские государства, а также три греческих самостоятельных центра: Никейская империя, Трапезундская империя и Эпирский деспотат. С падением столицы был уничтожен основной стержень византийской культуры, отныне утратившей отпечаток монолитного единства.

15 августа 1261 г. император Михаил VIII Палеолог торжественно вернулся в отвоеванный у латинян Константинополь. Но Византийская империя этого времени значительно уменьшилась в масштабах. Многие земли в Малой Азии были навсегда потеряны и отошли к туркам. Центральная Греция и почти весь Пелопоннес оставались в руках латинян. Венеция по-прежнему господствовала на большей части островов Эгейского моря. Территориально Византийская империя сузилась до области вокруг Константинополя и части Греции. Обострилось религиозное и политическое противостояние Византии и Запада. С начала XV в. началось наступление турков на границы Византийской империи. 29 мая 1453г. Константинополь пал под натиском турков, и Византия уже никогда не смогла возродиться вновь.

Поздневизантийский период соответствует по времени эпохе готики и зарождению Ренессанса в Западной Европе и эпохе образования Русского централизованного государства. Это означает, что Византия потеряла статус единственного европейского культурного центра, безусловного культурного лидера. Таким образом, поздневизантийский период, несмотря на стопятидесятилетнюю протяженность, в действительности прошел в общей атмосфере заката, угасания былого величия, предсмертных моментов, доживания последних лет. Мечты о всемирном господстве рухнули. Идея исторического продолжения традиций Римской империи в Ромейской Византийской державе вошли в непримиримый конфликт с реальностью, доказывавшей их утопичность.

Во многом, данные исторические обстоятельства стали следствием не столько политического возвышения западноевропейских стран и военной слабости Византии, сколько сменой мировоззренческих ориентиров, произошедших в Византии в XI-XII вв. Приоритет духовной жизни и индивидуального диалога с Богом, концепция земной жизни как предуготовления к вечности сыграли свою роль в ослаблении интересов Византии к пестованию своего земного торжества и материального могущества.

2. Знаки архитектурного языка произведений поздневизантийского времени

Знаки архитектурного языка произведений поздневизантийского времени, созданных константинопольской школой:

Камерность. Индивидуализм, ставший определяющей чертой мироотношения, проявился, в частности, в типе заказчиков – отдельных аристократов. В результате интерьеры дробятся на отдельные разобщенные помещения, очень небольшие и различные по форме. Культовое здание уже рассчитано не на большие массы народа, а для уединения прихожан в индивидуальных молельнях, в делании индивидуальной молитвы к Богу. Система пятинефной крестово-купольной церкви распадается на несколько отдельных друг от друга молелен. Отсутствует единство интерьера. Прохождение, а вместе с этим и проживание храма утрачивает и осевую, и круговую направленность. Сложный путь, требуемый от человека культовой постройкой символизирует сложный путь единения с Богом, достигаемый не соборным способом и ценой значительных душевных усилий самого верующего. Уменьшение размеров культовых сооружений достигает миниатюрности. В миниатюрном масштабе воссоздаются закономерности организации купольных базилик и крестово-купольных сооружений, что нивелирует сам замысел данных архитектурных типов и свидетельствует о принципиальной невозможности удержать эталон прошлого новым временем.

Акцент на экстерьер. Развитие получили принципы обильной декорации фасадов. Смешанная кирпично-каменная кладка порождает полихромный эффект. Цветовое разнообразие строительных материалов используется для декорирования, выкладывания орнаментального рисунка. В оформлении стен церквей используются килевидные арки, тройные оконные проемы, миниатюрные ниши, что приводит к общему измельчению форм экстерьера церквей.

Асимметрия. Характерным для поздневизантийского времени было расположение зданий на склонах холмов, так что их стены были одни выше, а другие – уходили в землю. В поздневизантийское время преобладала свободная планировка культовых зданий. Равновесие асимметричных архитектурных масс стало основным композиционным законом.

Взаимодействие культового здания с природным окружающим пространством. Асимметрия архитектурных форм явилась также средством достижения органичной взаимосвязанности здания с ландшафтом. Архитектура поздневизантийского периода позволяет говорить о природных, органических качествах самих форм зданий: подвижности распределения масс, естественности, криволинейности. Культовое здание организует взаимодействие земли и небес, активно вводя эти стихии во взаимодействие друг с другом. Например, кровля церкви могла быть оборудована как площадка для литургии и моления непосредственно под звездным небом, а не куполом как искусственным репрезентантом небесного свода.

Эклектика. В постройках поздневизантийского времени соединяются в пределах одного здания разнообразные традиции: традиции ранневизантийского и средневизантийского времени; традиции западноевропейской культовой архитектуры готического стиля; традиции светской архитектуры, жилого зодчества Византии и Западной Европы (Италии). Эклектика свидетельствует о стремлении удержать идеал средствами привлечения актуальных архитектурных традиций, а вместе с ними и мироотношения актуальных исторических эпох.

3. Характеристика архитектуры XIII-XV вв.

Тяжелое экономическое положение Византийской империи в последний период ее существования привело к недостатку средств, выделяемых на строительство. И все крупные постройки этого времени – к. XIII-XV вв. – по большей части являлись реставрацией сооружений более старого времени, обычно сопровождаемую дополнением новых частей или надстроек. Характер перестройки старых зданий и добавлений новых частей к уже существовавшим помещениям порождает живописное начало.

В поздневизантийской архитектуре Балканского полуострова крестово-купольная система сохранилась дольше, но была видоизменена. В Мистре ряд храмов имел базиликальную форму, в то время как в сводах был проведен крестово-купольный принцип. Одновременно в этих храмах использованы готические детали. В период с XIII по XV вв. в Фессалониках было построено несколько зданий, которые напоминали крестово-купольные пятинефные сооружения, но с внутренним обходом, отделенным глухими стенами от центральной части.

Ряд культовых сооружений Греции поздневизантийского периода характеризует атмосфера беспокойной динамики, создаваемая композицией интерьеров. Множество миниатюрных опор-колонн, сгуппированных ярусами в восходящую лествицу дают основание говорить о понятии «византийский романтизм».

Поздневизантийское зодчество обладает всеми чертами конечного этапа развития исторического цикла. Специфика развития архитектуры XIII-XV вв. с необходимостью заставляет констатировать, что идеалообразование поздневизантийского времени велось не посредством архитектурных произведений, но произведений изобразительного искусства.

4. Анализ репрезентантов поздневизантийской архитектуры

Произведения-репрезентанты поздневизантийской архитектуры XIII-XV вв.: церковь Христа и Девы Марии монастыря Хора в Константинополе (мечеть Кахрие-Джами, конец XIII в.); церковь Мария Паммакаристос в Константинополе (южная церковь комплекса Фетие-Джами, 1312 г.); эксонартекс комплекса Молла-Гюрани в Константинополе (XIV в.); церковь

Панагия Мухлиотисса в Константинополе (XIV в.); церковь Богоматери на острове Халки (XIV в.); Церковь Парагоритисса в Арте в Греции (к. XIII в.).

Церковь монастыря Хора в Константинополе (турецкое название - Кахрие-Джами). Конец XШ – нач. XIV вв. Построена придворным вельможей Федором Метохитом. Церковь представляет собой перестройку более раннего здания, от которого остались только фрагменты средней части и трех апсид. В поздневизантийское время были пристроены кельи, переделанные из северного нефа, нартекс, экспонартекс, пристройка с юга в виде удлиненного нефа, заканчивающегося апсидой, так называемый пареклезий. В появлении этого помещения проявилась тенденция к постепенному расширению построек в разные стороны по частям, свойственная архитектуре жилых зданий, расширяющихся по мере возникновения новых потребностей и возможностей. В настоящее время стены между столбами на западном фасаде заложены, но изначально там были широкие арочные проемы. Стены церкви снаружи декорированы глухими нишами, аркадами, резным орнаментом. Фасад был завершен стенкой, возвышавшейся над сводами эксонартекса и ограниченной сверху парапетом. Парапет ограничивал плоскую крышу, на которую и вела лестница, расположенная в юго-западном углу здания. В поздневизантийское время плоская крыша служила для размещения молящихся: в хорошую погоду – в летние месяцы во время вечерних и ночных богослужений они могли видеть и слышать происходящее внутри через окна барабанов и через большие тройные окна, освещавшие центральную часть. В это время те, кто был на балконе, а доступ туда имели только монахи, строитель храма, его семья и представители высшей аристократии, находились под настоящим звездным небом. Особенностью церкви является асимметричное расположение трех малых куполов по отношению к главному куполу. Два из них находятся над нартексом, а третий – над южной церковью. Здание расположено на склоне холма. С этим связана асимметричная группировка ее частей. Асимметричная расстановка куполов существенна для общего равновесия масс. Асимметричная группировка обусловлена еще и тем, что северная часть уже южной церкви, и кроме того, лестничная пристройка также выступает к югу. Строительные материалы: хорошо отесанные квадры камня чередуются с несколькими рядами кирпича. Арки выложены из кирпича (как в средневизантийских постройках). Здание церкви приобрело новые функциональные черты, в сравнении с прежним периодом. Культовое здание уже рассчитано не на большие массы народа, как София Константинопольская, а для уединения отдельных, особо знатных прихожан в индивидуальных молельнях, в делании индивидуальной молитвы к Богу. Кроме того, здание предназначалось для жилья монахов. Для церкви характерен раздробленный интерьер, интимность и замкнутость.

Южная церковь комплекса Фетие-Джами Мария Паммакаристос (1312 г., по другой версии – после 1315 г.). Это последний пример крестово-купольной постройки в Константинополе. Но, поскольку церковь миниатюрна по размерам, то представляет собой по сути такую же

молельню, как и капеллы церкви монастыря Хора. Крестовые своды перекрывают рукава креста, что позволяет достичь динамического единства пространства интерьера церкви. Здание было отделено глухой стеной от главной церкви. Имеется нартекс, над которым дополнительные помещения, которые освещаются куполами. Строительные материалы: узкие полосы кирпича сочетаются со сплошными полосами камня теплого желтого тона. В арках использован камень. В промежутках между арками – каменно-кирпичная бело-красная декорация. В оформлении церкви использованы и килевидные арки. Тройные оконные проемы, а также миниатюрные ниши на южной стене – очень измельчены.

Лекция 64. изобразительное искусство Византии XIII-XV вв.

План лекции

1. Хронология развития поздневизантийского изобразительного искусства.
2. Специфика развития византийского искусства первой половины XIII в.
3. Знаки художественного языка изобразительного искусства Поздневизантийского Классицизма XIII-XIV вв.
4. Особенности развития изобразительного искусства Византии XIV-XV вв.
5. Анализ репрезентантов поздневизантийского искусства.

1. Хронология развития поздневизантийского изобразительного искусства

Поздневизантийский период изобразительного искусства охватывает время с 1261 по 1453 гг. В развитии искусства этого времени можно выделить две фазы. Стилевая определенность первой фазы характеризуется становлением Поздневизантийского Классицизма во второй половине XIII – первой половине XIV вв. Другое название искусства данной фазы – Палеологовский Ренессанс. Стиль второй фазы развития поздневизантийского искусства связан с распространением концепции исихазма в качестве официального религиозного учения в Византийском государстве и может быть определен как Православный Византийский Романтизм – вторая половина XIV – первая половина XV вв.

2. Специфика развития византийского искусства первой половины XIII в.

В 1204-1261гг. художественные традиции Константинополя наследует художественная школа Никеи в Греции. Здесь развивается концепция

классицизма на неоэллинистической основе. Неоэллинистическое движение в искусстве достигло своего полного развития в начале XIV в. в Константинополе и составило базу Палеологовского Ренессанса. В XIII в. исторические обстоятельства вновь сформировали в Византии почву для возникновения атмосферы свершающегося «возрождения» - государства, культуры, веры в богоизбранность своего земного бытия. Это становится предпосылкой возрождения темы явления абсолютного начала в чувственно наблюдаемом, зримом облике, более того – в пространстве человеческого существования. Но в то же время, ситуация распада мира, неотвратимо свершающаяся на глазах человека XIV в., породила неизбежные изменения в языке общения человеческого и божественного начал, вызванные общей неустойчивостью, неуверенностью, смятением и сомнением, вошедшими в сознание византийского человечества.

3. Знаки художественного языка изобразительного искусства Поздневизантийского Классицизма XIII-XIV вв.

Изменение иконографии через введение жанровых детерминант изображаемых сцен Священной истории. Взаимопроникновение бытового и чудесного начал становится основой трактовки религиозного события как жанровой сцены, а жанровой сцены – как священнодействия. Главный пафос подобного решения для Поздневизантийского Классицизма заключался в раскрытии мотива вхождения божественного в пределы земного бытия, максимально приближенные к повседневности каждого, превращая ее в праведную повседневность. Повествовательность, как и в ранневизантийский период, становится необходимой для иконического становления художественного образа. Совершается также выход за рамки иконографического канона за счет привлечения редких, часто впервые появившихся тем, взятых из апокрифов и преданий. Обнаруживаются неизвестные моменты земной жизни Христа, Девы Марии и святых, раскрывающие возможность постижения малого как великого и содержания блага в каждом фрагменте и моменте проживания в оболочке физического существования.

Художественное пространство решается с помощью иллюзии трехмерных детерминант. Тем самым, место и время священного события получают конкретные определители и закономерности свершения в физическом мире.

Расширение круга персонажей. Светские лица, лишенные знаков святости, становятся героями представленных сцен. Одним из таких персонажей является заказчик: изображаются сцены из жизни и церемонии погребения заказчика монументальной живописи.

Повышенный психологизм представления священных событий. Часто изображаются эпизоды и жанровые детали, вносящие в иконографию психологические характеристики персонажей, делающие событие чувственно заразительным для зрителя. Посредническое качество художественного

образа становится через со-чувствие, со-переживание представленному: головы, склоненные на плечо, плачущие фигуры, персонажи, теряющие сознание, кормление грудью, целование руки и т.п.

Динамика как знак душевного беспокойства персонажей. Одеяния представлены беспокойно развевающимися, распадающимися на множество ломающихся складок, подчеркнутых резкими высветлениями и тонами. Фигуры персонажей тонкие, едва касающиеся земли; в движениях фигур присутствует порывистость. Тела кажутся парящими в воздухе, лишенными объемности и тяжести. Герои пребывают в движении – странствии, гонении, пути, обозначающем неупокоенность в Боге, духовное странничество. Фигуры зачастую пересекают друг друга либо располагаются так, что видна только их часть из-за зданий или холмов. Динамика также проявляется в композиционной асимметрии, аналогичной архитектурной асимметрии тех зданий, в которых располагались изображения.

Душевный мир персонажей строится с активным привлечением элементов окружающего пространства. Внутренний мир раскрывается средствами внешней атрибутики. В частности, тесную связанность приобретают фигуры и ландшафт, символически раскрывающие фазу духовного пути, в котором пребывает герой произведения. Большинство сцен разыгрывается на фоне сложнейших архитектурных ландшафтов, составными элементами архитектурного оформления являются изящные портики с колоннами, террасы, поддерживаемые консолями, купола, конхи, балдахины, надуваемые ветром. Природное и архитектурное пространство изображено пребывающим в волнении: скалы, ветер, вздымающий одежды героев и т.п. Изображение пейзажа и архитектурных элементов достигается применением кривых и изогнутых линий.

Во времена Палеологов расцветает и иконопись. Иконы составляли высокие иконостасы, они вешались на стены храмов, часовен, частных домов. В это время иконопись оказывает влияние отчасти и на монументально-декоративную роспись.

Художники увлекаются многочисленными пробелами, золотыми линиями, покрывающими одежды, мебель, архитектуру. Иногда кажется, что для каждого предмета на иконах этого времени существовал свой источник освещения.

4. Особенности развития изобразительного искусства Византии XIV-XV вв.

В XIV в. возрождается учение об исихии (покой, безмолвие) - исихазм. Апологетом исихастов становится византийский монах Григорий Палама. Суть исихии – направив все свое стремление к познанию Бога, его созерцанию и единению с ним и сосредоточивая для этого все свои силы, удалиться от мира, освободить свой ум от всякого познания, дабы он мог свободно, посредством полета молитвы взойти к непосредственному общению с Богом. Мгновение этого общения есть высочайшее созерцание, -

созерцание одного только Бога, совершенное восхищение ума и отрешение от всего чувственного, чистая молитва, в которой нет никакой посторонней мысли или беспокойного на чем-либо сосредоточения. Такая молитва – это мистическое единение с Богом, придающее человеку качество обожествления, обожения. Человек выходит за пределы своей собственной индивидуальности, теряет сознание о себе, как всецело погрузившийся в созерцание Бога. Момент этого созерцания есть погружение в сияние, дарующее преображение, подобное тому, какое претерпел Христос на горе Фавор.

Император Иоанн VI Кантакузин в 1347 г. признал исихазм истинным учением православной церкви. Учение Григория Паламы оказало большое влияние на иконографию византийского искусства. Под влиянием исихазма формируется Православный Византийский Романтизм. Тема Фаворского света, Преображения Господнего, преображения души верующего становится одной из ключевых в изобразительном искусстве Византии эпохи распространения учения исихазма. Тема божественного света может быть непосредственно не связана с конкретикой изображенного сюжета Преображения, но наполнять содержание всякой сцены. В изображении святых изменяется характер трактовки карнации: вводятся белые веерообразно расходящиеся линии. Данный знак – визуализация внутреннего свечения просветленной, духовно чистой сущности представленных персонажей. Лики, кисти рук, волосы персонажей демонстрируют путь света, который истекает из человеческого существа. Меняется тип представления света бесконечности. Для предшествующих периодов развития византийского искусства свет бесконечности обозначался цветом золота и нисходил на человека через окружение ореолом, фиксированной границей нимба. На протяжении развития искусства Византии данная граница постепенно теряла свою определенность и четкость, приобретала ту тонкость, которая свидетельствовала о душевной тонкости святых – эталонных моделях человеческого начала. В конце XIV-XV вв. свет бесконечности теряет материальную полноту и богатство, которые свойственны золотому цвету и обозначается белым цветом. Свет не только составляет окружение главы персонажей, нисходя в виде нимба, но проявляет внутреннее содержание представленных персонажей. Плоть начинает светиться, теряя свою весность. Соответственно, произведения изобразительного искусства демонстрируют идеальную программу расконечивания человека в духовном просветлении и преображении.

Приоритетным видом искусства для раскрытия этого спектра художественных идей являлась иконопись, ориентирующая на индивидуальное общение с божественными посредниками и вознесение души общающегося верующего.

В палеологовский период оформление рукописей также имеет ряд своеобразных черт: утрата принципа целостной книги, который был разработан художниками и писцами XI столетия за счет отсутствия единства во времени и месте создания текста и иллюстраций. Миниатюрами

украшаются давно написанные кодексы, не имевшие раньше миниатюр. Текст и иллюстрации делают в разных мастерских. Миниатюры не связаны с текстом ни своим расположением, ни содержанием. На стиль миниатюр большое воздействие оказывают иконы, что превращает миниатюры в самостоятельные произведения искусства.

В государстве, теряющем свои былые прочные основания, византийское изобразительное искусство демонстрирует человеку два пути гармонизации. Первый путь сохранял свою актуальность, пока были надежды на возрождение мира Византии, и полагал сущность растворенной в каждой поре вещества земного мира. Второй путь, определивший византийское мироотношение последнего столетия существования, заключался в моделировании человеческого существа направляющим себя к расконечиванию собственной конечной природы. В целом, время крушения государства для искусства оборачивается расцветом, поскольку только художественная культура порождала посредников в отношении конечного и бесконечного начал. Разрушение материальных основ бытия стало основой ценностной переориентации в сторону самораскрытия миру сверхчувственных сущностей.

5. Анализ репрезентантов поздневизантийского искусства

Произведения-репрезентанты поздневизантийского изобразительного искусства:

Монументальная живопись. Мозаики церкви Христа и Девы Марии монастыря Хора в Константинополе (Кахрие-Джами. 1316-1321 гг.): «Феодор Метохит перед Христом», «Деисус», «Чудо в Кане», «Рождество», «Путешествие в Вифлеем», «Мария и Иосиф перед проконсулом Квирином. Перепись». Фрески церкви Христа и Девы Марии монастыря Хора в Константинополе (Кахрие-Джами. 1316-1321 гг.) «Сошествие Христа во ад»; «Страшный суд». Мозаики церкви Марии Паммакаристос (Фетие-Джами): «Пантократор» (XIV в.). Фрески церкви Периблептос в Мистре: «Рождество Христа» (XIV в.), «Небесная литургия» (XIV в.). Фрески церкви монастыря Пантанассы в Мистре: «Воскрешение Лазаря» (1428 г.).

Иконопись. Мозаичная икона «Распятие» (начало XIII в.). Темперные иконы: икона«Троица» (к.XIV в.), «Троица» (XVв.), «Двенадцать апостолов» (перв.пол.XIV в.), «Богоматерь Пименовская» (к. XIV в.), «Архангел Михаил» (XIV в.), «Архангел Михаил со сферой» (к. XIV в.), «Благовещение» (перв.четв.XIV в.), «Пантократор» (1363г.), «Григорий Палама» (1370-1380-е гг.).

Книжная миниатюра. Миниатюры сочинений Иоанна Кантакузина (XIV в.): «Преображение Христово»; миниатюра «Двойной портрет Иоанна Кантакузина» (XIVв.).

ТЕМА 17. РАННЕХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО

6 часов аудиторной работы и 9 часа самостоятельной работы

Лекция 65. Изобразительное искусство Западной Европы IV-VII вв.

План лекции

1. Исторические условия формирования культуры западноевропейского раннего средневековья.
2. Декоративно-прикладное искусство эпохи переселения народов.
3. Искусство книжной миниатюры V-VII вв.
4. Зодчество Британии V-VII вв.
5. Искусство Галлии времени правления династии Меровингов.

1. Исторические условия формирования культуры западноевропейского раннего средневековья

В конце IV в. на территории Западной Европы началось Великое переселение народов - племен франков, вестготов, остготов, лангобардов, англосаксов, вандалов, гуннов, славян и др. До прихода варварских племен население Европы составляли кельты и конгломерат различных народностей, объединяемых понятием «римский гражданин». Племена, именуемые римлянами «варварскими», образовали на территории Западной Европы ряд самостоятельных государств.

Синтез языческой античной, языческой кельтской, языческой варварской и христианской культуры определил направление развитие искусства в IV-VII вв. Мифология варваров представляла мир лишенным устойчивости: божественное и человеческое пребывают в странствии, что также приводит к появлению мифологических мотивов оборотничества, двойственной природы людей-зверей, людей-растений, людей-рыб и т.п. Мироотношение варваров сыграло большую роль при формировании специфического западноевропейского качества христианства. В частности, фигуры фантастических существ вводились в комплексы христианских храмов в романскую и готическую эпоху в качестве оберегов, традиция которых уходит корнями именно в варварскую культуру.

2. Декоративно-прикладное искусство эпохи переселения народов

Эпоха переселения народов для художественной культуры ознаменовалась созданием преимущественно предметов декоративно-прикладного искусства, а также книжной миниатюры на основе синтеза варварских языческих традиций и иконографии христианского искусства.

Художественное творчество варварских народов представлено главным образом предметами прикладного характера. Это детали одежды, вооружение, культовая и обрядовая утварь – фибулы, пряжки, богато украшенные рукоятки мечей, изделия из металла, дерева, кости. Цель первобытного искусства – украсить и сберечь человека от врага и напасти. Варварский художник отдавал предпочтение орнаменту, сопряженность его элементов более всего соответствовала характеру сознания той эпохи с его ощущением неразрывной связанности всех явлений.

В своем развитии искусство молодых европейских народов прошло несколько стадий. Среди германских племен в первые века нашей эры получил распространение так называемый филигранный стиль. Металлические изделия этого вида – фибулы, подвески, пряжки – были украшены нанесенными на поверхность тонкими золотыми или серебряными нитями, витыми шнурами, зернью.

Следующий стиль – «полихромный». Время его наибольшего распространения – эпоха переселения народов. В изделиях полихромного стиля камни помещались на поверхности пряжки или украшения, вставлялись в виде тонких шлифованных пластинок между золотыми перегородками, которые образовывали узор в виде звезд и розеток. Готы использовали для своих изделий вывезенный из Индии пурпурно-красный альмандин, позднее его сменили европейские гранаты и цветное стекло. По мере распространения христианства искусство полихромного стиля проникло в сферу церковного обихода. Известно немало крестов, реликвариев, окладов богослужебных книг.

Отход от античных художественных форм в западных областях Европы стал ощутим в V в. н.э. Пластические и изобразительные мотивы уступили место геометризированному орнаменту.

Зачатки зооморфного орнамента можно видеть в ряде изделий рубежа IV и V вв., однако подлинное его развитие началось в первой половине VI столетия, когда звериные мотивы приобрели причудливо-фантастическую окраску, фигура животного утратила цельность, распалась на части, каждая из которых обрела возможность самостоятельного существования. Соединяясь в произвольных комбинациях, эти реальные детали порождали магическую нереальность целого.

Выделяют несколько этапов эволюции тератологического орнамента у народов Западной Европы. Так называемый первый звериный стиль пронизан внутренним скрытым движением, но сохранил геральдическую строгость композиций. Около 700 г. произошло соединение звериного орнамента и плетенки, породив вторую фазу звериного стиля. Орнамент стал еще более фантастическим, зооморфные элементы, переходя в плетения, порождают бесконечность узора.

3. Искусство книжной миниатюры V-VII вв.

На метод иллюстрирования повлияли традиции декоративно-прикладного искусства, в особенности ювелирного дела. Декоративное оформление изначально фиксировало лишь пролог книги, оформляемый триумфальной аркой; позднее наблюдается введение изображений евангелистов и представления сцен евангельского повествования. Визуализация евангелиста в тексте Евангелия приводило к раскрытию идеи оплотнения голоса несущего Благую Весть. Искусство книжной миниатюры складывалось под воздействием концепции Слова как магического Знака. Инициалы приобретают особое значение, достигают огромных размеров, заполняя собой всю страницу.

О наиболее ранних памятниках книжной живописи, созданных на Западе, мы можем судить как на основании немногих сохранившихся рукописей, так и обращаясь к более поздним (в основном IX в.) копиям позднеантичных манускриптов. Среди ранних подлинников следует назвать рукописи сочинений Вергилия в Ватиканской библиотеке – так называемые Ватиканский и Римский Вергилий (ок. 420/30 гг.).

На протяжении VI столетия сочинения языческих авторов вытесняются текстами религиозного содержания: это списки Евангелия, литургические книги, комментарии и сочинения отцов церкви. Метод их иллюстрирования сложился не сразу. Ранние списки графически ограничивались украшениями колофонов. Затем декоративное украшение распространилось на таблицы канонов – согласований евангельских текстов. Помещенные в начале книги они воспринимались как торжественный пролог и оформлялись подобно парадному входу в виде импозантной арки или аркады. В дальнейшем появляются изображения евангелистов и иллюстрации некоторых сцен евангельского предания.

В ирландских мастерских возникло особое каллиграфическое письмо. Англосаксонское завоевание принесло с собой формы геометрического орнамента, плетения и украшения звериного стиля.

4. Зодчество Британии V-VII вв.

Зодчество VII-IX вв. представлено на Британских островах в первую очередь постройками Ирландии. Монастыри в Ирландии в своей планировке исходили из примера восточных обителей: на небольшой территории объединялись кельи и небольшие капеллы. Богослужение совершалось по примеру языческих культов на открытом воздухе. Объектом поклонения в таком случае становилась каменная стела, украшенная крестом. Позднее возник, как непременный атрибут ирландских монастырей и английского пейзажа, каменный крест. В развитом виде островной крест имел цоколь, крестовину, заключенную в круг, и навершие, нередко в форме миниатюрного прямоугольного храма. Поверхность креста украшалась первоначально традиционным островным орнаментом («Северный крест» в

Ахенни, VIII в., Ирландия). Сюжетным изображениям отводили цокольную зону, откуда началось их постепенное распространение в верхние области креста.

5. Искусство Галлии времени правления династии Меровингов

Христианская религия стала средством объединения Европы, состоящей из множества мелких государств. В период с IV по VI вв. произошел ряд событий, определивших впоследствии развитие христианского искусства на протяжении многих веков. Во-первых, сформировалась концепция Аврелия Августина (354-430) «О двух градах», основанная на антиномии грешного профанного мира Вавилона идеальному сообществу божественного «небесного града» Иерусалима. Эта теория стала определяющей для идеологии храмостроения. Во-вторых, Бенедиктом Нурсийским (480-547) был организован бенедиктинский орден монашеского объединения. Политика этого ордена определила монашеский уклад в Западной Европе в течение нескольких веков. Эти события актуализировались в VIII-IX вв.

Важнейшим центром формирования средневековой культуры VI-VIII вв. стала Галлия. Первый этап объединения Галлии под эгидой христианства произошел в эпоху правления династии Меровингов. Христианство в Галлии до конца VIII в. существовало в форме галликанства, соединявшего в себе восточное мифотворчество, кельтские сказания, языческие традиции. Галлия являлась областью пересечения множества торговых и паломнических путей, что делало ее местом сосредоточения обилия святых реликвий. Данные традиции определили, в частности, широкое распространение культа мощей, оказавшего влияние на развитие архитектуры этого периода.

Одним из распространенных видов культовых построек времени правления династии Меровингов были крипты. При строительстве крипт мастера применяли технику возведения каменных сводов. Помимо крипт, в эпоху Меровингов возводили также базилики. Особенностями ранних галльских базилик V-VI вв. было использование деревянного плоского перекрытия (даже в каменных сооружениях); наличие башни или купола над пространством, предшествующим апсиде.

Наиболее популярным типом центрических культовых построек в связи с общим процессом христианизации населения Западной Европы были баптистерии. Баптистерии возводили согласно ведущей византийской традиции (круглые, восьмигранные), а также оригинальные прямоугольные в плане. Строители времени Меровингов не только применяли фрагменты и детали античных построек, но и до VIII в. специально создавали капители и другие детали из местного мрамора по античным образцам. Особенностью культовых сооружений эпохи Меровингов является богатая декорация экстерьеров: яркий цвет оштукатуренных рельефных стен, вмонтирование в облицовку керамических дисков, введение декоративных мотивов, выполненных в красной керамике, украшение смальтой, декорирование

фронтонами, пилястрами, наличниками и арками. Данная особенность, явившаяся следствием влияния германских традиций, оказала существенное влияние на сохранение на территории Галлии традиций пластической обработки фасадов в последующие века. Эпоха Меровингов составила традицию и витражного искусства готического времени: проемы меровингских церквей занавешивались разноцветными тканями, через которые свет поступал в храм; данные ткани служат прообразом витражей.

При спаде развития архитектуры с VII столетия важнейшим видом меровингского искусства стала книжная миниатюра. Манускрипты той поры – это в основном литургические книги и сочинения отцов церкви. В миниатюрах преимущественно используются символические, а не иконические знаки. Яркая цветовая гамма с преобладанием красных, зеленых, желтых и синих тонов указывает на связь меровингской миниатюры с цветными эмалями и узорчатыми тканями.

В целом, в эпоху Меровингов определяющим направлением развития культуры была актуализация традиций античности, Византии, языческой культуры; новое качество художественной культуры христианского мира еще не оформилось.

Произведения-репрезентанты западноевропейского искусства V-VII вв.:

Эпоха Меровингов. Архитектура: баптистерий в Венаске (VI-VII вв.); баптистерий Сен Жан в Пуатье (VII в.); базилика Сен Мартен в Туре (V в.); крипта Сан Лоренцо в Гренобле; базилика Сен Пьер во Вьенне (V в.).

Книжная миниатюра: «Евангелие Августина Кентерберийского» (к. VI в.); «Евангелие из Дарроу» (вторая половина VII в.); «Евангелие из Эхтернаха» (к. VII в.). «Евангелие из Келлса» (конец VIII в.). «Золотой кентерберийский кодекс» (VIII в.); «Геллонский Сакраментарий».

Баптистерий в Венаске (VI-VII вв.) – иной тип баптистериев. Имеет прямоугольный план с крестообразно расположенными полукруглыми апсидами (с каждой стороны – 4), которые внутри украшены арками; плотно приставленные к стене, они воспринимаются как декоративный мотив.

Баптистерий Сен Жан в Пуатье (VII в.). Пуатье был одним из важнейших центров Галлии в конце периода Меровингов. Баптистерий отличается четкостью геометрических объемов, высоким качеством кладки. Здание имеет многогранную апсиду, которая внутри имеет полукруглую форму, и приподнята над общим уровнем пола. Само здание состоит из двух помещений, по площади примерно равных: притвора и собственно крещальни, боковые стены которой расчленены прямоугольными нишами. Данное сооружение богато декорировано, и это его главная особенность: снаружи каждая сторона имеет треугольный фронтон, декор из пилястр, треугольных наличников и арок, между которыми были заключены декоративные мотивы, выполненные в красной керамике: представляют собой вмонтированные в облицовку керамические диски.

Одним из самых важных сооружений была базилика Сен Мартен в Туре, построенная в V в., около 470 г. В дальнейшем сооружение было

перестроено. В плане представляет собой 3-нефную базилику с трансептом. В здании присутствует ряд особенностей, которые будут затем типичными для архитектуры средневековой Франции. Здание имело 2 башни, расположенные по продольной оси в западном конце и над серединой трансепта. Таким образом, силуэт здания приобретал вертикальную направленность, что было совершенно чуждо горизонтальным и замкнутым в себе базиликам раннехристианского Рима. Эти особенности во многом были обусловлены функциями обороны церкви, а также нуждой в дополнительном источнике освещения, что было достаточно естественно для северных мест. В качестве композиционного приема зодчие германских племен применяли сочетания объемов различной высоты.

Лекция 66. Изобразительное искусство Западной Европы VIII-IX вв.

План лекции

1. Исторические и культурные предпосылки формирования Каролингского Классицизма.
2. Художественные традиции и приемы архитектуры времени правления династии Каролингов.
3. Анализ произведений-репрезентантов искусства VIII-IX вв.

1. Исторические и культурные предпосылки формирования Каролингского Классицизма

Во второй половине VIII в. происходит смена правящей династии королей франкского государства, наступает эпоха Каролингов. Стиль изобразительного искусства VIII-IX вв. – Каролингский Классицизм.

Ведущий представитель династии Каролингов - Карл Великий (768-814) в 800 г. стал императором, будучи коронованным в Риме папой римским. Карл Великий стремился восстановить Римскую империю, объединив под своим господством Центральную и Западную Европу в империю франков. Это была первая попытка объединения западного варварского мира.

Культурному единству способствовал ряд реформ, проведенных в 798 и 817 гг. императором: реформа унификации монастырского уклада для всей империи через принятие единого устава бенедиктинского ордена, реформа единообразия образовательной программы, осуществляемой бенедиктинскими монастырями, реформа запрета галликанства.

2. Художественные традиции и приемы архитектуры времени правления династии Каролингов

Художественной традицией, составившей основу Каролингского Классицизма, было искусство Римского Классицизма и Ранневизантийского Классицизма, поскольку Карл I понимал свое время как дающее новый старт строительству христианского мира на земле, что было особенно актуально в условиях современного иконоборчества в Византии. Постройки времени Карла Великого своими образцами и прямыми прототипами имеют церкви Равенны и Константинополя VI в. Для строительства в империю франков из Рима и Равенны привозили ценные породы мрамора, для отделки - античные колонны. За основу большинства императорских построек была взята бутобетонная техника, с облицовкой тесаным камнем. Центрические постройки в стиле Каролингского Классицизма моделировали упорядоченное, разумное, гармоничное мироустройство под сенью истекающей и единой точки божественной энергии, покрывающей благое пространство империи через эталонную посредническую фигуру императора. Торжественный строй организации этой модели мироздания задается ритмом триумфальных полуциркульных арок, эманационная энергетика которых подчеркнута четко заданным геометрическим контуром из мрамора темной породы.

Преимущественно строительство времени Каролингов велось в монастырях, к IX в. относится строительство больших монастырских комплексов. В строительстве базиликальных культовых зданий, с одной стороны, возрождается Т-образный план раннехристианских базилик, с другой стороны, строят и базилики, лишенные трансепта по восточному – византийскому образцу. Господствующим видом строения была трехнефная базилика с возвышающимся центральным нефом, деревянным плоским перекрытием, трансептом, травеей перед хором и полукруглой апсидой. Специфической особенностью культовых построек Каролингского времени является наличие вестверка, выполняющего функцию тронного зала в культовом здании. В результате создавалось равновесие двух центров, символизирующее гармонию земного и небесного начал в организации мироздания. Концепция вестверка в романское время воплотится в двуцентровом плане с контрапсидой в архитектуре Германии и в общеевропейской особенности акцентирования входа в храм башенными объемами.

Имперский пафос, монументальность, «весность», устойчивость, симметрия, равновесие архитектурных объемов, упорядоченность масс являются ведущими характеристиками архитектуры Каролингского Классицизма.

К IX в. усложнился ритуал богослужения, в особенности – монастырской литургии с ее пением и процессиями. Внутреннее пространство монастырской церкви, обслуживавшей наряду с монахами и окрестное сельское население, требовало соответствующей дифференциации

(выделения хора). В связи с развившимся культом мощей выросло дополнительное число алтарей. Все это также требовало изменения пространственной структуры первоначальных базилик. Кроме того, важной проблемой была необходимость разработки технологии возведения каменных сводов в базиликальных сооружениях. Таковы были задачи, которые определились для европейской архитектуры в конце IX в.

3. Анализ произведений-репрезентантов искусства VIII-IX вв.

Произведения-репрезентанты западноевропейского искусства VIII-IX вв.

Архитектура. Дворцовая капелла в Аахене (805 г.); триумфальные врата в Лорше (800 г.); базилика Санта Прасседе в Риме (IX в.); церковь монастыря в Фульде (744-819 гг.); церковь монастыря Корвей (873-885 гг.); церковь монастыря Сен Рикье («Центула») (ок. 790 г.). Малая пластика: скульптура «Карл Великий», скульптура «Святая Вера».

Дворцовая капелла Карла Великого в Аахене. Еще при Пипине Коротком был заложен имперский «пфальц» в Аахене - т.е. укрепленная резиденция правителя области. Подобные сооружения возводились по всей территории государства франков, иное их название - бурги. Обязательными элементами были крепостные стены, башня, капелла, жилой объем – палас, хозяйственные строения, в центре оставалось незастроенным пространство. Такая планировка бургов стала прототипом средневековых замков. В 769-780 гг. Карл Великий предпринял реконструкцию пфальца. В пфальце было два главных центра: дворцовый и церковный, по западной стене парадного (северного) двора соединялись двухъярусным переходом от тронного зала к дворцовой капелле. Во внешний, южный двор, выходили здания, связанные с административным управлением.

Основные постройки пфальца были сооружены в бутобетонной технике, с облицовкой тесаным камнем, а для внутренней отделки из Рима и Равенны привозили античные колонны и ценные породы мрамора.

Важнейшим элементом дворцового центра был тронный зал, который по германской традиции был снабжен апсидой с каждой из продольных сторон. Карл также добавил третью, «тронную» апсиду – в западном конце. Зал был разделен на 5 поперечных «нефов», расположенных анфиладой. Перекрытие было стропильным.

В ансамбль каждого пфальца обязательно входила дворцовая капелла.

В 796 г. Карл Великий начал постройку престижной дворцовой капеллы. К строительству были привлечены мастера со всей империи – «из всех областей по эту сторону моря» (Летопись). Руководил строительством франкский зодчий Одо (Эйда) из Метца. Облицовка здания была закончена в 798 г. перед коронацией императора В 805 г. капелла была освящена папой Львом III в честь Спасителя и Божьей Матери. При освящении капелла получила ранг кафедрального собора.

Центрическое в плане здание, входит в состав 4-х взаимосвязанных архитектурных комплексов в южной части императорского дворца.

Она служит вторым, южным центром пфальца, уравновешивающим противолежащий дворцовый.

Капелла соединялась с залом правосудия при помощи длинного крыла. В середине этого крыла находился проход к Королевскому залу – тронному залу Карла Великого.

Здание было многофункционально: церковь являлась не только дворцовой капеллой, но также и личной усыпальницей императора, а также местом содержания его коллекции реликвий. Кроме того – трибуной, с которой он в особо торжественных случаях обращался к собравшимся. Для этих целей был построен двор, который с запада примыкал к капелле.

Основное пространство капеллы представляет собой правильный восьмиугольник – октагон. Вокруг него расположен 16-гранный деамбулаторий с галереями. Капелла увенчана куполообразным сомкнутым сводом из 8 секций на барабане; пролет свода 14,5 м. Капелла кажется очень высокой, так купольное перекрытие располагается на высоте 31,7 м. 8 массивных столбов с углами, образующими вершины октагона, очерчивают периметр центральной области.

По пропорциям проемы галерей более покаты и высоки, чем аркады. В каждом проеме находятся два яруса арок, которые лежат друг над другом. Колонны – в коринфском ордере. Эти колонны носят чисто декоративный характер: в 1794 г. они были вывезены французами в Париж, в 1843 их вернули (за исключением 7-ми), но на прочности здания это не сказалось. Античные колонны из пелопонесского мрамора были доставлены в Ахен из Равенны. Более того, считается, что прототипом дворцовой капеллы в Ахене послужила церковь Сан Витале в Равенне. Сан Витале - это тоже октагон с тремя ярусами, но его окружает 8-угольный деамбулаторий. Также в Сан Витале столбы тоньше и не кажутся частью стен.

Также считается, что важным образцом для капеллы в Ахене является церковь Сергия и Вакха в Константинополе, построенная в правление Юстиниана в последней трети VI в., она имеет 8-угольное центрическое помещение, заключенное в квадрат.

Получается что в плане капеллы квадрат, символ земного, соединяется с кругом, символом божественного, и полученный 8-угольник, с точки зрения символики, обозначает вечность. Карл Великий ориентируется на традиции архитектуры времени Юстиниана Великого. Эта архитектура была призвана символизировать роль короля – защитника подданных и посредника между светским и духовным мирами.

Монументальная входная часть с нартексом фланкирована двумя цилиндрическими лестничными башнями. Благодаря этой башенной конструкции, выступающей над фасадом, архитектурный акцент был поставлен на западной галерее перед троном императора. Подобная конструкция была нововведением, возникшим в эпоху Каролингов.

Над порталом в сторону атрия открывалась лоджия, которая напоминала лоджию дворца экзархов в Равенне. Изнутри лоджии соответствовало сообщающееся с ней тронное помещение, которое было расположено на втором, главном уровне интерьера, напротив алтаря.

Над тронным помещением находилась часовня, где хранились реликвии.

Продолжением тронного помещения служила галерея, обходившая на верхнем уровне внутренний периметр капеллы и открывавшееся во внутреннее пространство двухъярусными проемами арок октагона.

Капелла выложена из тяжелого известняка и своей строительной техникой больше напоминает сооружения императорского Рима, чем Равенны. Здание лишено той легкости, какая была присуща равеннским постройкам.

Важнейшие бенедиктинские монастыри империи: аббатство Сен-Дени и монастырь в Фульде (основан в 744 г.). Первоначальная церковь, законченная в 751 г., в 817-819 гг. была заменена новой, в силу недостаточной вместительности, по размерам приближавшейся к базилике Св. Петра в Риме. Как и базилика Св. Петра церковь ориентирована на запад, имеет гигантский трансепт, даже превышающий длину нефа (77 и 65 м). Расположенный в западном конце здания он был снабжен широкой полукруглой в плане апсидой – единственной. Колонны центрального нефа держат горизонтальный архитрав, что воспроизводит пространственный эффект римских базилик.

Демонстративное обращение к раннехристианскому Т-образному плану свидетельствует о реакции на недавнее господство восточного типа базилик.

Господствующим же видом строения в те времена была трехнефная базилика с возвышающимся центральным нефом, трансептом, травеей перед хором и полукруглой апсидой.

Описанному выше плану церкви не всегда точно следуют: ширина боковых нефов меньше половины ширины центрального, трансепт еще не является той пропорциональной структурой, которая пересекает неф под прямым углом. Средокрестие еще недостаточно развито: поперечные крылья трансепта были значительно ниже по сравнению с главным нефом. В трансепты можно было попасть из средокрестия через маленькие проемы, то есть они были отделены маленькими полустенами. Например, базилика в Штайнбахе возле Михельштадта в Оденвальде (827 г., построена биографом Карла Великого Эйнгардом); базилика в Зелигенштадте- на- Майне (тот же заказчик). Церковь в Штайнбахе имеет Т-образный план. Она имела длинный трансепт, который отделялся от нефа большой полуциркульной аркой, но в этой церкви еще не было настоящего соединения нефа с трансептом.

Ко времени Каролингов относится строительство больших монастырских комплексов. Об их устройстве во многом позволяет судить план, хранящийся в монастыре Санкт-Галлен (самый древний архитектурный

план Средневековья.) Распределение построек согласуется с монастырским образом жизни, регламентированной уставом святого Бенедикта. Центром является монастырская церковь, к ней примыкает здание капитула, трапезная и дормиторий. Вокруг центральной зоны группировались хозяйственные постройки, жилые помещения послушников, странноприимный дом, конюшни и хлева, кладовые, больница, огород. Хозяйственные помещения играли жизненно важную роль в существовании монастыря. Они гарантировали его независимость и автономность, превращая в своего рода маленькое государство. Планировка ансамбля очень четка. В плане церкви за основу измерения взят квадрат – этот принцип будет широко использоваться в последующие века. Главный неф в плане церкви монастыря Санкт-Галлен образован рядом квадратов, а боковые нефы составляют половину ширины центрального. Каждый квадрат пролета главного нефа равен двум квадратам боковых пролетов. За единицу измерения в храме взят квадрат средокрестия. Квадратная система почти не использовалась в каролингский период, но она является одним из важнейших принципов церковной архитектуры последующих веков.

ТЕМА 18. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ

22 часа аудиторной работы и 26 часов самостоятельной работы

Лекция 67. Романский стиль в архитектуре X-XII вв.

План лекции

1. Характеристика романского стиля средневековой архитектуры.
2. Специфика ведущего типа культовой постройки романского стиля.
3. Основные архитектурные приемы построения романской средневековой картины мира.

1. Характеристика романского стиля средневековой архитектуры

Романский стиль определяет развитие западноевропейского искусства X- XII вв. Возникновение термина «романское искусство» объясняют использованием в архитектуре древнеримских конструкций, форм и строительных материалов (цилиндрические и крестовые своды, полуциркульные арки, бутобетонное ядро стен и опор с облицовкой тесаным камнем и т.д.), а также участием романских народов в создании произведений искусства данного периода развития европейской художественной культуры.

Традиции римского классицизма, а также свойственные искусству X-XII вв. формальные признаки плоскостности, закрытости, линейности, ясности и множественности позволяют атрибутировать стиль средневекового западноевропейского искусства данного периода как Романский Классицизм.

Архитектура в романское время имеет статус ведущего вида искусства. Вся деятельность человека на земле определялась через понятие «строительство» в аспекте построения мира Небесного Иерусалима в душе своей и предуготовления к обитанию в этом Граде.

2. Специфика ведущего типа культовой постройки романского стиля

В «романское» время ведущим типом культовой постройки становится монастырская церковь. Монастыри и монашество играли особую роль в культуре и политике средневековья. Около 932 г. аббат Одон получил разрешение римского папы на проведение «клюнийской» реформы по введению монастырского бенедиктинского устава на всей территории Европы, систематизацию существующих и создание новых монастырей с подчинением единому монастырскому центру в западноевропейском городе Клюни на территории Бургундии. Данный факт стал предпосылкой к

унификации принципов организации культового пространства и появлению единого стиля в средневековом европейском искусстве. Также на формирование единой стилевой программы именно в X-XI вв. повлияло разделение христианской церкви на католичество и православие в 1054 г. Потребность в пестовании собственной религиозности в ее самостоятельности и истинности оказалась и на востоке, и на западе катализатором возникновения особенных, отличных моделей визуализации православного и католического мироотношения. Так, католическая картина мира для своего утверждения призвала к жизни романскую храмовую систему.

Христианство в странах Западной Европы отличается от христианства Востока своей направленностью. Если в Византии в центре внимания был совершенный мир духовно прекрасных эталонных святых, то на Западе в центре внимания оказалось греховное несовершенство человека и путь его преодоления. Образцом выступил святой мученик, мощи которого являлись объектом притяжения и поклонения паломников и прихожан. Святой-мученик задавал идеал мученического отвержения голоса плоти и обращения земной жизни на путь жертвования. Дух и тело в такой концепции есть непримиримые полярности. Поэтому путь к достижению идеала мыслится как мучительный и драматический. Отсюда и прохождение по кораблю романского храма – это путь страдания и искупления.

Большим влиянием в Европе в XI-XII вв. пользовался орден цистерцианцев, образованный в результате разделения бенедиктинского ордена. Монахами-цистерцианцами исповедуются принципы аскетизма, физического труда, уединения, удаления от мира. Монастырь строился как крепость, которая обороняла и охраняла, защищала себя от мира внешнего и враждебного прежде всего своей греховностью. Главной заботой монахов была молитва, очищающая и спасающая все грешное человечество. Монастырь был и цементирующим звеном для всего европейского общества, монашеский образ жизни служил примером для духовных и светских общин.

Основа культового сооружения сохраняет базиликальность в романское время. Но план базилики, по сравнению с раннехристианским временем, удлиняется на восток за пределы трансепта и получает форму латинского креста. План романской базилики – латинский крест – есть символ трудного и тернистого крестного пути движения верующего католика от града земного к граду небесному.

Над средокрестием помещалась башня-колокольня-фонарь. Тем самым фиксируется узловая точка пересечения перекладин креста, лежащего в основе конструкции церкви. Встречное движение востока и запада, севера и юга, небес и земли осеняется, освещается и освящается в пространстве башни средокрестия.

Восточная часть латинского креста заканчивается апсидой; между трансептом и апсидой размещается трехнефный хор. Боковые нефы хора, соединяясь, образуют коридор, обходящий полукружие центральной апсиды.

Строительство крипт продолжает быть обязательным и в романское время. Крипта располагается под хором. Популярность реликвий и святых мощей, увеличение числа реликвий и погребений в церквах, необходимость сделать их доступными для обозрения паломниками и прихожанами привело к появлению плана крипты с радиально расположенными капеллами вдоль кольцевого обхода, что в свою очередь повлияло на план всей восточной части храма. Апсидная часть преобразовалась в венец капелл.

Западная часть монастырской церкви фланкировалась башнями. Романские церкви имеют вид оборонительного сооружения. Романская церковь есть крепость – в значении крепости духа. Особое значение в этой крепости духа имеет вход – врата в вечный духовный мир, для грешников оборачивающийся адом, для праведников – раем. Вход, на иконическом уровне обозначенный порталом с тимпаном, в котором находится изображение Страшного Суда, фиксирует границу перехода из мира грешного Вавилона в царство небесного Иерусалима, здесь совершается символическое «взятие крепости», преодоление порога, преступая который, верующий совершает в символическом значении важный шаг на пути приближения к очищению своей сущности, просветлению, приближения к истине.

Ведущим началом в облике церкви стала стена, ее масса и поверхность. Стена в церквах была подчеркнута строгими архитектоническими членениями или кладкой из различных сортов камня, образуя четкую грань между внутренним и внешним пространством. Эта плотная грань символически представляла отгороженность и защиту от мира грешного Вавилона, неприкосновенность царства Божьего на земле, репрезентированного монастырской церковью. Основным строительным материалом был местный тесанный камень, служивший символом той каменности, крепости, нерушимости, которая требовалась от верующего в вопросах веры.

3. Основные архитектурные приемы построения романской средневековой картины мира

В идею культового строительства входит тезис об упорядоченности, идея единого порядка была свойственна всему мировоззрению. Четкий, жесткий, строгий порядок устройства мироздания соответствовал принципам ведущих монашеских орденов: послушание, воздержание, уподобление единому образцу, низведение собственной индивидуальности для приближения к идеалу. Здание церкви складывалось из отдельных, в известной мере самостоятельных частей: башен входа, главного нефа, боковых нефов, трансепта, хора, обхода, крипты, капелл. Каждая из частей имела геометрически правильную форму. В формах господствовали прямоугольные очертания; простейшей ячейкой пространства выступал квадрат. Целое возникает как подобие, повторение, удвоение и модификация

первоэлементов. Мир парцеллирован, но в основе своей един. Он построен по принципу иерархии и подобия малого большому.

За основу организации плана многих романских церквей взята «связанная романская система», модулем в которой выступил квадрат средокрестия. Система связанности перекрытий, подчинения малого великому организует непрерывность иерархического построения внутреннего пространства церкви.

В романское время базиликальные культовые сооружения стали перекрывать каменным сводом. Среди существовавшего множества вариантов перекрытия приоритетным стало применение крестового свода, визуально усиливавшего символику крестного пути. Единообразное перекрытие и центрального, и боковых нефов крестовыми сводами давало возможность организации связанной романской системы. Другим распространенным вариантом перекрытия было сочетание полуцилиндрического свода в центральном нефе с крестовыми сводами в боковых нефах. Данная система перекрытий ставила акцент не на упорядоченности, симметрии и гармоничности внутреннего устройства мира, а на тяжести преодоления длинного пути к обретению гармонии воссоединения с божественным началом.

Экстерьер и интерьер романских церквей определялись лейтмотивом полуциркульных арок. В экстерьере арки полуциркульные очертания завершали входной портал, оконные проемы, проявлялись в аркатурно-колончатых фризах. В интерьере полуциркульные очертания присутствовали в контурах конхи апсиды, сводов, подпружных арок, а также в спускающихся от перекрытия к полу горизонтальных ярусах, членящих стены центрального нефа. Верхний ярус – арки окон, средний – арки трифория либо эмпор, нижний – арки на колоннах, разделяющих центральный и боковые нефы. Чередование аркатурно-колончатых поясов с гладкими стенами составляет ритм романского храма. Доминанта полуциркульных очертаний в каждой арочной единице определяет господствующую тенденцию нисхождения божественной энергетики, диктующей законы миропорядка. В общей концепции крестного пути, заложенной в романскую церковь планом в виде латинского креста и общей протяженностью прохождения «по кресту», каждая романская арка фиксировала новый увенчанный триумфом шаг победы душевных устремлений над костной материей. Финалом продвижения становилась главная триумфальная арка, оформляющая алтарную зону.

Света в романских церквах было мало. Распределение окон подчинялось строго выверенной системе – идее драматического единоборства материи с духовной энергией всепроникающего света, репрезентирующего божественное начало. Борьба между духом и плотью, между светом и мраком велась внутри храма романского стиля постоянно, и общий полумрак подчеркивал тяжесть и бесконечность разворачивающейся борьбы. Увидеть божественный свет – не просто; движение по романскому

храму – это путь из мрака к свету, столп которого возносится над средокрестием.

Романская церковь отличается устойчивостью, прочностью, симметричностью, четкостью горизонтальных и вертикальных планов с доминантой горизонтали. Наружный вид церкви тяготеет к фронтальности. В экстерьере обозначено устройство интерьера: соответствие и гармоничное созвучие внешнего и внутреннего, внутреннее проявляет себя во внешнем.

Храм предстает как спустившийся из Горнего мира репрезентант небесного града, царство Божие, чувственно явленное в Дольнем мире во всей своей конкретной замкнутости и линейности - графической очерченности четких архитектурных контуров.

Лекция 68. школы романской архитектуры во Франции

План лекции

1. Специфика национальной французской романской архитектурной школы.
2. Архитектурные школы французского романского стиля.
3. Анализ произведений-репрезентантов французской романской архитектуры.

1. Специфика национальной французской романской архитектурной школы

Франция в X-XII вв. являлась территорией, задававшей импульс архитектурного развития романского стиля во всей Западной Европе. Во Франции осуществлялась выработка теологической программы культового зодчества и определение идеала воплощения выработанной теологической программы. Развитие романского стиля в архитектуре Франции осуществлялось в нескольких направлениях:

Во-первых, Франция стала центром распространения Клюнийского движения по унификации монастырского уклада и принципов культового строительства в Западной Европе. Лидеры Клюни создали обширную монастырскую корпорацию, включавшую обители Франции и Германии. Политика Клюни в архитектуре в частности проявилась в том, что третья орденская церковь в Клюни стала образцом для монашеских сооружений романского средневековья. Строительство по клюнийскому образцу стало одной из доминант строительства культовых зданий во Франции.

Во-вторых, строительство паломнических церквей вдоль основных четырех паломнических дорог, направляющих к Сантьяго-де-Компостела. Возведение паломнических церквей систематизировало движение к обретению святости и давало точки концентрированной представленности модели эталонного крестного пути продвижения к духовному просветлению.

Компонентами моделирования выступали: перекрытие центрального нефа цилиндрическим сводом с подпружными арками, обход боковыми нефами и галереями всего периметра, предоставлявший возможность построения умозрительного креста из фигур паломников, обходивший крест плана. Паломнические церкви становились вехами на карте тотального распространения единого образца культовой постройки, исходящего из Клюни.

2. Архитектурные школы французского романского стиля

Культовое строительство во Франции в X-XII вв. характеризуется одновременной деятельностью нескольких архитектурных школ, развивавшихся в различных областях страны.

Школа Бургундии специализировалась на воспроизведении принципов эталонного образца романской постройки, поскольку именно на этой территории и находился Клюни. Базиликальный разрез, план в виде латинского креста, с резко выступающим трансептом и отчетливо выраженным пространством хора, кольцевой обход с венцом капелл, перекрытия цилиндрическим сводом с подпружными арками в центральном нефе и крестовыми сводами в боковых нефах; трехъярусное горизонтальное членение: окна, трифории, аркады - это составляющие бургундской романской церкви. Типична математическая выверенность и точность всех параметров при строительстве, геометрическая ясность каждого архитектурного объема.

Школа Нормандии за основу композиционных схем взяла бургундские приемы. Отличительными особенностями являются использование стропильных перекрытий, акцентирование двубашенных западных фасадов с прямоугольными завершиями, очень широкий средний неф и узкие боковые, равнозначность высоты нижнего яруса и галерей.

Специфика школы Оверни, при сохранении ориентации на образец, идущий из Бургундии, заключалась в актуализации местных кельтских традиций, а также органичном взаимодействии архитектурных и природных форм. Гористая местность Оверни согласовалась с пирамидальностью облика восточной части церквей, визуализировавшей духовный аспект горнего мира. Архитектурная лаконичность в решении западной части церкви, отсутствие верхних окон в центральном нефе порождало эффект контраста между западом и востоком, между погруженными во мрак нефами и освещенным пространством хора и средокрестия, что также фиксировало символику светоносности горнего мира, идеально достигаемого верующими при достижении алтарного пространства.

Школа Прованса развивалась в русле ориентации на античные традиции. В Провансе господствовали небольшие и высокие однонефные сооружения, напоминающие целлу с полуциркульной или многогранной апсидой. Галереи, трифории, кольцевой обход отсутствуют. В трехнефных романских церквах Прованса был высокий, слабо выступающий трансепт и

узкие боковые нефы. В строительстве употреблялся известняк и мрамор. Эллинистические мотивы отчетливо проявляются в композиции и декоре порталов.

Деятельность западной школы, объединившей школы Аквитании и Пуату, строилась на синтезе античных, восточно-мавританских, восточно-византийских и западно-христианских традиций. Аквитанские церкви приближаются по организации к «зальным»: обширные однонефные помещения, перекрытые серией куполов. Церкви Пуату строились с тремя нефами равной высоты под общей кровлей и характеризовались обильным скульптурным оформлением западных фасадов. Западные башни либо отсутствовали вовсе, либо были слабо выражены.

Многообразие архитектурных школ не препятствует формированию единого романского стиля на территории Франции. Визуальные понятия «крепость духа», «Небесный Иерусалим на земле», «эманация божественной энергии», «воплощение града небесного» являются определяющими для романской церкви каждой из архитектурных школ.

2. Анализ произведений-репрезентантов французской романской архитектуры

Репрезентанты романской архитектуры Франции: паломнические монастырские церкви Сен Мартен в Туре, Сен Марсиаль в Лиможе, Сент Фуа в Конке, Сен Серсен в Тулузе. Третья монастырская орденская церковь в Клюни (1088-1150 гг.). Французские архитектурные школы (1080-1150 гг.). Бургундия: базилика Сен Филибер в Тюрню(970 г. - XII в.), монастырская церковь в Парэ-ле-Мониаль (к. XI – начало XII вв.). Нормандия: церковь Сен Тринитэ в Кане (около 1062 – около 1070 гг.); Сент Этьенн в Кане (1063-1081 гг.); Овернь: церковь Сен Поль в Иссуаре (начало XIII в.); церковь Нотр-Дам-дю-Пор (1185 г.); Прованс: церковь Сен Габриэль в Тарасконе (начало XII в.); церковь Сен Трофим в Арле (1152-1180 гг.); Аквитания и Пуату: церковь Сен Фрон в Перигё (после 1120 г.); церковь Сен Савен-сюр-Гартамп (конец XI - начало XII вв.); церковь Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье (вторая четверть XII в.).

Паломническая церковь Сент Фуа в Конке расположена на границе Оверни и Лангедока. В 858 г. в Конке были доставлены из Ажана останки девочки-подростка, погибшей в 303 г. в период гонений христиан. В XП в. Сент Фуа была объявлена покровительницей крестоносцев и число паломников возросло. Строительство церкви велось с 1041 по 1095 гг. Церковь Сент Фуа имеет непропорционально короткий неф. План паломнической церкви подсказан движением пилигримов, останавливающихся у определенных точек и снова движущихся дальше. Процессия шла вдоль правого бокового нефа и, огибая капеллы по кольцевому обходу, возвращалась по противоположному боковому нефу к западному порталу, не мешая молящимся в центральном нефе. Над средокрестием возвышается восьмигранный барабан купола. Западный фасад

фланкирован двумя прямоугольными в плане башнями. На южном торце трансепта – стройная цилиндрическая башня, заключающая винтовую лестницу. Камень, из которого сложена церковь, красновато-желтого цвета.

Паломническая церковь Сен Сернен в Тулузе (начата ок.1075, освящена в 1096 г.) построена из розового кирпича с добавлением белого камня. Церковь Сен Сернен пятинефная с развитым трансептом и хором. Башня над средокрестием была сооружена в 1250 г. В интерьере высокий цилиндрический свод центрального нефа укреплен как бы «триумфальными» арками, которые своим торжественным ритмом мерно членят внутреннее пространство. Двойные боковые нефы перекрыты крестовыми сводами, а галереи, открывающиеся в неф стройными трифориями, - полуцилиндрическими сводами. Галереи обходят сплошь весь периметр здания, включая трансепт и хор. По две глубокие капеллы расположены по восточной стене трансепта, а в парадный кольцевой обход хора открываются еще пять капелл.План паломнической церкви Сен Серсен, оказавший влияние на другие постройки Лангедока, отражает композиционное единство организации ее внутреннего пространства. Все четыре плеча латинского креста сходятся в средокрестии, акцентированном башней-фонарем или куполом (Сент Фуа в Конке). Хор с кольцевым обходом, хорошо освещенные радиальные капеллы, широкий, резко выраженный трансепт с апсидиолами и вытянутый в длину неф – все это наряду с галереями верхнего яруса собрано вокруг средокрестия, которое воплощает центрическое начало.

Третья монастырская орденская церковь Клюни (1088-1150 гг.) – эталон романского зодчества в Западной Европе. Задумана как главная церковь клюнийского ордена. Длина церкви была 187 м. Церковь имела пять нефов, план архиепископского креста, с кольцевым обходом хора, венцом из пяти капелл и нартексом.Основное пространство было покрыто цилиндрическим сводом, боковые нефы – крестовыми. Главная аркада имела стрельчатое очертание арок. Высота главного свода была невероятной – 32 м при пролете 11 м. Под окнами проходила глухая аркатура, напоминающая ярус трифориев. Церковь галерей не имела.

Архитектурная школа Нормандии. Церковь Сен Трините (Святой Троицы) в Кане, (1062-1070, свод – XII в.). Фасад представляет собой трехчастную структуру: центральная часть фланкирована двумя башнями. Это деление соответствует внутреннему делению пространства базилики на три нефа. Каждый объем фасада – относительно самостоятелен. Границей между объемами являются контрфорсы.

Фасад четко симметричен: симметрия прослеживается в подобной организации башен, зеркальной симметрии центральной зоны. Ось симметрии многократно подчеркнута: угол треугольного завершия центральной зоны, маленькое окно под карнизом треугольного завершия; окно, колонна между окнами, створка окна, центральная фигура рельефа тимпана, монограмма Христа на притолоке над центральным входом, столб, разделяющий входы. Данная особенность говорит об упорядоченности организации Небесного Иерусалима, который явлен этой церковью.

Гармония и упорядоченность всегда предполагают божественное присутствие, наполняющее структуру высшим Порядком.

Большинство элементов в организации убранства фасада и его структурном устройстве объединены в триады: три портала; по три полуколонны с каждой стороны центрального портала, переходящие в архивольты, триада окон над порталом, триединство окон третьего яруса и одного окна в треугольнике завершия. Каждая башня в той части, где составляет относительное единство с фасадом, равно как и сам фасад имеет три яруса. Кроме того, в третьем ярусе башен имеются триады глухих ниш. В верхней части башен аркатурно-колончатый фриз также подчиняется тройной системе. Также трехчастно организован и интерьер: стена центрального из трех нефов делится на три яруса: аркада, трифорий, окна, каждый ярус образован ритмом полуциркульных арок, задающих триумфальный ритм всему движению по храму.

Троичность организации структуры архитектуры в этом сооружении визуализирует главную идею данной церкви, посвященной Святой Троице. Догмат о Троице – один из ключевых в христианском учении. Его суть заключается в представлении о неразрывном единстве Отца, Сына и Святого Духа: единение силы Являющейся, Являющей и позволяющей совершиться Явлению. Как визуализируется этот догмат данной церковью? Дух святой спускается по столпам башен. Это движение ступенчато – и каждая новая ступень расширяется по сравнению с верхней. Тем самым визуализируется оплотнение духа: каждая новая ступень, чем ближе к земле, тем придает духовной энергии все большее оплотнение, материализацию, устойчивость. Стена башни становится все более массивной, по сравнению с пористой структурой верхней части башен. Доминанта горизонтали в данной постройке также усиливает впечатление обретения сверхчувственной энергии чувственной оболочки.

Нисхождение осуществляется также благодаря ритму полуциркульных арок и окон, колонны между которыми становятся проводниками, векторами процесса эманации.

И постепенно, поступенно нисходя, Святой Дух становится крепостью духа, раскрывающей свои врата. Врата же есть символ Христа (монограмма которого размещена над входом). Христос именовал себя Дверью, через которую можно войти в царство Божие.

Два столпа башен, реализуя движение нисхождения Святого Духа, за счет своей симметричности, концентрируют внимание на центральной зоне, вокруг которой и организуется их симметрия, порядок, подобие. Центральная же зона встречает нисходящее движение активным обратным восходящим движением: за счет пирамидального завершения, подготовленного пирамидальным расположением окон. Таким образом, явление оборачивается возможностью восхождения человеческого зрения, затем – умозрения и затем – вознесения в духе своем в небесное пространство.

Лекция 69. Школы романской архитектуры в Англии

План лекции

1. Специфика национальной английской романской архитектурной школы.
2. Архитектурные школы английского романского стиля.
3. Анализ произведений-репрезентантов английской романской архитектуры.

1. Специфика национальной английской романской архитектурной школы

В связи с завоеванием Англии норманнами в 1066 г. английский романский стиль складывался под влиянием традиции французской нормандской архитектурной школы, синтезированной с традициями английского деревянного зодчества.

Общие черты английского зодчества романской эпохи: господство прямых линий; отчетливый ритм горизонтальных и вертикальных членений; мощные прямоугольные в плане башни, фиксирующие западный фасад и средокрестие; устремленность осевой композиции (удлиненный неф и хор); равновесие объемной композиции храма; лаконичность и аскетичность экстерьера и интерьера церквей.

Традиция деревянного английского зодчества проявилась в использовании в храмах мощных (до двух метров в диаметре) приземистых опор цилиндрической формы, подобных дубовым стволам, а также цилиндрических опор, чередующихся со сложными профилированными опорами, восходящих в форме своей профилировки к английским традициям резьбы по дереву. Английские романские церкви в центральном нефе имели плоское деревянное стропильное перекрытие, которое устанавливало отношение относительного равенства, подобия и взаимного притяжения небесной и земной сфер, сопричастных благодаря безусловности математической выверенности. Замкнутость, предельность, ясность и правильность очертаний, обусловленные идеей высшего Порядка, нисходящего в виде церкви на земной мир, реализовывались в доминанте прямоугольных очертаний: башенных заверший, экстерьера апсид. Прямые углы определяли и доминанту горизонтали: в интерьерах практически полностью отсутствуют вертикальные членения.

Полифункциональность являлась специфической особенностью английских романских соборов, действовавших не только как монастырские церкви, но и как храмы для прихожан. Соприсутствие клира и мирян в едином храмовом пространстве повлияло на возникновение преграды - специальной стеной, отделявшей нефы от хора. Ветви трансепта снабжались апсидиолами, обеспечивавшими совершение обрядов для мирян.

Романский стиль определил мироотношение Англии на многие столетия; даже после перехода к готике в странах Европы консерватизм архитектурных форм составлял суть развития английского зодчества.

2. Архитектурные школы английского романского стиля

В романскую эпоху в Англии существовало несколько школ: северная, юго-восточная и западная. Школы различаются строительным материалом, протяженностью нефов, характером опор, соотношением высоты ярусов стен центрального нефа. Местные архитектурные традиции более ярко проявились в западной и северной школах.

3. Анализ произведений-репрезентантов английской романской архитектуры

Репрезентанты романской архитектуры Англии: собор в Глостере (1089-1100 гг.), собор в Нориче (1096-1136 гг.), собор в Питерборо (1118-1200 гг.), собор в Саутуэлле (1108-1150 гг.), собор в Сент-Олбанс (1077-1088 гг.), собор в Дареме, собор в Или (1083-1190 гг.).

Собор в Дареме относится к северной школе в романской архитектуре Англии. Опоры мощные, цилиндрической формы, сочетаются со сложными опорами, образованными приставлением к прямоугольным опорам полукруглых колонн. В соборе в Дареме впервые на территории Англии, и вообще впервые в романское время был применен нервюрный свод. Особенно примечательно это было для Англии, где вообще господствовали стропильные деревянные плоские перекрытия. За счет такого свода, несмотря на огромные массы колонн, главный неф не кажется слишком узким. Пропорции всех элементов интерьера собора тщательно уравновешены (высказывается мнение, что в основу модульной системы Даремского собора была положена северная семифутовая сажень, выступившая единицей измерения). В результате ритм, который задают опоры способствует впечатлению величавой торжественности. Характерной особенностью собора в Дареме является декоративное оформление опор, которые украшены разнообразным геометрическим орнаментом. Этот прием делает интерьер значительно менее мрачным, чем в соборах юго-восточной школы. Северная школа, особенно в Даремском соборе считается наиболее передовой в плане использования новых приемов, применения новых архитектурных решений.

На остальной территории строительство держалось в достаточно архаичных рамках, что вообще надолго останется чертой английской школы, и английской культуры в целом – консервативность мировоззрения жителей острова закладывалась уже в эпоху средневековья. Так, например, и в конце XII в. в Англии продолжали перекрывать главное пространство крупных церквей деревянным стропильным перекрытием.

Юго-восточная школа. Собор в Нориче. Строительство было начато в 1096 г., продолжалось 40 лет. Неф романской эпохи датируется 1120 г.,

составляет 14 травей, длина = 76,5м. В этом проявляется типичная для юго-восточной школы вытянутость нефа. Хор составляет 4 травеи. Высота главных аркад – 7,6 м, трифориев – 7,3 м и яруса верхних окон – 7,6 м с целью лучшего освещения в ярусе трифориев предусмотрены окна. В центральный неф эмпоры открываются широким пролетом единственной арки.

Собор в Питерсборо. В романское время здание являлось монастырской церковью. Строительство было начато в 1118 г. на месте уничтоженной в 1116 г. англосаксонской церкви. Хор и средокрестие были закончены в 1175 г., а все здание – в 1200 г. Традиции нормандской французской школы особенно сильны в этом здании. Удлиненный неф составляет 11 пролетов, он уравновешен соответственно удлиненным хором в 4 пролета. Опоры здесь применены чередующиеся: сложного сечения и цилиндрические. В боковых нефах – 4-частные нервюрные своды, но центральное пространство имеет деревянное плоское перекрытие, в хоре имитирующее звездчатый свод. Высота аркад, трифориев и яруса верхних окон – почти одинаковая, как и типично на юго-востоке страны.

Собор в Или. Строительство велось в период с 1083 по 1190 гг. В данной постройке присутствует типичная для местной архитектуры Англии традиция предварять вход одной башней.

Собор в Сент-Олбанс. 1077-1088 гг., здесь сохранилась старейшая в Англии башня над средокрестием.

Собор в Саутуэлле. 1108-1150 гг., целиком относится к романской эпохе. Являет собой переходный тип между северной школой и юго-восточной, особенно консервативные, архаичные черты английской архитектуры представлены именно в этом сооружении. В нефе полностью отсутствуют вертикальные членения, нет даже традиционной полуколонны, обычно возносящейся до уровня перекрытий без каких-либо конструктивных оснований. Горизонтальный характер построения усиливается зигзагообразными узорами в виде фризов на уровнях завершения аркад и яруса трифориев. Использованы круглые приземистые опоры (диаметр составляет 1,5 м, высота = 2,7 м). Они поддерживают массивные грубые арки, над которыми – одноарочные проемы трифориев, они в свою очередь несут несколько придавленный ярус окон. В ярусе трифориев применены круглые окна, но они не рассеивают полумрак, который царит в центральном нефе, стороны которого напоминают римские акведуки. Боковые нефы перекрыты нервюрными сводами, продолжают традицию Дарема. Центральный неф не имеет каменного свода, существующий потолок XIX в. - деревянная имитация цилиндрического свода.

Собор в Питерсборо – последний памятник английской романики, он строился одновременно с уже готическим собором в Йорке.

Лекция 70. Школы романской архитектуры в Германии

План лекции

1. Специфика национальной германской романской архитектурной школы.
2. Архитектурные школы германского романского стиля.
3. Анализ произведений-репрезентантов германской романской архитектуры.

1. Специфика национальной германской романской архитектурной школы

В 962 г. Оттоном I была основана Священная Римская империя, идея строительства которой оказала существенное влияние на формирование концепции культовой архитектуры в Германии. Фигура императора реализовывала программу божественного наместничества на земле. Римская церковь находилась в политическом подчинении императорам в X-XI вв., но в религиозном, идейном отношении это было время нерасторжимого единения земного и небесного начал в пространстве Священной Римской империи. В романской архитектуре Германии приобрела значение противоположная алтарной часть церкви. Равновесие между западной и восточной частями базилики символизировало теократический характер единства земной и небесной власти.

Использование образцов римской архитектуры в строительстве культовых сооружений было весьма актуально для эпохи строительства Священной Римской империи. Актуализация римского стиля в архитектуре появилась в лейтмотиве арок полуциркульного очертания, подчеркнутого геометрией арочного орнамента.

2. Архитектурные школы германского романского стиля

В Германии архитектурные школы последовательно сменяли друг друга в зависимости от большего экономического и культурного развития того или иного региона страны.

Характерные особенности саксонской школы (X-XI вв.). Саксонская школа характеризуется развитием национальных архитектурных концепций, выработкой концепции специфически германского зодчества, но на основе традиций Каролингского и Ранневизантийского Классицизма. Двуцентровость определяет храмовое пространство: наличие двух апсид, хоров, двух трансептов, двух башен над средокрестиями. Двухсторонняя ориентация здания церкви обеспечивает симметрию общей композиции сооружения. Саксонскую школу характеризует использование сочетания

простых геометрических объемов, спокойного ритма архитектурного сооружения. Саксонские церкви имеют плоское деревянное перекрытие, что придавало процессу нисхождения божественной энергии качество поступенчато спускающейся лестницы.

Деятельность хирсауской школы связана с распространением в Германии клюнийского движения. В культовых постройках этой школы господствовал консервативный план односторонне ориентированной на восток базилики. Строительные принципы хирсауской школы определены воспроизведением единого романского эталона, основанного на французских традициях.

Характерные особенности рейнской школы (XI-XII вв.). Комплекс церквей романской рейнской школы составляют имперские соборы. Актуально-историческая ситуация обусловила функциональный характер данных культовых построек как утверждающих статус Священной Римской империи как избранной Богом земли, а императора – в качестве фигуры наместника, отмечающего своим правлением пребывание царствия Божия на земле. Конструктивной основой рейнской школы является их перекрытие по связанной романской системе. Для рейнской школы актуально использовать северо-итальянские традиции в оформлении экстерьера зданий: использование аркатурно-колончатого фриза в верхней части апсид, введение фронтонов, аркатурных фризов. Актуальность итальянских архитектурных традиций объяснялась прежде всего концепцией перенесения модели строительства римского времени на почву нового трансформированного качества римской империи, достигнутого в Германии в эту эпоху. Имперское качество соборов рейнской школы проявляется в великих масштабах зданий, торжественно красном цвете строительного материала, функциональной ориентированности на создание типа епископской церкви для собрания высшего духовенства.

Характерные особенности вестфальской/кёльнской школы. В XII-XIII вв. важнейшее значение приобретает Кёльн как торговый центр и как священный город, благодаря перенесению сюда мощей трех волхвов. Германия приобретает свой собственный религиозный центр. Художественную традицию кёльнской школы составила архитектура Палестины, Северной Италии и эпохи Каролингского Возрождения. Планы восточной части кельнских церквей имеют форму трилистника. Трехлепестковый хор с амбулаторием, соединяющим боковые нефы, спроектирован по модели церкви Рождества в Вифлееме.

Монастырское строительство XI-XII вв. в Германии характеризовалось двойственностью общего развития: постройки монастырей хирсауской системы воспроизводили единый романский эталон церкви и сосуществовали с постройками, характерными для определенной местности Германии и визуализировавшими национальное романское новое качество.

3. Анализ произведений-репрезентантов германской романской архитектуры

Репрезентанты романской архитектуры Германии: Школа Саксонии: монастырская церковь Св. Кириака в Гернроде (961 г.- XП в.); церковь Св. Михаила в Хильдесхайме (около 1033 г.). Рейнская школа: императорский собор Богоматери и Св.Штефана в Шпейере (XI-XII вв.); собор Св.Мартина в Майнце (освящен в 1239 г.); собор Св.Петра в Вормсе (1125-1181 гг.); монастырская церковь св. Марии в Лаахе (1093-1156 гг.). Кельнская школа: церковь Большого Мартина (1185-1240 гг.), церковь Санкт Мария им Капитоль (XI в.), церковь Св.Апостолов (XI-XIII вв.).

Один из важнейших репрезентантов саксонской школы – это церковь св. Михаила в Хильдесхайме. Деревянная модель церкви относится к 1001 г. Закончено строительство было в 1033 г.

Трехнефная базилика с двойным хором, двумя трансептами и парными башнями с восточной и западной стороны. Главный вход в здание церкви осуществляется через южный портал.

Перекрытие в этой церкви – деревянное. В восточном конце церкви – три апсиды, из которых выступает только центральная. Над противоположной криптой находится хор с обходом.

Церковь является классическим репрезентантом тезиса «романская церковь есть крепость духа». Постройку отличает устойчивость прочность, в экстерьере (равно как и в интерьере господствует симметрия). Оба трансепта абсолютно идентичны. Отсутствие центрального акцента подчеркнуто двумя равнозначными парами лестничных башен, фланкирующих трансепты. Для храма характерна четкость горизонтального и вертикального планов, ясное распределение пространства. Церковь св.Михаила является итогом сложения и сопоставления простых, четких, легко обозримых и плоскостно наращиваемых объемов: центральная апсида, хор, апсида, трансепта, башни трансепта, восточная и западная центральные башни, главный неф, боковые нефы, западные башенки, западный фасад

В интерьере равнозначность обоих средокрестий подчеркнута одинаковыми парадными аркадами, сложенными из белых и красных камней.

В основу структуры сооружения положен квадрат средокрестия, которому соответствует квадрат хора и три квадрата центрального нефа. С обеих сторон средокрестия размещены два квадрата трансепта. Так как боковые нефы имеют вдвое меньшую ширину, то стороны их квадратов вдвое короче сторон квадратов среднего нефа. В углах больших средних квадратов помещены толстые столбы, а на углах меньших квадратов боковых нефов – колонны, поддерживающие поперечные подпружные арки. Использование стен на чередующихся опорах (стол – 2 колонны – столб) – это система, ставшая в Саксонии правилом. Первоначально в центральном нефе были цилиндрические опоры с кубическими капителями. В XII в. они были заменены колоннами с пышными растительного характера капителями. На импостах написаны имена людей, прославившихся перед лицом Бога.

Эманация божественной энергии, начинаясь с башен средокрестий, заканчивается множеством колонн и столбов, символизирующих христианских святых.

Отсутствие вертикальных членений и высоко расположенные окна обнажают сплошную гладь стен центрального нефа. Эта стена становится посреднической зоной-плоскостью, соединяющей две другие плоскости – плоское перекрытие и пол. Символ неба (перекрытие) и символ земли (пол) тем самым сближаются в своем параллельном состоянии. Нисхождение обретает качество поступенчато спускающейся лестницы.

Собор св. Петра в Вормсе. 1125-1181 гг. Длина собора – 111 м. Строительный материал – тесаные блоки темно-красного песчаника (исключение составляют две западные башни). Материал доставлялся в Вормс издалека – из долины Лейнинг в Палатинате и частично из долины Некар. Крыши вначале не были покрыты шифером. До 1689 г. крыши собора были покрыты свинцом, что придавало им эффект серебрения. Лишь с начала XIX в. собор стоит изолированно, до этого здание церкви являлось центром большого комплекса зданий. Вормский собор представляет собой базилику с двумя хорами, тремя нефами и трансептом на востоке. Наличие двух хоров имеет ряд объяснений. Все средневековые соборы ориентированы на восток (к Иерусалиму и к восходящему солнцу, символизирующему Христа). На востоке собора расположен и высокий алтарь. Есть предположение, что контр-хор на западе выполнял особые функции во время визитов императора. Но есть и другая версия, признаваемая как более корректная учеными, исследовавшими Вормский собор. Западный хор оценивается как независимое пространство для совершения литургий, посвященных св.Лаврентию. Духовные лица собора собирались в этой части здания во время особых событий церковного года.

Экстерьер собора. Внешний облик собора определяется башнями. Как восточный, так и западный хор фланкированы парами циркульных в плане башен. В единстве с октагональной (восьмигранной) башней средокрестия, а также с башней западного хора они создают впечатляющее целое. Все башни имеют шлемовидные каменные завершия со слуховыми окнами и сферами за оконными проемами. Эти сферы частично поддерживаются угловыми колоннами. Восточная часть собора заканчивается плоской стеной (апсида не проявлена в экстерьере), состоящей из трех частей. Нижняя часть разделена по вертикали лизенами и глухой аркадой. Грани лизен профилированы. В верхней части нижней зоны восточной стены расположены глубоко посаженные три окна. В средней части находится карликовая галерея. Верхний ярус восточной стены составляет фронтон.

Консоли арок нижнего этажа фланкирующих башен декорированы масками. На подоконниках расположены фигуры животных: справа – медведица держит своего детеныша, лев кусает лежащего человека; в середине – баран между львом и еще одним существом; слева – лев и еще одно животное. Сегодня большинство этих животных и масок заменены копиями. На втором ярусе в основании колонн карликовой галереи также

находятся маски чудовищ и людей. Данные фигуры репрезентируют греховное дьявольское начало, побежденное святой силой, репрезентированной собором. По другой гипотезе, эти фигуры толкуются как обереги, отгоняющие злых духов от собора.

Башня над средокрестием создала по модели башни собора в Шпайере, выстроенном незадолго до этого. Карликовая галерея башни и лизены сделаны из песчаника, в то время как все стены и своды были построены из более легкого туфа. Такое распределение строительных материалов вызвано необходимостью уменьшить нагрузку.

Северная стена собора организована в соответствии со строгим ритмом: каждое окно расположено в собственной секции, образованной полуколоннами и глухими арками. Полуколонны клирестория (ярус окон) шире и не профилированы. С южной стороны окна соединены по два в каждой секции между полуколоннами.

Над северным порталом до 1689 г. была расположена металлическая пластина с текстом, в котором были прописаны привилегии свободы, дарованные городу Фридрихом Барбароссой в 1184 г. Здесь расположена бронзовая статуя Фридриха Барбароссы на троне (скульптор Густав Нонненмахер). Текст под скульптурой – благодарность городу за верность императору; этот текст также располагался здесь в 1184 г. Арка портала сделана из желтого известняка, чередующегося с красным песчаником.

Восьмигранная башня западного хора расположена между двумя цилиндрическими башнями. Как центральную, так и фланкирующие башни опоясывают карликовые галереи, имеются слуховые окна на скатах каменных крыш. Башня восходит над многогранным хором и вторит его очертаниям.

Многогранный хор богато декорирован. Нижняя часть расчленена нишами с зигзагообразным орнаментом по краям: по 2 ниши на каждой грани. Фриз с шахматным рисунком завершает ряд ниш, а также проходит под карликовой галереей в верхней части западного хора. По сторонам расположены большие окна в арочных проемах. Также имеются окна-розы: одно большое и три малых. Два окна-розы (большое и малое) расположены на центральной западной грани хора. По одной малой розе – на прилегающей к ней гранях. Выше роз на прилегающих гранях расположены ряд глухих окон. Выше все грани опоясывает фриз с шахматным рисунком. Выше находится карликовая галерея.

Так же как и восточный хор, западный декорирован большим количеством скульптурных элементов. В основании колонн расположены как человеческие фигуры, так и изображения фантастических существ. Капители колонн именуются Страсбургскими (так как впервые были использованы в восточных частях Страсбургского собора).

Нижняя часть западного хора представляет собой наиболее древнюю часть здания – это сохранившиеся элементы времени Бурхарта.

С юго-западной стороны к собору в романские времена примыкал клуатр.

Южный портал выполнен в готическом стиле мастерами из Страсбурга.

Интерьер собора. Пропорции нефов были определены еще предшествующим зданием времен епископа Бурхарда. Уже боковые нефы собора производят монументальный эффект. Боковые нефы – узкие, но высокие. Полуколонны поддерживают подпружные арки, между которыми можно наблюдать крестовые своды. Использована связанная романская система перекрытий (ранее примененная в соборе в Шпайере и использованная за образец в Вормском соборе). В сводах трансепта и хора использованы нервюры. Своды поддерживаются трехчетвертными угловыми колоннами.

Переход от квадрата к октагону в башне средокрестия осуществляется при помощи тромпов и ниш в стенах. Перекрытие башни прорезано окнами, ведущими в карликовую галерею.

Наружная стена алтарной части – прямая, что весьма специфично. Внутри же алтарная часть представлена полукруглой апсидой с глухой аркадой, сделанной из квадров камня, равно как и свод.

Высота центрального нефа – 27 м. Как и в экстерьере, в интерьере южный и северный ярусы клерестория организованы по-разному. На южной стороне стена делится на две зоны. На северной стороне широкая срединная полуколонна покоится на самостоятельной опоре. Тем самым фиксация отдельных зон для каждого окна, самостоятельность этих зон присутствует на севере и отсутствует на юге. Глухие ниши яруса трифория также организованы по-разному: на южной стороне объединены по две, на северной стороне – по одной.

Западный хор освещается, подобно сцене, большими боковыми окнами. Пять малых окон-роз (из них две нижние – глухие, в оригинале были расписаны) окружают одно большое. Большое окно-роза изначально было больше по размерам. Глубокие ниши присутствуют на первом ярусе хора. Фреска в верхней части представляет св.Лаврентия, в руках которого – хронограмма, говорящая о годе реставрации собора в 1711 г. после катастрофы 1689 г.

Лекция 71. Школы романской архитектуры в Италии

План лекции

1. Специфика национальной итальянской романской архитектурной школы.
2. Архитектурные школы итальянского романского стиля.
3. Анализ произведений-репрезентантов итальянской романской архитектуры.

1. Специфика национальной итальянской романской архитектурной школы

Культовое зодчество в Италии получило городской характер, в силу сложившейся в романскую эпоху в Северной и Центральной Италии политической системы городского полицентризма. Культовое пространство организовывалось комплексом отдельно стоящих на городской площади зданий: базиликальный собор, центрический баптистерий и кампанила.

Античная традиция составила объект-языковую основу развития романского итальянского зодчества, что проявилось в базиликальной композиции романских церквей, в строительной технике и типах романского зодчества, в спокойной уравновешенности архитектурных пространств и внешних объемов, гармонии экстерьера и интерьера, в масштабах зданий, соразмерных человеку, использовании ордера. Также традицию итальянской романской архитектуры составили произведения Византии, Палестины и лангобардов.

Поскольку в передовых областях Италии ядро общественной жизни составляли рано развившиеся городские коммуны, зодчество с самого начала получило ярко выраженный городской характер (в отличие от романской культуры во Франции, Германии, Англии с очень тесным взаимоотношением монастыря и города, где импульс градообразования исходил от монастыря). Сердцем города стала торговая площадь, рядом с которой помещался собор или целый комплекс, состоящий из базиликального собора, кампанилы (круглой или прямоугольной в плане) и центрического баптистерия. Эти здания – составляющие комплекса – ставились отдельно. Кампанилы по всей территории Италии получили свое распространение после возведения колокольни возле старой церкви св. Петра в VIII в. Всегда представляют собой несколько ярусов глухих аркад.

С утверждением народовластия появился новый общественный центр - площадь и здание городского самоуправления.

Светские тенденции сказались как в гражданской, так и в культовой архитектуре. Церкви часто служили местом для собрания городской общины. Церкви были гордостью общины, общественным достоянием, об их величии и красоте специально заботились. Не случайно раннехристианские базилики, служившие прообразом церквей романской эпохи, повторяли формы древнеримских базилик, т.е. учреждений гражданских.

Романский собор в итальянских городах имел вместительные нефы, кафедру проповедника, большой атрий или нартекс.

Важнейшую черту романского итальянского зодчества, помимо его городской ориентации, составляет его связь с античной традицией. Архитектура в Италии развивалась на почве, насыщенной воспоминаниями о высокой античной культуре. Более или менее сохранившиеся памятники древнеримского зодчества были разбросаны по всей Италии и были частью пейзажа.

Античная традиция проявилась не столько в прямом заимствовании, сколько в технических навыках, определивших исходные позиции романского зодчества в Италии, а также в общем характере и направлении его развития.

Античные памятники помогли решить зодчим основную конструктивную задачу своего времени - разработать сводчатое перекрытие широких пролетов для помещений, предназначенных для собрания большого числа людей.

Задача была решена одновременно в различных центрах строительной деятельности. В Италии же сохранившихся частей (верх стен, пяты сводов и арок) было достаточно, чтобы понять конструкцию отсутствующих перекрытий.

Итальянцы первыми стали применять обожженный кирпич. Итальянцы же первыми в художественных целях стали применять терракоту и местами майолику.

Влияние античности заметно в композиции романских церквей с их базиликальным планом и разрезом (в Пизе, Луке, Сан Миньято аль Монте во Флоренции), в строительной технике и типах романского зодчества, в общем характере образов романики, в ясной логике тектонического замысла, в спокойной уравновешенности архитектурных пространств и внешних объемом, в безошибочно найденных масштабах зданий в отношении человека (соразмерны человеку).

В церковной архитектуре Италии преобладал традиционный базиликальный тип композиции, чаще всего трехнефный, реже -пятинефный. Трансепт, которого не было в античных базиликах, привился слабо и чаще не выходил за пределы общего прямоугольного очертания церковного плана. Апсиды, обычно располагаемые параллельно одна другой, замыкали главный неф. Радиальное расположение апсид очень редко для Италии.

Средокрестие в Ломбардии, Пизе, нередко перекрывалось куполом, который в Ломбардии скрывался за стенами высокого восьмигранного барабана, а в Средней и Южной Италии, хотя и открывался, не получал большого значения в композиции.

Важное значение имел в Италии центрический тип композиции культовых сооружений. Он неизменно применялся в баптистериях.

На побережье Адриатического моря встречались церкви крестовокупольного типа (влияние Византии).

Для перекрытия главного нефа вслед за полуциркульным строители освоили возведение крестового свода на четырех столбах, послужившего основной ячейкой для разработки плана церкви и определившего ширину главного нефа. В большинстве случаев ячейка главного нефа представляет собой квадрат, которому в боковых нефах соответствуют по две малых ячейки, также перекрытых крестообразно (связанная романская система).

Столбы, поддерживающие своды главного нефа, делались мощнее и сложнее по профилю: в них нередко выделялись полуколонны или четвертные колонны, отвечающие ребрам свода. Промежуточные опоры при

этом, отвечающие стыку двух малых ячеек бокового нефа, имели меньшее сечение (чаще круглое).

Скульптура, рельеф, мозаика, декор органически включались в структуру построек. Используются для оформления фасадов аркатуры, лопатки, профилированные пилястры, тонкие полуколонки, лизены.

2. Архитектурные школы итальянского романского стиля

Итальянская романская архитектура имела несколько локальных школ зодчества: в Северной, Средней, Южной Италии и Сицилии.

Характеристика романской школы Северной Италии (Ломбардия, Венеция). В Ломбардии в облике церквей особая роль принадлежала фасадам, в убранстве которых применялись лизены, карликовые галереи, скульптурный декор. В качестве строительных материалов использовался красный кирпич в сочетании с каменными или терракотовыми деталями. Трансепт в трехнефных церквах не выступал за пределы общих прямоугольных очертаний плана. Над средокрестием обычен восьмигранный купол, вписанный в барабан, или башня-фонарь. В Вероне, Падуе и Венеции сильны византийские традиции, что проявилось в актуализации системы купольных перекрытий и применении греческого креста в плане церквей.

Характеристика романской школы Средней Италии (Тоскана). В облике тосканской романской церкви акцент ставился на экстерьер, оформление западного фасада ярусами декоративных аркад, покоящихся на коринфских или сложных капителях. Строительным материалом был мрамор. Пористость и глубокая рельефность итальянской архитектуры противоречила романской концепции мощных стен церкви как границы, визуализирующей конфликт плотского и душевного начал в человеке. Церковь репрезентировала светящийся божественным богатством и благом Небесный Иерусалим, непротиворечиво дарующий человеку место в нем и выступающий знамением покровительства высшей силы земному бытию человека. Внешнее и внутренне оформление тосканских церквей было основано на «инкрустационной» технике, чередующей ряды белого и черного мрамора. Геометрический орнамент, построенный на прямых линиях, прямых углах, четких прямоугольных формах, моделировал упорядоченность мироздания, зиждущегося на идее Высшего Разума, вступающего в религиозное отношение с человеческим разумным началом, понимающим и принимающим божественный закон.

Характеристика романской школы Южной Италии и Сицилии. Архитектура Южной Италии возникла в результате синтеза разнообразных традиций: ломбардских, тосканских, норманнских, византийских, арабских и эллинистическо-римских, что сформировало достаточно эклектичную архитектурную картину. С одной стороны, на юге Италии возник ряд церквей, воспроизводящих каноны европейской романики. С другой стороны, некоторые сицилийские церкви напоминают по своему

внутреннему построению мечети: в архитектуре используются стрельчатые арки, система перекрытия куполами арабского типа.

Итальянская романская архитектура представляет собой систему мироотношения, во многом отличную от канонов общеевропейского романского стиля, и выступает основанием для формирования принципов зодчества Возрождения.

3. Анализ произведений-репрезентантов итальянской романской архитектуры

Романская архитектура Италии: Северная Италия (Ломбардия, Венеция): базилика Сан Амброджо в Милане (конец XI – XII вв.); церковь Сан Микеле в Павии (1117-1155 гг.); собор в Пьяченце (1122-1158 гг.); собор Сан Марко в Венеции (освящен в 1094 г.). Средняя Италия: баптистерий Сан Джованни (1059 г.); церковь Сан Миньято во Флоренции (нач. 1013 г.); Пизанский комплекс (заложен в 1063 г., окончен в 1118 г.). Южная Италия и Сицилия: церковь Сан Никола в Бари (1087-1197 гг.); церковь Сан Никола в Трани; церковь Сан Катальдо в Палермо (1161 г.).

Архитектура Северной Италии. Церковь Сан Микеле в Павии (1117-1155). Трехнефный, перекрытый крестовыми сводами корабль имеет две прямоугольные ячейки в среднем нефе и по четыре в пролетах боковых нефов. Над средокрестием восьмигранный купол на тромпах, к которому примыкает трансепт, крытый полуциркульными сводами без подпружных арок. Храм замыкается высоким хором с одной апсидой. Лаконичен и ритмичен фасад с его простыми контурами, сквозными вертикальными членениями (лизены), карликовой аркадой. Как и в церкви Сан Амброджо в Милане, весь фасад охватывает большой щипец, но само здание с рельефным главным фасадом и глубокими аркадами, повторяющими скаты крыши, снова целиком выложено из камня.

Собор Сан Марко в Венеции (освящен в 1094 г.). Построен на месте погребальной капеллы св.Марка - апостола, символом которого был крылатый лев (лев в гербе города). План состоит из пяти крестовокупольных ячеек. Они сгруппированы так, что центральная господствует над четырьмя остальными. Все пять крестовокупольных ячеек взаимно проникают друг в друга. Каждая ячейка, взятая в отдельности, является стройной и логичной пространственной группой. План собора представляет собой греческий крест, четыре ветви которого разделены каждая на три нефа. Над пересечением ветвей креста возвышается главный купол. В середине каждой ветви креста стоят соединенные между собой огромными полуциркульными арками четыре массивных столба, поддерживающие малые купола. Пятиглавая купольная группа высоко поднята над собором. Собор покоится на забитых в грунт десяти тысячах деревянных свай, покрыты сверху сплошной забутовкой из камня. Сам же собор (стены, устои, купола) выполнен из кирпича. Под всеми сводами, идущими по периметру основной купольной группы, устроен второй ярус на аркадах. Арки двухъярусных боковых нефов

опираются на колонны и открываются в среднее пространство храма. Всю западную часть собора занимает нартекс, перекрытый более низкими куполами, передняя сторона которого открывается наружу пятью монументальными порталами с полуциркульным верхом, в виде нишей, поддерживаемых пучками мраморных колонн. Над порталами фасад увенчан пятью полуциркульными фронтонами. Снаружи все здание до XV века украшалось цветными мраморами, алебастрой, парфирой, яшмой, скульптурой, барельефами, колоннами. Внутри собор св.Марка на две трети высоты облицован мрамором. Верхние части стен, своды, купола, паруса покрыты мозаиками на золотом фоне. Пол собора также мозаичный. Восточная ветвь собора отделена алтарной преградой - колоннадой из красного веронского мрамора.

Архитектура Средней Италии. Пизанский комплекс (1063-1350 гг.) состоит из собора, баптистерия и колокольни. Строительство собора – 1063-1118 гг., баптистерия - 1153 г., кампанилы - 1173-1350 гг. План собора имеет форму вытянутого латинского креста. Две базилики, в продольном корпусе пятинефная (первоначально трехнефная), в поперечном - трехнефная, пересекаются между собой. Восточная ветвь креста, а также северная и южная ветви снабжены полукруглыми апсидами. Над средокрестием собора возвышается большой яйцеобразный купол, поддерживаемый стрельчатой формы арками. Средний неф собора - с плоским потолком, боковые нефы перекрыты романскими крестовыми сводами. На стенах, столбах и арках белые и темно-зеленые мраморные плиты чередуются горизонтальными рядами. Над высоким нижним ярусом западного фасада, расчлененного семью глухими арками, находится комплекс из четырех аркатурно-колончатых фризов. Такие же фризы оформляют и стены хора. Влияние античных традиций - широкий размах здания, нескончаемые аркады; восточные воздействия - остроконечные арки у средокрестия, эллиптическая форма купола на восьмигранном основании, полосатый черно-белый мраморный декор; аркатурные галереи и боковые лопатки восходят к ломбардской архитектуре. В нижних частях здания баптистерия применена та же система архитектурной обработки, что и в соборе. Покрытый высоким коническим куполом баптистерий имеет внутри двухъярусную круговую галерею из коринфских колонн и столбов. Снаружи, над глухими арками нижнего этажа, возвышается галерея на свободно стоящих колоннах. В XIII в. она была снабжена готическими декоративными элементами. Перекрытие XIV в. состоит из двух оболочек: полусферического купола и прорезающей его конусообразной внутренней оболочки. Кампанила в Пизе - отдельно стоящая цилиндрическая башня, обвитая шестью поясами арочных галерей. Галереи образованы кружевными аркадами, создающими удивительную игру светотени. Кампанила получила наклон из-за неравномерной осадки грунта еще в период строительства. Седьмой ярус, с целью уменьшить осадку, был выведен под некоторым углом к оси башни.

Архитектура Южной Италии и Сицилии. Церковь Сан Катальдо в Палермо (1161) позволяет составить представление о внешнем облике

норманнских культовых построек. Это простой куб, облицованный кладкой, с тонко моделированными поверхностями стен, увенчанный тремя тесно поставленными в ряд куполами арабского типа, окрашенными в красный цвет. Интерьер расчленен стрельчатыми арками, опирающимися на четыре античные мраморные колонны. Переход к куполам выполнен при помощи тромпов.

Арки на фасаде, на которые опираются купола, выражены плоскими профилями.

Лекция 72. Романское изобразительное искусство

План лекции

1. Роль произведений романского изобразительного искусства в художественном целом архитектурного ансамбля.
2. Особенности романской скульптуры Франции.
3. Особенности романской скульптуры Германии.
4. Характеристика монументальной живописи Западной Европы X-XII вв.

1. Роль произведений романского изобразительного искусства в художественном целом архитектурного ансамбля

Монументальные скульптурные изображения появляются в романских культовых зданиях во второй половине XI в. Преобладающим видом изобразительного искусства становится рельеф. Приоритет техники рельефа в изобразительном искусстве романского времени определялся принципами ансамблевости общей композиции культового здания. Будучи единым со зданием церкви в своем каменном материальном статусе, рельеф визуализировал идеи слитности представленного с телом храма, пребывания изображенного в мире Небесного Иерусалима на земле и явления божественных сил, выходящих из самих стен этой модели горнего мира. Пребывание рельефа на границе стены фиксировало идеи чувственно-сверхчувственного единства, составляющего основу христианского мироотношения.

2. Особенности романской скульптуры Франции

Первые образцы романской скульптуры появились на рубеже XI-XII вв.

Развитие романской скульптуры во Франции шло путем трансформации орнаментальных принципов пластики дороманского времени, связанного с деревянной резьбой, в рельефные сюжетные композиции. В начале XI в. в растительный и геометрический орнамент

вводились изображения отдельных человеческих фигур. В XI-XII вв. техника романского рельефа преодолела этапы последовательного перехода от низкого к высокому рельефу. В начале XII вв. наступил период расцвета романского стиля во французской скульптуре.

Во Франции рельефные композиции были сосредоточены на наружных стенах фасада и преимущественно составляли оформление главного входа, располагаясь на архитраве и в тимпане. Позднее стали украшать статуями и уступчатые срезы портала. Стены внутри храма предназначались для больших циклов фресковых росписей и скульптурой не украшались.

Существовало два типа композиций: циклы, представляющие рассказ о цепи событий, и отдельные сюжетные сцены, с четким композиционным центром, относительно которого симметрично формировались остальные элементы художественного целого.

Выделяются два ведущих направления в развитии романской скульптуры Франции. Первое направление (школа Прованса) связано с доминантой эманационной тенденции в представлении эталонных персонажей Священной истории. Фигуры выполнены в высоком рельефе, фронтально и устойчиво поставлены между колоннами, придающими колоннообразие самим фигурам, композиции построены уравновешенными ритмами. Объемные средства решения скульптур репрезентируют сюжет материального оплотнения сверхчувственного начала. Второе направление (школы Бургундии и Лангедока) имманационно по ведущей энергетике произведений изобразительного искусства. Фигуры святых изображены пребывающими в беспокойном состоянии, человеческое тело представлено изломанным борьбой духовных и плотских сил: подвергнуто серьезным деформациям, пропорции искажены, фигуры удлинены. Дух ломает плоть, ведет к расконечиванию предельности материальной границы тела, что предстает в качестве единственно возможного эталонного душевной жизни верующего. Повышенная эмоциональность, драматизм характеризуют изображенные сцены.

Одной из самых актуальных тем романского изобразительного искусства была визуализация текста «Откровения» Иоанна Богослова. Страшный Суд и Христос во славе – самые популярные сюжеты средневековых порталов в Западной Европе. Церковный портал символизировал вход в Небесный Иерусалим. Портал - граница двух миров, двух градов – Вавилона и Иерусалима; своим переходом, преодолением порога, осененным событием Второго Пришествия, человек разрывал конечное время своей земной жизни, связывая прошлое, настоящее и будущее. Тематика портала фиксировала особый момент преодоления церковного порога как перехода в предстояние перед лицом Господа во всей искренности, открытости, обнаженности своих истинных помыслов и устремлений. Центральное место на всяком портале занимала фигура Христа. Верующий входил не просто к Христу, но Христом как Дверью в вечную жизнь.

Тема суда трактовала человека как грешного, сопротивляющегося своей греховности, судимого в силу грехов своей плоти и дающего ответ за эти грехи. Тема Страшного Суда акцентирует внимание на ничтожестве человека перед Всевышним; на слабости и греховности плоти человеческой; на необходимости вести борьбу со злом в себе самом.

Тема Страшного Суда, открывавшего диалог-отношение верующего и храма, задавала незыблемую систему координат, в которую вписан человек и полагало жизнь бесконечной борьбой добра (духовного) и зла (греховного и плотского). Страшный суд представлял мир устроенным стройно, благодаря композиционной симметрии. Осью композиции выступала фигура Христа, превосходящая все остальные фигуры в представленной сцене. Мир представал в дуализме рая и ада, а человечество – в антагонизме способным «быть справа» от Христа, быть правым и не способным. Упорядоченность рая контрастирует с хаосом ада. Композиция Страшного Суда – многофигурная, что обращает всеобщую тематику в разговор с каждым подошедшим мучеником к моменту суда. Иконография романских рельефных произведений предполагает зависимость размера фигуры от ее духовной значимости: большая величина – свидетельство духовного величия.

В интерьерах церквей скульптурными изображениями могли быть оформлены капители колонн. В романское время особенно распространенными были капители с изображением чудовищных животных. Причины появления подобных мотивов: во-первых, животные мотивы, соотносимые с животным изображением дьявола в сцене Страшного суда, репрезентировали то телесное, плотское и животное начало, которое и борется с духовным и прекрасным в человеке, тем самым содержа напоминание и предупреждение о необходимости вести постоянную борьбу со зверем в себе. Во-вторых, в соответствии с древней варварской традицией, данные изображения исполняли функцию оберега – отпугивания бесов, которые, принимая звериный облик, наталкивались в Божьем граде, построенном людьми, на свое зеркальное отражение и пугались его.

3. Особенности романской скульптуры Германии

В Германии монументальная скульптура из камня не получила особого распространения и развития, и богато украшенные порталы не типичны. Скульптура сосредоточена во внутренних помещениях храмов. Основные материалы – бронза, стук, дерево. Главные особенности: духовное содержание персонажей входит в резкое противоречие с пропорциями человеческого тела: истинно духовный человек не может быть похож на обычного, потому фигуры персонажей далеки от пластической гармонии. Эмоциональное состояние, переданное этими средствами, можно определить как возвышенно-суровое. Выбранные мастерами художественные материалы способствовали раскрытию повышенной пластической подвижности, раскрывающей границы конечности человеческого начала: и дерево, и бронза

– материалы, передающие сложные движения, требуемые от человеческого тела на пути к духовному самоопределению.

Особое распространение получила тема Распятия. Распятие представляет аспект Христа страдающего, не судьи/покровителя человечества, а мученика, испытывающего физические и духовные страдания. Сочувствие, сострадание является основой душевного взаимодействия зрителя и произведений германского романского искусства.

Бронзовые рельефные композиции храмовых врат выполнялись в невысоком рельефе, создающем эффект растворения фигур во вневременном и внепредметном фоне, откуда произошло их просвещающее и поучающее человека-зрителя явление.

Отдельной формой искусства рельефа в Германии были надгробия, которые заявляли своими художественными приемами противоположные принципы изобразительного искусства. Будучи положенными на пол церквей, надгробия демонстрировали персонажей, пребывающих в мире абсолютного покоя, принявших вечную благодать.

4. Характеристика монументальной живописи Западной Европы X-XII вв.

Росписи романского времени представляют собой фресковые композиции. Техника мозаики встречалась только в отдельных областях Италии, под воздействием византийских традиций.

Росписи в интерьере романского храма располагались на стенах в соответствии с движением паломника по церкви к алтарю и обратно. Изображенные события Ветхого и Нового Завета разворачивались в хронологической последовательности, актуализируя включение зрителя в Со-бытие, проживание Священной истории. Главный акцент был поставлен на росписи центральной апсиды, представлявшей Христа во славе. На западной стене храма располагалась сцена Страшного суда. Таким образом, Страшный суд открывал (рельефом тимпана) и завершал (фреской) диалог-отношение верующего и церкви.

Расцвет французской романской живописи падает на конец XI-первую половину XII вв.

Немногие дошедшие памятники монументальной живописи можно разделить на несколько групп, специфика каждой из которых обусловлена доминирующими художественными традициями: раннехристианскими, восточно-византийскими (Македонский Классицизм), мавританскими.

Как и для развития искусства рельефа, для монументальной живописи типично деление произведений изобразительного искусства на те, в которых заявлена тематика торжества божественного нисхождения и диктата божественного закона (церковь в Сен-Савен-сюр-Гартамп) и те, в которых человеческое начало представлено возводящим свою имманационную энергетику к Абсолютному началу (церковь Сен Мартен в Ноан-Вике, вторая четверть XII в.).

Произведения-репрезентанты романского изобразительного искусства:

Скульптура Франции: тимпан южного портала церкви Сен Пьер в Муассаке (ок.1120 г.): «Христос во славе», «Святой Петр»; тимпан собора Сен Лазар в Отене (1125-1145 гг.): «Страшный Суд» (1130 - ок.1145), рельеф притолоки северного портала «Ева» (1125 г.); церковь Сен Жиль в Сен-Жиль-дю-Гар: оформление западного фасада: «Распятие», «Христос во славе» «Поклонение волхвов». Тимпан церкви в Больё-сюр-Дордонь («Христос во славе»). Тимпан церкви Сент-Фуа в Конке-ан-Руэрге: «Страшный суд». Скульптура западного фасада церкви Сен Трофим в Арле: «Святой Петр». Скульптура церкви в Суйяке (сер. XII в.): «Святой Исайя».

Скульптура Германии: церковь св. Михаила в Хильдесхейме: рельефы бронзовых дверей (1015 г.). Бронзовые двери церкви в Аугсбурге (сер.XI в.): «Святые апостолы». «Распятие» (архиепископа Геро; собор в Кельне, 975 г.). Надгробие Рудольфа Швабского (1080 г.).

Монументальная живопись: фрески монастырской церкви в Сен-Савен-сюр Гартамп (третья четверть XI в. - 1115 г.). Росписи капеллы приората в Берзе-ла-Виль (нач.XII в.). Фрески церкви Сен Мартен в Ноан-Вике (вторая четверть XII в.).

Миниатюра Англии: «Псалтирь» из Сент-Олбанса, «Ламбертская Библия», «Винчестерская Библия».

Миниатюра Франции: «Сен-Северский Апокалипсис» (сер. XI в.), «Евангелие Амьенской библиотеки» (вторая половина XI в.), «Житие св. Радегоны» (сер. XI в.).

Собор Сен Лазар в Отёне (между 1120 и 1146). На тимпане также изображен Страшный Суд. В центре восседает Христос в мандорле, которую поддерживают ангелы. Каждая из сторон делится на два уровня, а внизу тянется архитрав. На верхних уровнях с одной стороны изображена Дева Мария, восседающая на троне, с другой стороны – 2 апостола, они наблюдают за судом. В нижней части слева от Христа стоят 8 апостолов, лицом к центральной фигуре. Святой Петр с ключами охраняет вход в Небесный Иерусалим, представленный постройкой с аркадами, куда с помощью ангела пытаются проникнуть воскресшие. С противоположной стороны – сцена взвешивания душ, этим заняты архангел Михаил и дьявол. Сцены архитрава представляют разделение воскресших на спасенных и проклятых стоящим в центре ангелом. Шествие праведников, среди которых изображены два паломника, контрастирует с процессией грешников. Эта толпа со страхом и смятением движется к тому месту, где над грешниками разверзаются руки дьявола, отправляющего их в ад. На внешних архивольтах содержат изображения различных видов человеческой деятельности по месяцам и знаки Зодиака, что помещает сцену Страшного суда в космический контекст.

Церковь Сен Пьер в Муассаке (первая половина XII в.). В тимпане изображена сцена Апокалипсиса: старцы поклоняются Христу во славе. Композиция выполнена в высоком рельефе, отсюда – резкая игра светотени. По сторонам от Христа – ярусы старцев. Фигура Христа окружена ангелами, а также традиционными символами евангелистов - лев, орел, бык, ангел. И

эта группа намного крупнее старцев. Если в пространстве фона много теневых пятен, то в центре фигуры выступают вперед, и плоскость освещена лучшим образом, и на этой плоскости – редкая сеть прорисованных складок одежды.

Фигура св. Петра на откосе портала собора в Муассаке репрезентирует имманационную концепцию школы Лангедока – к ней также применимы все характерные черты данной школы: дух искажает тело, заставляя его терять характерную человеку пропорциональность, тело в результате выглядит как несоответствующее внутреннему наполнению, выглядит искаженным и уродливым. В Муассаке в этой скульптуре особенно проявилось основное свойство романской скульптуры: антитеза духа и плоти, внешней изменчивости и существенной незыблемости.

Лекция 73. Готический стиль в архитектуре XII-XV вв.

План лекции

1. Временные рамки развития готического стиля в архитектуре. Причины перехода от романского к готическому стилю в западноевропейской средневековой архитектуре.
2. Принципы готической культовой постройки.

1. Временные рамки развития готического стиля в архитектуре. Причины перехода от романского к готическому стилю в западноевропейской средневековой архитектуре

Термином «готика» обозначается художественный стиль в архитектуре и изобразительном искусстве с середины XII по XV-XVI вв. Современники этот термин не использовали и называли новый стиль того времени «французской манерой».

Переход от романского к готическому стилю в архитектуре является визуальным свидетельством коренных перемен в мироотношении, потребовавших новых принципов строения модели мироздания – католического храма.

Среди обстоятельств актуально-исторического характера, повлиявших на возникновение памятников готического стиля, можно отметить рост национального самосознания народов Европы, приведший к пестованию человеческого земного качества; урбанизацию Европы, сказавшуюся в укреплении городов как локальных центров воспитания ценности земного строительства, земного существования человеческого. Политическая и экономическая независимость городов определяла ценность качества горожанина, «гражданина» и повышала значимость независимого и достойного земного бытия. Корпоративный цеховой принцип трудовой деятельности установил ценность коллективного строительства города,

значение причастности единому делу, дал человеку осознание себя как части целого – Единичного, которая участвует в создании Общего и Всеобщего. А также значение сакрального труда, приобщающего к благу. Городские цеха – аналог монашеских орденов/братств. Города, купечество, ремесленные цеха, королевская власть, а не церковь выступают главными строителями-заказчиками. Интеллектуальным ядром города, начиная с XII в., стал университет, сформировавший основу для познавательной активности человека как субъекта, пребывающего в постоянных самостоятельных поисках истины.

Религиозная ситуация середины XII в. характеризуется кризисом системы бенедиктинского ордена. Центростремительные силы, организующие религиозную практику бенедиктинского братства внутри монастырских стен, обернулись разрушением заповедей святого Бенедикта Нурсийского. Священнослужители декларировали себя и свои обители как средоточие богатств духовных, а в действительности превращались в накопителей богатств материальных, тем самым теряя подобие деяниям Христа в своем удалении от мира. И внутри самой христианской церкви созрела необходимость ее реформирования. Эта реформа воплотилась в деятельности Франциска Ассизского, ставшего основателем ордена францисканцев. Устав францисканского ордена провозглашал принципы нищенства, странничества, обращения к миру, определял ценность расконечивания человеческого начала в стремлении к духовному преображению.

2. Принципы готической культовой постройки

Готическая архитектура развивалась как архитектура городская. Соборы служили не только местом богослужения, но и местом собраний, торжеств. Строительство готического собора начиналось в центре города, он был самым высоким зданием, осью города, через которую и весь город поднимался над своим собственным уровнем мрака профанного бытия.

Готические храмы были базиликальные и зальные. Ведущим типом осталась трехнефная базилика. Готическая архитектура уничтожила массу стены, утвердив тектоническую структуру каркасной системы контрфорсов и аркбутанов.

Важнейшим достижением готической архитектуры был крестовый нервюрный свод, облегчавший стену, дававший возможность расширить проемы. Нервюры в точке пересечения объединялись замковым камнем, который в готическом храме становился высшей точкой собирающихся от самого основания собора энергетических токов, восходящих по пучкам колонн. По сравнению с романской культовой постройкой, в готическом соборе была увеличена стрела подъема арок и сводов. Стрельчатые очертания определили все арочные элементы собора. Все преобразования вели к утверждению вертикального принципа композиции.

Выделение строительного каркаса и изменение роли стены, устранение ограничивающего элемента здания открывали возможность для создания значительных проемов, что облегчало архитектуру, давало ей возможность стремительно расти вверх. Увеличились пролеты сводов, уменьшилась толщина сводов, высота соборов в некоторых случаях была колоссальной.

В готических соборах повышается конструктивная роль окон, заменяющих собой стены. Данный прием визуализирует прозрачность границы внутреннего и внешнего миров. Конструктивная система контрфорсов и аркбутанов организована так, что демонстрирует исходящие изнутри собора силы, разрушающие пределы. Душевный мир, жаждущий самораскрытия навстречу высшей духовности, трансформирует оболочку, превращая материю из плоти в скелет, каркас, остов, пропускающий душевное устремление ввысь.

Готический собор – качественно новое культовое пространство, по сравнению с романской монастырской церковью. Храм раскрывается окружающему пространству, миру, городу. Стрельчатая арка, уничтожение массы стены, нервюрный свод, вертикализм архитектурных масс обеспечивали эффект постоянного развития, становления готического здания.

План сохраняет продольное направление с акцентированным средокрестием. Трансепт, отражающий специфику богослужения в монастырской церкви, в готическую пору уступает место обратным тенденциям: слабо выступающий трансепт либо зажимается между капеллами, либо его пространство сливается с пространством хора, либо трансепт вовсе отсутствует. Отсутствуют крипта, нартекс, но обход хода и венец капелл становятся обязательными элементами готического плана. Хоровая часть здания увеличивается.

Исчезновение такого ключевого для романской церкви элемента, как крипта, связано с переменами в мироотношении. Крипта – сокровенное место романского храма – пространство нахождения мощей святых мучеников и других святых реликвий, выступающих объектом притяжения для верующих, паломников, образцом духовной жизни монашества, посещавшего церковь. В готическую эпоху мощи и святые реликвии не покидают собор, но обретают себя в алтарном пространстве, в венце капелл, в зоне хора. По отношению к эпохе романского стиля эта смена местонахождения мощей означала поднятие, «перенос» вверх. Святой в его идеальном облике вечно живого мученика тем самым с ходом истории приближается к верующему. Если культовое пространство романской церкви было центростремительным, и центром устремления была именно крипта, моделирующая вектор устремления энергетических сил сверху в центр и вглубь, что позволяло соотнести и обрести сакральные силы в погружении в глубины встречи с идеальным святым-мучеником, приближение к которому есть спуск в глубины духовного мира. В готическом соборе возможность приближения и зрительного прикосновения к идеалу, представленному мощами и реликвиями, осуществлялась в пространстве земного мира, не требуя

погружения, спуска. Тем самым помимо хода приближения мощей к верующему, готический собор также фиксировал важное качество мироотношения – ни на одном этапе своего проживания готическое здание не предлагало хода вниз, но всегда, каждым конструктивным либо декоративным элементом здание организовывало восходящее движение.

Главный западный фасад обычно имеет по сторонам две мощные башни, четырехугольные в плане. В некоторых случаях башни завершаются восьмигранным шпилем. Главное место в первом ярусе фасада занимают скульптурно обработанные глубокие перспективные порталы. Сокращающиеся в глубину и поставленные уступами арки опираются поочередно на выступающие части стены и на колонны или полуколонны, стоящие на высоком цоколе. Скаты вимпергов порталов украшались краббами и заканчивались крестоцветами. Среднюю секцию верхнего яруса западного фасада целиком заполняет окно-роза – олицетворение гигантского мира, сотворенного Богом, – космоса, включающего в себя «малый космос» – человека, который мыслится не только как «венец творения», но и как целостный, завершенный мир, заключающий в себе то же, что и большая Вселенная. Макрокосм представлен в виде замкнутого круга бытия, движимого божественной мудростью, и содержащего внутри себя свое одушевленное воплощение – человека. Готические башни, в отличие от романских, прорезаны большими сквозными окнами. Башни всегда суживаются и облегчаются кверху, даже в том случае, если они не завершены шатром. Шатер в ранней готике сплошной, в поздней – ажурный, что визуализирует тенденцию к обесконечиванию в развитии средневекового мироотношения.

Готический храм представляет собой модель живого организма, осуществляющего бесконечный рост ввысь. Каждый элемент готического собора представляет собой устремленную вверх форму.

Готическое здание своими архитектурными формами, основанными на принципе вертикализма, организует соответствующим образом поведение верующего/зрителя/посетителя собора в доминанте устремления ввысь – сначала взглядом, затем помыслами, умозрением, обеспечивающим трансформацию человеческой души в процессе восхождения.

Идея стремления к бесконечности пронизывает собой все элементы устройства готического собора. Во-первых, строительный материал – камень – теряет свое основное свойство каменности и прочности, приобретая вид легкой, пластичной растительной формы, камень плавится и преодолевает силу притяжения. Каждая архитектурная форма уподобляется растительному цветущему природному элементу. Во-вторых, строительный материал – камень, будучи частью земли, обеспечивает собору проявление качества репрезентации земного начала. В таком отношении готическая трансформация камня означает визуализацию процесса поднятия земли к небесам. Готический собор – это та часть земли, та земная форма, которая вздымается над ровной земной поверхностью, противореча всем своим устройством объективным законам всего земного и подчиняясь лишь одному

закону – преодоления и выхода за пределы этих объективных земных законов. В-третьих, пористая конструкция башен обеспечивает эффект входа стихии воздуха в здание. Тем самым происходит слияние и взаимное растворение архитектурных-земных и воздушных пространств. Помимо стихийного соприкосновения и взаимопроникновения, важен также аспект цветового взаимодействия. Небесный цвет через пористую структуру ажурных галерей, арок и окон проникает в собор и становится частью цветовой природы готического здания. Слияние небесного и земного начал в соборе обеспечивает эффект взлета соборных форм. В-четвертых, система контрфорсов и аркбутанов дает собору возможность бесконечного роста из центра, организуя собор по законам мощных центробежных сил. Ни одна форма готического здания принципиально не завершена, но подчиняется законам открытости. В-пятых, интерьер готического собора образован сцеплением, объединением многих отдельных вертикалей в единое целое – в «пучки колонн», которые становятся источником порождения нервюр сводов. Нервюры, имея происхождение от понятия «нерв», придают интерьеру характер пронизанности нервными токами. Архитектурные элементы, обладающие подобными значениями, обнаруживают иное измерение соборного пространства, обретающего себя не только и не столько в объективной действительности, сколько в пространстве энергетики душевного мира, душевных сил, объединяющих мир реальный и мир идеальный. Перечисленные черты готической архитектуры позволяют определить стиль западноевропейского искусства XIII-XV вв. как Готический Романтизм.

Лекция 74. Национальные школы готической архитектуры: Франция

План лекции

1. Периоды развития готического стиля во Франции.
2. Характеристика этапов развития готического стиля во Франции.
3. Анализ произведений-репрезентантов архитектуры готического стиля во Франции.

1. Периоды развития готического стиля во Франции

Готика в эпоху средневековья именовалась «французской манерой». Развитие готической архитектуры началось и достигло расцвета в областях Северной Франции (Иль-де-Франс, Пикардия, Шампань).

Развитие готики во Франции охватывает время от середины XII до начала XVI вв. Оно может быть разделено на три основных этапа: раннюю готику (XII в.), зрелую готику (XIII – XIV вв.) и позднюю/пламенеющую готику (конец XIV – XV вв).

2. Характеристика этапов развития готического стиля во Франции

Ранняя готика знаменует собой переходный период в развитии стиля средневекового искусства. В культовых постройках этой поры представлен синтез романских и готических приемов. Готическая конструктивная система контрфорсов и аркбутанов применена слабо, во внешнем облике здания преобладают тяжелые, романские по характеру массы. Стена сохраняет свое значение ощутимой границы, фиксирующей пределы явившейся благодати. В экстерьере и интерьере преобладают горизонтальные линии и плоскости, ясно выраженные ярусы, четко обозначенная множественность самостоятельных архитектурных объемов. Геометрия окна-розы характеризуется ясностью расходящихся из центра лучей. Стрела подъема арок и сводов не высока.

Период зрелости готики во Франции отмечен созданием трех основных произведений готической архитектуры во Франции – городских соборов Шартра, Реймса и Амьена, в которых в концентрированном виде выражены все ведущие концепции готического мироустройства. Тип данных готических соборов оказал большое влияние на готическое зодчество всех европейских стран. Такие готические приемы, как высокая стрела подъема, растительная форма всех архитектурных деталей, сложное плетение рисунка окна-розы и других оконных переплетов собора, развитая каркасная система контрфорсов и аркбутанов, приводящие здание к репрезентации модели расконечивания земного мира и поднятия в небеса, свойственны произведениям зрелой французской готики. Все конструктивные и декоративные элементы раскрывают основное устремление здания ввысь. Вертикальные элементы врезаются в горизонтальные членения. Ярусы фасада во множестве точек связаны между собой и переходят один в другой, что формирует принцип единства и открытости художественных форм.

Поздняя готика Франции репрезентирует мироотношение трагической эпохи. Столетняя война, военные поражения, крестьянские восстания, междоусобицы, чума, разрушающие мир человека, привели к тому, что духовное обращение ввысь приобрело характер экзальтированности, чрезмерности, отчаяния в молитвенном желании быть услышанным Господом. Каркасная система в этот период начала трактоваться с точки зрения декоративных возможностей. Конструкция либо растворялась в декоративных формах, либо маскировалась декоративными элементами. Использовались опоры, лишенные капителей, проходят снизу вверх стен центрального нефа без членений, что уничтожало присутствие горизонтали, могущей остановить порыв архитектурных форм ввысь. Все элементы здания отличаются сильно вытянутыми пропорциями. Увеличивается количество фиалов, вимпергов; рисунок переплетов окон приобретает «пламенеющие» очертания, символизирующего душевный пожар, истовое горение веры.

3. Анализ произведений-репрезентантов архитектуры готического стиля во Франции

Произведения-репрезентанты французской готической архитектуры. Ранняя готика: собор Нотр-Дам в Париже (нач. 1163 г.), церковь Сен Дени. Зрелая готика: собор Нотр-Дам в Реймсе (заложен в 1211 г. – конец XII в.), собор Нотр-Дам в Амьене (1220 г. – XVI в.); собор Нотр-Дам в Шартре. Поздняя готика: церковь Сен Уан в Руане (1318 - начало XVI в.), церковь Сан Маклу в Руане (1434-1470 гг.).

Собор Парижской Богоматери (нач. 1163 г.)

Окончание строительства относится к середине XIV в. Можно выделить несколько этапов строительства. Строительство было начато на острове Ситэ, на месте епископской капеллы св. Стефана. Строительство начато с хора.

План пятинефного собора имеет форму вытянутого прямоугольника, завершенного с востока плавной полуциркульной линией хора. Трансепт лишь незначительно выступает за границы прямоугольника. Венец капелл встроен между контрфорсами, как и капеллы нефа. Это придает плану неразрывную конфигурацию.

Травеи собора имеют в плане почти квадратную форму. Они перекрыты крестовыми сводами на нервюрах, которые разделяют их на распалубки (шесть в главном нефе, четыре в боковых нефах). Высота сводов 32,5 м. Своды в соборе с малой стрелой подъема (в центральном нефе). Более высокая стрела подъема в стрельчатых сводах боковых нефов собора.

Опорами сводов служат гладкие круглые столбы в хоре и среднем нефе. В боковых нефах столбы ромбические и квадратные в плане с приставными колоннами (в первой травее нефа и в трансепте). Столбы до 1,4 м в диаметре имеют развитые капители - 1/5 колонны.

В конструктивной системе собора ведущую роль играет система опор совместно с усиливающими их контрфорсами и аркбутанами. Роль стены еще довольно велика. Контрфорсы имеют характерную для ранней готики уступчатую форму.

Трансепт с обеих сторон имеет порталы, над которыми расположены огромные окна-розы.

Средокрестие увенчано башней, прорезанной двойными окнами и завершенной острым шпилем.

Горизонтальные членения боковых фасадов и хора отмечают двухъярусность здания.

Особенность венчания боковых фасадов и хоровой части составляют сильно выступающие каменные водосбросы в форме полуфигур животных, птиц, людей.

Западный фасад собора с богатой скульптурной декорацией считается лучшим произведением французской ранней готики. Фасад, в котором преобладают горизонтальные линии и плоскости, имеет два ясно выраженных яруса. Первый завершается «королевской галереей» – арочным

фризом, образующим ленту ниш, занятых 28 статуями, аллегорически изображающими родословную Богоматери в образах «королей».

Окно-роза занимает в соборе всю плоскость средней части стены над карнизом «королевской галереи». Радиус розы служит модулем для всех основных проемов фасада (ширины двери среднего портала, ширина окон второго яруса, ширина аркад, галерей, окон башни, их высоты).

Над вторым ярусом западного фасада расположена высокая аркада на тонких колонках. Она служит прекрасным переходом от тяжелых масс нижних ярусов к вертикали башен.

Аркада несет на себе венчающий карниз, который одновременно служит и служебным обходом-галерейкой, с низкой балюстрадой и со знаменитыми фигурами химер по углам контрфорсов.

Массивное тело башен, срезанное по углам и украшенное тонкими полуколонками, арочками, вимпергами и крестоцветами, прорезано высокими парными окнами, встроенными в толщину стены по принципу перспективных фасадов. Этот прием, наличие декора и большое количество краббов на ребрах, облегчают тяжелую массу башен.

В соборе нет строгой симметричности, фасад расчленен пилонами контрфорсов на три сектора, неодинаковых по ширине. Различна высота и боковых порталов.

Рельефы занимают все поле тимпанов, покрывают архивольты, цоколь среднего портала, стык арок, ниш «портала Богоматери». По аналогичному принципу украшены северный и южный порталы трансепта. Декоративные элементы здесь богаче и легче.

Собор Нотр-Дам в Реймсе (1211 – конец XIII в.).

С 1179 г. традиционное место коронации французских королей. Наиболее яркий памятник зрелой готики во Франции. Реймс в средние века был небольшим, но богатым торговым и промышленным центром Шампани. Готический собор был заложен на месте сгоревшего годом раньше собора романского. Строители нового собора не считались с остатками собора старого. Западная трехнефная часть ведет к трехнефному трансепту, который вливается в широкий хор, завершенный венцом из пяти капелл.

Структура интерьера: Трехъярусное членение по вертикали, отсутствие галерей. Между продольной аркадой среднего нефа и верхними окнами на большой высоте расположены трифории в виде узкой галерейки, состоящей из четырехпролетной аркады на тонких колоннах в каждой травее.

Своды стрельчатого очертания с повышенной стрелой подъема.

Своды в среднем нефе опираются на круглые столбы четырьмя приставными колоннами. Капители столбов имеют слабо выступающие абаки, отмечающие переход от ствола к арке, от нижней части столба к более профилированной верхней зоне. Капитель широкой лентой охватывает все члены столбов среднего нефа, включая и приставные колонны. Декор капителей состоит исключительно из растительных мотивов, причем преобладают мотивы листьев местных растений – клена, земляники, винограда.

На западном фасаде две розы (малая и большая), которые просвечивают в центральный неф.

Трифории получают продолжение над средним порталом в виде открытых проемов.

Внутренняя стена портальной части расчленена нишами, в которых помещены скульптурные фигуры.

Композиция интерьера Реймского собора по вертикали слагается из трех основных элементов. В первом ярусе – продольная аркада, через которую проникает в средний неф свет из больших окон бокового нефа. В восточной части им соответствуют окна капелл.

Над первым ярусом (умеренно освещенным) тянется вокруг всего внутреннего пространства собора узкая и темная полоса трифориев.

В верхней зоне расположена полоса верхних окон, расцвеченных витражами. Эта зона на западной стороне завершена розой, а на восточной – сплошными окнами верхнего яруса хора.

Реймский собор отличают большая стройность пропорций, легкость масс и богатство декоративных элементов при полном сохранении ясности композиционной структуры. Архитектурное убранство собора не превращается в каменное кружево, скрывающее конструкцию готического собора. Все декоративные элементы раскрывают основное устремление здания ввысь. Зритель то выделяет из сложного ансамбля детали, сопоставляя и сталкивая их друг с другом, то покоряется грандиозной силе архитектурного целого. В этом сплетении разнообразия и единства – отличие Реймского собора от соборов поздней готики, когда за деталями теряется целое.

Равномерный и не однообразный ритм чередования больших проемов с тектонически ясными и пластичными обогащенными элементами системы устоев вместе со скульптурой делает собор «застывшей музыкой».

Каждая деталь, создающая вертикальную направленность композиции, не теряет связи со своим основанием и не растворяется в окружающем пространстве.

Боковые фасады Реймского собора делятся по вертикали на три зоны. Нижняя зона цокольной части с основанием выступающих вперед контрфорсов образует хотя и расчлененное, но мощное основание здания. Во второй зоне – контрастное сочетание тяжелых вертикальных объемов контрфорсов и легких вертикальных оконных проемов. Третья зона образуется из верхней части контрфорсов с примыкающими к ним однопролетными аркбутанами и из ряда верхних окон среднего нефа.

Северный фасад в зоне трансепта имеет портал в два пролета, с двумя дверями, разделенными статуей папы Сикста. Южный трансепт портала не имеет.

На западном фасаде вертикальные элементы преобладают. Стена присутствует только местами – в цоколе, в зоне, которая отвечает трифориям интерьера, и между окнами и венчающим карнизом. Во всех остальных частях вместо стены большие проемы.

Контрфорсы оставлены обнаженными только в цокольной части. В зоне трифориев контрфорсы декорированы арочным мотивом, а во втором ярусе и в зоне галереи – колонными портиками.

Вертикальные элементы скомпонованы так, что врезаются в горизонтальные членения. Вимперги над порталами зрительно разрывают горизонтальную линию междуэтажного карниза, а фиалы контрфорсов – линию венчающего карниза.

Квадратные в плане башни, сплошь прорезанные проемами, по углам фланкированы высокими арочными портиками, которые вместе с оконными проемами придают им легкость, не нарушая компактности.

Отношение между высотой и шириной фасада (до венчающего карниза) 1:1, однако фасад кажется вытянутым вверх из-за постоянного сужения кверху.

Ярусы фасада во множестве точек связаны между собой и переходят один в другой.

Все элементы собора построены в одном модуле. Основой измерения послужил диаметр внутреннего круга малой розы в тимпане. Он равен радиусу внешней окружности большой розы, определяет высоту всех трех дверей, ширину дверей среднего портала, ширину общего проема парных окон второго яруса (высота их до розы равна двум диаметрам). Ширина окон башен равняется половине диаметра, а высота их до капители колонок – двум диаметрам.

Три портала западного фасада сближены и объединены. Тимпаны порталов для лучшего освещения нефов оставлены ажурными.

Лекция 75. Национальные школы готической архитектуры: Англия

План лекции

1. Периоды развития готического стиля в Англии.
2. Специфика английского готического стиля.
3. Анализ произведений-репрезентантов архитектуры готического стиля в Англии.

1. Периоды развития готического стиля в Англии

Развитие готического стиля в архитектуре Англии началось в последней четверти XII вв. под воздействием французских норманнских традиций. Но ярко выраженное национальное своеобразие отличает английский готический стиль.

Периоды развития готического стиля в Англии: ранняя/«ланцевидная» готика (XIIIв.); зрелая/«украшенная» готика (к. XIII-XIV вв.); поздняя/«перпендикулярная» готика (XVв.).

2. Специфика английского готического стиля

Взаимодействие романских и готических черт составило основу развития английского зодчества. Английские готические соборы, как и романские культовые сооружения, сохраняли значительную протяженность. Характерным было преобладание горизонтальных членений над вертикальными, растянутые фасады, далеко вынесенные трансепты, различного рода притворы. Апсиды имели по преимуществу прямоугольное завершение, хор с обходом и капеллами встречается редко. Отличительной особенностью английских храмов является наличие сдвоенного трансепта. Кроме того, пространство английских соборов долгое время оставалось расчлененным: хор, нефы, трансепты были обособлены. Западные башни невелики, но башня над средокрестием выявлена сильнее, чем в готических сооружениях Франции и является главным носителем энергетического устремления собора ввысь. Система контрфорсов и аркбутанов не обнажалась в английском готическом зодчестве, но скрывалась кровлей, что позволяло сохранить романскую идею пестования пространства собора как ограненного, закрытого сосуда божественной энергии. Для английской готики типично сохранение романской функциональной направленности: с соборами были связаны постройки монастырского типа – залы капитула, капеллы, клуатры.

Гармония двух направлений в отношении земного и небесного начала свойственна художественной модели английской готики. Концентрированной точкой воплощения взаимооборачивания двух тенденций имманации и эманации становилась зона средокрестия. Здесь был сосредоточен главный световой поток, при общем относительном полумраке готического английского собора.

Период украшенной готики характеризовался интенсивным развитием нервюрного рисунка сводчатых перекрытий. Звездчатые, сетчатые, веерные своды со сложнейшей растительной орнаментикой представляли модель райского сада, в пространстве которого пребывал прихожанин, возводящий взгляд и помыслы ввысь, к своду собора.

Эпоха перпендикулярной готики сделала определяющими в конструкции и декоре здания прямоугольные пересечения при общей вертикальной устремленности архитектуры. В декоре преобладают пересечения горизонтальных и вытянутых вертикальных линий, прямые углы. Эти простые формы в период поздней готики в Англии вытеснили сложный и криволинейный декор.

3. Анализ произведений-репрезентантов архитектуры готического стиля в Англии

Готическая архитектура Англии. Ранняя («ланцевидная») готика: собор в Уэльсе (XIII в.), собор в Линкольне (XIII в.), собор в Солсбери (1220-1270 гг.). Зрелая («украшенная») готика: собор в Йорке, собор в Личфилде, собор в

Эксетере, клуатр собора в Глостере (1351-1377 гг.). Поздняя («перпендикулярная») готика: капелла Виндзорского замка (1474-1483 гг., своды – 1503-1528 гг.), капелла Кембриджа (1446-1515 гг.), капелла Вестминстерского аббатства (1503-1519 гг.).

Собор в Уэллсе (XIII в.)

Своим появлением собор ознаменовал рождение в Англии раннеготической архитектуры, а этапы строительства собора, перестроенного из романского здания, обозначили смену стилей английской готики.

Здесь стрельчатая арка окончательно вытеснила арку полуциркульную.

Собор построен по единому архитектурному замыслу, с планом в виде латинского креста, в виде трехнефной базилики с трансептом и небольшим (в три травеи) хором с капеллой Марии.

Нефы и трансепт перекрыты крестовыми сводами. В средокрестии – веерный свод, комбинированный со звездчатым.

Средний неф относительно невысок (21,5 м). Отношение высоты к ширине 1:2.

В среднем нефе аркады, Трифории и верхние окна четко разделены и сохраняют самостоятельность.

Неповторимую особенность интерьера Уэлльского собора составляют его «опрокинутые» арки средокрестия, образующие в целом нечто вроде усеченной внизу восьмерки (применена для укрепления центральной башни). Построенные в XIV в., они связывают старую часть нефа с хором, выполненным в «украшенном» стиле.

С внешней стороны архитектурные массы здания группируются вокруг мощной башни средокрестия. Западный фасад широк (1220-1239). Его башни не встроены в основное тело храма, а примыкают к нему по бокам.

Строго ритмизированный фасад расчленен на два яруса. Первый ярус (вместе с высоким цоколем) украшен декоративными нишами. Порталы здесь играют подчиненную роль.

Двухъярусный зал капитула (1290-1319) примыкает к северо-восточной части трансепта. Он имеет звездчатый свод, поддерживаемый мощным столбом в центре помещения.

Собор в Линкольне

Построен на месте старого романского храма. Имеет высокую башню над средокрестием и две башни у западного фасада.

План собора имеет прямоугольное завершение без осевой капеллы. Имеет большой и малый трансепты.

Внутреннее пространство собора легко и просторно. Продольная аркада поддерживается столбами, расставленными широко. Это обеспечивает связь между нефами.

Стену южного трансепта прорезает редкое в английской готике окно-роза.

Средний неф перекрыт сводом с тьерсеронами. Нервюры распалубок над окнами не были доведены до замкового камня свода и связаны с ним

дополнительными ребрами. Из-за этого свод имеет более плоское очертание, чем обычный крестовый свод.

Основу структуры трех высоких башен собора составляют четыре угловых пилона с легким заполнением между ними. Вход в храм подчеркнут высоким арочным проемом.

Западный фасад отличает своеобразная оптическая двухслойность, благодаря которой было достигнуто постепенное нарастание ритмов к мощной башне над средокрестием.

Собор в Солсбери

Собор в Солсбери отличается цельностью замысла и исполнения.

Собор строился на протяжении XIII в. (1220-1226 гг., клуатр и зал капитула – 1263-1284 гг.).

Большое свободное пространство вокруг собора делает его хорошо обозримым со всех сторон.

Силуэт собора в Солсбери определяет башня над средокрестием – самая высокая башня в Англии (124 м, завершена была в 1320-1330 гг.).

Западный фасад со слабо выраженными башенками украшен нишами, геометрическим орнаментом и скульптурой.

В интерьере намечается тенденция слияния воедино яруса трифория и верхних окон.

Церковь Вестминстерского Аббатства

Место коронации и погребения английских королей.

Церковь была перестроена в XIII в. Работы начались в 1245 г. при участии архитекторов Генри из Эссекса и Джона из Глостера.

Своими пропорциями и особенностями планировки (подчеркнутая разница в высоте центрального и боковых нефов, хор с венцом капелл) здание следует французским образцам, в то время как архитектурный декор ближе к английской традиции.

В 1253 г. был закончен зал капитула – восьмиугольный в плане. В этом помещении была применена весьма оригинальная конструкция сводов, опиравшихся на тонкий средний столб.

Лекция 76. Национальные школы готической архитектуры: Германия

План лекции

1. Периоды развития готического стиля в Германии.
2. Специфика германского готического стиля.
3. Анализ произведений-репрезентантов архитектуры готического стиля в Германии.

1. Периоды развития готического стиля в Германии

Готическая архитектура Германии делится на три периода: ранняя готика (XIII в.), высокая или зрелая готика (XIV-начало XV вв.) и поздняя готика (XV- начало XVI вв).

Политическая раздробленность Германии этого времени предопределила формирование человека неупокоенного, жаждущего утверждения, находящегося на пути стремления к самосовершенствованию. Независимость немецких земель и епархий привела к независимости и архитектурных форм.

2. Специфика германского готического стиля

Готика в Германии складывалась на основе синтеза традиций «французской манеры», германского Романского Классицизма и византийского искусства. Отличительными чертами германской архитектуры эпохи готики выступают: отсутствие приоритета строительства крупных кафедральных соборов; отсутствие единства архитектурных форм и структуры во всех немецких соборах этого периода. Немецкие зодчие прежде всего разрабатывали декоративную, а не конструктивную сторону французской готики. В первый период проникновения готических элементов на территорию Германии мастера использовали прием добавления готических форм к изначально романским зданиям.

Во второй половине XIII в. на территории Германии соприсутствуют базиликальный и зальный тип храмов. Базиликальный в основном используется в городских соборах, а зальный – в приходских и монастырских церквах. Тип зальных церквей благодаря слитности внутреннего пространства соответствовал практике нищенствующих орденов и особенно развивался немецкими готическими мастерами. В зальных церквах система аркбутанов теряла свою актуальность.

Западный фасад в Германии значительно акцентируется за счет возведения башен с шатровым завершением. В юго-западной Германии был разработан тип однобашенного собора. В процессе развития готических форм в Германии наблюдалась тенденция перехода от закрытых к открытым, ажурным шатрам. В результате создавалась столпная конструкция, устремленная ввысь по вертикали единственной башни, поэтапно проходящая шаги преодоления материального и весного монолита основания, слабо расчлененных стен и выходящая к принципиально открытой и расконечивающейся венчающей форме конусообразного башенного завершия. Приоритет шатрового завершия демонстрирует актуальность темы пламенеющего духовного устремления на протяжении всего развития германского готического зодчества.

С XII в. на территории северо-восточной Германии получает распространение кирпичная готика. Города этого региона организовали торговый союз, в XIV в. оформившийся как союз Ганза. Особенно развитым

становится стиль кирпичной готики на рубеже XV в. в таких городах, как Кенигсберг (церковь св.Марии), Бранденбург (св.Екатерины), Тангермюнд (св.Стефана).

Это было связано, во-первых, с отсутствием в этих областях большого количества камня. Во-вторых, именно города этого региона организовали торговый союз, позднее оформившийся в XIV в. как союз Ганза. Таким образом – население этих городов было богатым, с чем связано всегда повышенное чувство собственного достоинства у человека, внимание к собственной индивидуальности. Строительство из кирпича всегда подчеркивает важность каждого слагаемого в едином строительстве: каждого города в этом союзе, каждого человека-купца в этом городе.

Кирпичное строительство распространилось на побережье Северного и Балтийского морей. Кирпич более хрупок, чем камень, практически исключает обработку в процессе строительства; сложные профилированные детали должны быть заранее предусмотрены при формовке кирпича. Сильно профилированные детали и такие готические формы, как фиалы, крабы, крестоцветы, строительство из кирпича делать не позволяли. Поэтому кирпичная кладка предопределила упрощение архитектурных форм. Готика на севере Германии сохранила кубическую четкость объемов, любовь к гладким плоскостям, стена не потеряла здесь своего значения. Одновременно строители извлекали художественный эффект из различной фактуры и окраски кирпича (глазурованный кирпич, светлые и темные тона), рисунка кладки, формованных профилей. С применением кирпича изменилось взаимоотношение здания с пейзажем, если каменное здание – это часть природы, как и сам данный строительный материал. Кирпич – материал по определению искусственный, и здание составляло контраст с окружающим пейзажем.

Для кирпичной готики характерны чередующиеся ряды кладки красного и черноглазурного кирпича. Иногда кладка черных и красных кирпичей разнообразится цветными кафелями или белой окраской простых по резьбе орнаментов.

Здание, обозначившее собой переход к зрелой готике в кирпичной архитектуре – церковь Санкт Мариен в Любеке, которой в 1270-е гг. был придан вид трехнефной базилики. При переходе к поздней готике в кирпичном строительстве был разработан тип храма с трехапсидным завершением, хор при этом отсутствовал. Например: Мариенкирe в Пренцлау.

Тип позднеготической зальной постройки окончательно утвердился в кирпичной архитектуре около 1400 г. Например: Катариненкирхе в Бранденбурге. (С 1395г. архитектор Хинрих Брунсберг; по другой гипотезе строительство было начато в 1401 г. и закончено в 1434 г.). В этой церкви примечателен фронтон, выделяющийся разнообразной кладкой кирпича, применением разноцветной глазури, сложным декоративным узором.

В целом, кирпичная кладка предопределила упрощение архитектурных форм. Готика на севере Германии сохранила романскую кубическую четкость объемов, приоритет гладких стенных плоскостей.

Развитие готического стиля в странах Западной Европы демонстрирует не только национальное своеобразие решения духовных задач времени в посреднической зоне кафедрального собора, но и этапы становления мироотношения европейского человечества XIII-XV вв. Эпоха Готического Романтизма развивалась через постепенное нарастание имманационной энергии, зреющей в человеческой душе и доходящей до апогея на венчающем этапе развития данного стиля.

3. Анализ произведений-репрезентантов архитектуры готического стиля в Германии

Готическая архитектура Германии. Ранняя готика: церковь Санкт Элизабет в Марбурге (1235-1283 гг.), собор во Фрейбурге-им-Брейсгау, собор Санкт Петер в Кельне (заложен в 1248 г. - XIX вв.). Поздняя готика: церковь Анны в Аннаберге (1429-1520 гг.). Кирпичная готика Германии: церковь Екатерины в Бранденбурге (1401-1434 гг.).

Церковь св. Елизаветы в Марбурге (1235-1283). Это – один из самых ранних готических памятников в Германии. Церковь относится к типу зальных построек. Основная часть марбургской церкви состоит из трехнефного зала, к которому примыкает трансепт с полукружиями и очень короткая часть хора из одной травеи и апсиды, без обхода.

Два крыла трансепта и хор, одинаково закругленные, образуют самостоятельный комплекс, напоминающий в плане трилистник.

Западная часть церкви завершена двумя массивными башнями.

В церкви отчетливо проявилось национальное своеобразие, несмотря на то, что церковь строилась под влиянием французской готики. Это и система трех апсид вместо венца капелл, и создание зальной системы внутреннего пространства, и строгое проведение вертикальности членений фасадов, и применение стрельчатого окна вместо готической розы.

Собор в Кельне. Строительство было начато в 1248 г., завершено в 1842-1880 гг. К готической эпохе относятся хор, нижние части трансепта, нефов и южная башня фасада. Хор сооружен между 1248-1322 гг.

Это – крупнейший собор Германии. Строился по образцу Амьенского собора. Хор кельнского собора – точная копия хора Амьенского собора с небольшими отступлениям. Есть предположение, что у этих двух готических сооружений один и тот же строитель – мастер Гергард. А трансепт и продольный корпус были спроектированы мастером Иоганном в 1322 г.

Собор имеет продольный пятинефный корпус, который перетекает в пятинефный же хор. До 1450 г. была достроена значительная часть западного фасада и гигантских башен. Образцом для башен служила башня Фрейбургского собора.

Длина собора 136 м, ширина нефов 47 м, трансепта – около 80 м. Высота среднего нефа 43,5 м.

Для интерьера собора характерна заостренность всех форм. Трифории, составленные из четырех парных пролетов в каждой секции травей, - сквозные.

Наружные контрфорсы и опорные арки изобилуют, из-за чего они представляются поставленными ради художественного эффекта, а не ради необходимости.

Периоды зрелой и поздней готики в Германии характеризуются строительством зальных церквей, архитектурное строение которых позволяло создавать единое внутреннее пространство.

Репрезентант позднеготической архитектуры в Германии – Церковь св.Анны в Аннаберге (1429-1520). Трехнефная базилика. Характерна зальностью, обращенными внутрь контрфорсами, высокими окнами. Тонкие нервюры в изогнутых линиях образуют звездные орнаменты на гладком фоне свода. Столбы восьмигранные. Полукружия трансепта и апсид. Три апсиды эшелонированных.

Лекция 77. Готическое изобразительное искусство

План лекции

1. Особенности готической скульптуры.
2. Готическое искусство Франции.
3. Готическое искусство Германии.
4. Витражное искусство стран Западной Европы.
5. Искусство миниатюры готического стиля.
6. Произведения-репрезентанты готического изобразительного искусства.

1. Особенности готической скульптуры

Готическая скульптура зародилась в первые годы XIII века.

Готическую скульптуру характеризует тесная органическая связь с архитектурой. Колоссальное множество фигур, наполняющих готические соборы, предстают элементами единой композиции целого собора, который средствами скульптуры раскрывает свое качество живого организма, преисполненного душевным порывом.

2. Готическое искусство Франции

Во Франции скульптура преимущественно была сосредоточена на фасадах, концентрируясь в зоне, близкой к зрителю – в оформлении перспективных порталов.

Готические архитектурные элементы вводятся в скульптурные композиции. На откосах перспективных порталов фигуры святых часто завершаются храмообразными балдахинами, оформленными стрельчатыми арками, образующими стрельчатые готические пламенеющие нимбы вокруг голов фигур персонажей Священной Истории.

Феномен статуи-колонны характеризует готический синтез скульптуры и архитектуры. Статуя-колонна имеет готическое завершие-«капитель» для человеческой фигуры-колонны, а также собственно колоннообразное основание. Фигуры святых, расположенные в зоне перспективного портала, становились одушевленной основой готической архитектурной конструкции. Колонна-опора приобретает человеческое анимационное наполнение, и догмат о том, что святые – столпы здания церкви – становилась визуальным понятием, возвещающим каждому входящему. Свое происхождение статуя-колонна ведет от изображения столпников, появлению которых предшествовал сам феномен столпничества в раннехристианской культуре. Столпник физически отрывался от земли, поднимался над земным миром, отторгая тем самым от себя все искушения плоти и земного существования в целом. В своем возвышении столпник поднимался к высотам своего исключительно душевного бытия. Эпоха готики реконструировала в художественной культуре идею столпничества в виде статуй-колонн. Готические статуи-колонны не выполняют несущей функции, но выступают в качестве векторов-указателей противоположного движения – снизу вверх. Кариатиды и атланты искусства античности – модель человеческой сущности как проводника изливающейся божественной энергии. Готические статуи святых на колоннах перспективных порталов – это модель человеческой сущности, устремляющейся вглубь и ввысь для преодоления силы земного (плотского, греховного, смертного) притяжения и выхода к обесконечиванию собственной природы.

В ранний период развития готической пластики архитектурное значение столпа веры подчиняло себе человеческую телесную оболочку святых. Пропорции искажались, удлиняя фигуры персонажей, вытягивая их ввысь. Каждая фигура закреплена за столбом и не покидает архитектурный стержень-ось ни жестами, ни взглядами. Линии складок одежды – зрительное наполнение фигуры – подчинено движению ниспадания, что уподобляет складки каннелюрам колонн. В зрелый период развития готической скульптуры искажение человеческих форм становится менее очевидным. Постепенно изображение земной оболочки святых теряет конфликтность по отношению к духовному содержанию и преобладающим качеством становится гармония внешнего чувственного облика и внутреннего сверхчувственного наполнения. Фигура святого теряет недвижимость в своей связанности с колонной и обретает способность вступать в отношение с другими персонажами, изображенными на соседних колоннах. Так образуются скульптурные группы, связанные жестами, взглядами, линиями складок одежды и энергетикой диалога, в котором находятся персонажи.

Для готической пластики важна идея духовного развития, роста, движения, которая строится следующими скульптурно-архитектурными средствами: фигуры святых находятся не просто в пространстве, приближенных верующему, но организуют верующего как входящего, ибо выстроены в процессии, дублирующей и идеализирующей вход в храм. Будучи расположенными по откосам перспективных порталов, глубина которых могла достигать пять с половиной метров, персонажи скульптур и скульптурных групп осуществляют идеальный вход в храм. Устремление вглубь храма получает антропоморфное наполнение. Настраивающая функция статуй заключается в организации верующего идущим не только вперед и вглубь, но и вверх. Ритм расположения статуй-колонн – это ритм шагов входящего. Своим расположением они знаменуют каждый новый шаг приближения к обретению Небесного Иерусалима на земле.

Статуи не только организуют вечную процессию, в которую может включиться либо не включиться реальный зритель, но и выполняют функцию покровительствующего наблюдения за реальными входящими. Значение свидетелей великих событий священной истории выполняют и все фигуры, представленные на архивольтах перспективных порталов. Как правило, индексное значение каждого из бесчисленного множества изображенных персонажей на архивольтах, важнейшей составляющей имеет дар прозрения, провидения священной сути всякого события божественного присутствия, умение быть вестниками Бога, свидетелями величия Его. Это – пророки, отцы церкви, ветхозаветные предки земного воплощения Христа и ангелы. Фигура на столбе, разделяющем створки двери, выполняет функцию встречи идущего, дающего наставление и проповедь, связанную с обретением оси, внутреннего стержня в своем движении. Эта фигура знаменуют цель устремления движения обеих сторон перспективного портала. Немая проповедь данного персонажа (чаще всего, здесь находится изображение Иисуса Христа) связана с идеей Двери как Врат в царство вечности.

Тенденция перехода от рельефа к круглой скульптуре через фазы от барельефа к горельефу характеризует как переход от романики к готике, так и внутреннее развитие готической пластики. Готическая скульптура не предполагает обхода. Это качество скульптурных изображений имеет сакральное значение. Заманивая совершить обход, скульптуры порталов своей действительной обратной стороной имеют собор, они единосущны с собором и причастны ему. И эта принадлежность, неотделимость от тела собора означает причастность изображенных персонажей миру горнего Иерусалима на земле. И в этом уникальное качество храмового пространства – оно являет своих вечных обитателей, заманивает жизненным качеством той бесконечности, которой они принадлежат, и одновременно указывает на ту неразрывную связь с миром горним, в котором при-сутствуют представленные персонажи.

В эпоху зрелой готики в скульптуре актуализируется традиция античного искусства, что становится основанием моделирования святых как зримые воплощения высшей духовности. Взаимодействие готического

изобразительного искусства пластики и архитектуры проявляется во взаимооборачивании двух тенденций мироотношения в едином соборе. Имманация движения всех архитектурных сил собора находит свой ответный отклик в виде эманации божественной энергии, воплощающейся в гармонично прекрасных статуях святых.

В тематике готического искусства, помимо сохранения традиционной значимости темы «Страшного Суда», обращает на себя внимание приоритет сюжетов, связанных с Богородицей и персонажами, относящимися к земной и небесной жизни Девы Марии. Наиболее популярными были темы «Встреча Марии и Елизаветы», «Успение Богоматери», «Вознесение Марии» и небесное «Коронование Марии». Если в эпоху романского стиля тема отношения человеческого и Абсолютного начал решалась в аспекте изображения вещающей вечности, устанавливающей и диктующей свой незыблемый закон, подчиняющий себе все человечество, то в эпоху готики в решении данной темы отправной точкой становится человеческое начало, устремляющееся к вечности, поднимающееся ввысь. Мадонна есть репрезентант человеческого начала, способного породить божественное и прикоснуться к божественному, обрести вечную жизнь, поправ смерть.

3. Готическое искусство Германии

Скульптура в Германии готического времени была сосредоточена обычно во внутреннем помещении храма.

Готическую скульптуру Германии отличает повышенно эмоциональный характер, драматизм, тенденция репрезентации психологического содержания той или иной евангельской/ветхозаветной сцены. Общечеловеческие конфликты и силы, движущие человечество, – борьба, страдание, горе, любовь, сочувствие, гнев, ненависть, - выступают изображенными в символической редакции библейских сюжетов. Кроме того, раскрытие религиозных сцен определяется жанровым характером их интерпретации. Типично представление евангельского события в качестве бытовой сцены, выступающее средством заразительности данного события для зрителя. Этот прием раскрывает границы канона, выводит иконические знаки на грань, где они приобретают символическое значение в аспекте интимно-личностного смысла. В готической скульптуре наблюдается индивидуализированная трактовка мастером того или иного религиозного сюжета. Зарождается скульптурный портрет.

Средствами передачи душевного напряжения являются динамика складок, драпировок, светотеневая моделировка, сложный и напряженный силуэт. В готической статуе жест раскрывает душевное состояние героя; движения понимаются как зримый отзвук порывов человеческой души. Тема Распятия сохраняет свою актуальность при переходе от романского к готическому стилю в искусстве Германии. Популярными были изображения группы «Оплакивание Христа».

4. Витражное искусство стран Западной Европы

Ведущим видом монументальной живописи в готическую эпоху стал витраж, в связи с переходом к каркасной системе в архитектуре. Распределение сюжетов в витражных ансамблях соборов подчинялось следующим правилам. Северная сторона собора заполнялась изображениями событий Ветхого Завета, южная – Нового Завета. В апсиде изображались ключевые события земного бытия Иисуса Христа. Западный фасад посвящался теме Страшного суда, чаще всего свернутого в круговую композиционную формулу окна-розы.

Верхние окна центрального нефа содержали изображения одиночной фигуры святого в рост. Вертикальная композиция, основанная на оси человеческой фигуры главного персонажа, поддерживалась растительными элементами, знаменующими рост духа. Витражное искусство особое внимание уделяло тем сюжетам, которые поддерживали концепцию собора как живого растущего организма, устремляющегося ввысь. С этим связана популярность сюжета Древо Евсеево, позволяющего представить человеческую историю как этапы возрастания к появлению Христова начала в роде человеческом.

Произведение витражного искусства является одним из наиболее ярких репрезентантов как сущности христианского искусства, так и изобразительного искусства в целом. Витраж – тонкая полупрозрачная посредническая зона, где в отношение вступает человеческое и божественное начало. С одной стороны, витраж - это творение рук мастера, с другой стороны, это и божественное создание, поскольку лишь свет, изливаясь с неба на стекла готического собора, заставляет витражи светиться. Цвет и свет встречаются как сотворцы, равно необходимые для возникновения художественного образа. Посредническая зона организована христианским вероучением, ибо свет преломляется через цвет Священной христианской истории, цвет высших святых христианской церкви, изображенных в витражах. Бог доносит в мир свое учение через своих учеников и самых истых верующих, которые уже вливают ее в души каждого. И именно свет Христовой веры освещает и освящает пространство готических соборов, окрашивая прихожан в цвет христиан, в цвет верующих. Тем самым витражи готических соборов зримо представляют преображение светом веры.

5. Искусство миниатюры готического стиля

Художественные принципы готического искусства миниатюры находятся в единстве с монументальной живописью и архитектурой. Книга понималась как модель собора, потому была построена по соответствующим архитектоническим законам. Элементы готической архитектуры изображаются в книжных иллюстрациях, приобретая значение конструктивной основы листа. Особую значимость приобретает растительный орнамент, взаимосвязанный с общеготической идеей

духовного роста, пронизывающего собой всякий элемент земного мира. На колорит и композицию миниатюр оказала влияние витражная живопись. Приоритетными оказались вертикальный формат, прозрачность и яркость красочного строя, создание эффекта мерцания. Сюжетная сторона миниатюр была связана с общей обостренностью духовной жизни персонажей, выражающих устремленность человеческого естества к единению с божественным началом. Доминирующим художественным приемом в миниатюре является повышенно одухотворенная линия, представляющая сложные движения человеческой души.

6. Произведения-репрезентанты готического изобразительного искусства

Скульптура Франции. Собор Парижской Богоматери: «Коронование Марии» (тимпан портала Богоматери), «Страшный суд» (центральный тимпан западного фасада), «Галерея королей» западного фасада, статуи химер; Собор Нотр-Дам в Шартре: «Королевский портал» («Предки Христа»), северный портал трансепта («Встреча Марии и Елизаветы», «Жертвоприношение Авраама» (после 1204 г.); Собор Нотр-Дам в Реймсе: «Встреча Марии и Елизаветы» (группа центральных врат западного фасада собора, ок. 1220 г.), «Благовещение», «Коронование Марии»; Собор Нотр-Дам в Амьене: «Золотая Богоматерь» (сер. XIII в.).

Скульптура Германии. Собор в Бамберге (освящен в 1237 г.): «Бамбергский Всадник», «Встреча Марии и Елизаветы»; собор в Наумбурге (конец 1240 г. – начало 1250 г.): статуи западного хора (галерея донаторов): «Маркграф Эккегард и его жена Ута» (ок. 1250 г.), рельефы алтарной преграды «Взятие Христа под стражу», «Тайная вечеря», Распятие; Собор в Страсбурге: аллегорические статуи «Церковь», «Синагога» (северный портал, 1230-е гг.), «Страшный Суд»; Собор в Магдебурге: северный портал трансепта - «Неразумные девы».

Витражное искусство Франции. Собор Нотр-Дам в Шартре («Богоматерь с младенцем», до 1200 г.); капелла Сент Шапель в Париже («Страшный суд», «Древо Евсеево»).

Искусство книжной миниатюры. «Псалтирь королевы Ингеборг» (до 1210 г.), «Псалтирь Бланки Кастильской» (около 1235 г.), «Бельвильский Бревиарий» (1323-1326 гг.), «Псалтирь Людовика Святого» (1253-1270 гг.).

МОДУЛЬ № 5 ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

36 часов аудиторной работы и 72 часа самостоятельной работы

ТЕМА 19. ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО ДУЧЕНТО

4 часа аудиторной работы и 8 часов самостоятельной работы

Лекция 78. Архитектура, скульптура, живопись периода Дученто (от 1260-х до начала 1320-х гг.). – 4 часа лекционной работы

План лекции

1.Общая характеристика эпохи Возрождения, исторические периоды, ведущие мастера, избранные произведения.
2.Архитектура периода Дученто (от 1260-х до начала 1320-х гг.). Творчество Джованни Пизано, творчество Джованни ди Симоне, Творчество Арнольфо ди Камбио.
3.Скульптура периода Дученто (от 1260-х до начала 1320-х гг.). Творчество Никколо Пизано, скульптурное творчество Арнольфо ди Камбио.
4.Живопись эпохи Дученто (от 1260-х до начала 1320-х гг.). Творчество Чимабуэ, Пьетро Каваллини, Дуччо ди Буонинсенья, Джотто ди Бондоне.
5.Анализ образцовых произведений периода Дученто.

1. Общая характеристика эпохи Возрождения, исторические периоды, ведущие мастера, избранные произведения

Эпоха конца XIII до конца XVI вв. в изобразительном искусстве западноевропейских стран - Ренессанс, т.е. возрождение. Искусство Ренессанса основывается на традициях классицистического характера - Древнеримского, Романского, Византийского Классицизма, кроме этого традиции Готики.

В странах Северной Европы (Нидерландах, Германии, Франции) традициями являются ключевые положения христианства с рядом принципов панэнтеизма, стиль Готики.

Временные периоды для искусства Ренессанса Италии: эпоха Дученто (от итал. duecento – двести, двухсотые годы); эпоха Треченто ; искусство эпохи Кватроченто; искусство эпохи Чинквеченто (Высокое Возрождение – это время «Высокого» Возрождения первой четверти Чинквеченто, этап, когда был создан целый ряд замечательных произведений-шедевров); искусство эпохи Маньеризма.

2. Архитектура периода Дученто (от 1260-х до начала 1320-х гг.). Творчество Джованни Пизано, творчество Джованни ди Симоне, Творчество Арнольфо ди Камбио

Архитектура времени позднего дученто не укладывается в рамки какого-либо одного стиля, наблюдается синтез традиций дрвнеримских, византийских, романских, готических. Так, применяется как стрельчатая, так и полуциркульная арки, готический крестовый свод и раннехристианское балочное перекрытие с открытыми стропилами. Общее тяготение к внушительности облика, грандиозному размаху, проявившемуся в размерах возводимых храмов и в лапидарности, пластической мощи форм – скупо расчлененных стенах, больших и тяжелых арках, колоссальных, широко расставленных опорах. Именно в этом плане были синтезированы древнеримские, византийские, романские и готические художественные традиции. В пору Дученто итальянские архитекторы отказываются от вертикализма, полифоничности форм и тяги к дематериализации, свойственные готическим сооружениям в их французском варианте.

Творчество Джованни Пизано, нижняя часть фасада собора в Сиене (1280-1290-е) - синтез французской готики (перспективные порталы, вынесенная вперед скульптура, треугольные вимперги, церковный фасад завершен большим треугольным фронтоном). И романики горизонтальные пояса мраморной облицовки и полуциркульные арки. Стремление к античным формам. Прямоугольные очертания дверей, придающие архитектуре уравновешенность и математическую ясность членений.

Своеобразие пространственных структур культовых зданий позднего Дученто. Творчество Джованни ди Симоне (внутренний двор пизанского Кампосанто (начало строительства в 1278 г.) – монументального кладбища), характеризующее пространственные структуры культовых зданий позднего Дученто. Основой организации пространства, как и в романскую пору, остался ритм аркад, масштаб значительно укрупнен, горизонтальные тяги – карнизы, пояса инкрустации – использованы как средство выявления и подчеркивания перспективы двора.

Один из крупнейших зодчих и скульпторов позднего Дученто - Арнольфо ди Камбио в своем творчестве стремился гармонично сочетать элементы Готического, Древнеримского и Романского Классицизма. Исполненные по проекту мастера фасад трансепта церкви Санта Кроче (1294-1295) и алтарный фасад флорентийской Бадии (1284-1300) являются тому доказательством. Простота форм, характерная для античных сооружений, мощная монолитность плоскости стен, свойственная романике, геометрическая строгость рисунка лизен и треугольных вимпергов; структурная четкость пилястр и карнизов.

Другое произведение мастера - проект флорентийского собора Санта Репарата (1295/1296-1302), в XV в. получившего название Санта Мария дель Фьоре, в котором автор предложил вместо традиционного романского типа прамоугольного трансепта - грандиозный хор, решенный

как центрическое помещение, перекрытое огромным куполом на восьмигранном основании, что не имело аналогий в средневековой Европе.

Изменения структуры внутренних церковных пространств: интерьер церкви Санта Кроче во Флоренции (1294-1295), разработанный Арнольфо ди Камбио. Все помещение делится на три нефа монументальными, соразмерными масштабу интерьера опорами – четырнадцатью восьмигранными в плане столбами. Геометрическая правильность и обозримость храмового помещения, отчетливо мерное чередование планов и пластическая ощутимость форм культового пространства. Твердый и лапидарный рисунок столбов, плоские архивольты, энергично вынесенные вперед вертикальные тяги – все это организующее начало, логический костяк церковного пространства. Своеобразие готической традиции.

Интерьер собора в Орвьето (храм заложен в 1290г.). Автором проекта был Арнольфо ди Камбио. Соборное помещение разделено на три нефа десятью гигантскими одиннадцатиметровыми колоннами с перекинутыми между ними полуциркульными арками. Колонны и стены собора имеют двухцветную полосатую облицовку внутреннего пространства из белого и темно-зеленого мрамора, что свидетельствует о древнеримской классицистической традиции.

3. Скульптура периода Дученто (от 1260-х до начала 1320-х гг.). Творчество Никколо Пизано, скульптурное творчество Арнольфо ди Камбио

Развитие статуарной пластики (церковные кафедры, надгробные памятники, городские фонтаны, серии рельефов, круглая скульптура). Украшающие эти произведения серии рельефов и композиции полнообъемных (круглых) скульптур создавались по специально разрабатываемым теологическим программам. Фундаментальной традицией архитектуры периода Дученто является традиция романики. В то время как традицией скульптуры и живописи выступает синтез традиций Романского, Византийского и Древнеримского Классицизма с элементами стиля Готики.

Основоположником является Никколо Пизано, принесший древнеримскую художественную традицию в города средней Италии – Пизу, Лукку, Флоренцию.

К лучшим произведениям Никколо Пизано принадлежит кафедра Баптистерия в Пизе (1260). Знаменитые рельефные композиции кафедры «Рождество» и «Поклонение волхвов», а также ее угловые статуи, одной из которых является «Аллегория Силы», в которых синтезируется античное начало с традиционной романского характера христианской иконографией.

Мастер заменяет квадрат шестигранной призмой, введя в скульптурный декор высокий рельеф и античный облик колонны с отчетливо выраженным энтазисом и пышными коринфскими капителями. Равновесие вертикалей и горизонталей образует костяк композиции храмовой кафедры.

Скульптурная деятельность Арнольфо ди Камбио опирается в большей мере на раннехристианские пластические традиции, а также достижения

французской готической пластики. С творчеством мастера связано появление нового типа грандиозного кивория. Образцом может служить киворий римской церкви Санта Чечилия (1293).

Образцом развития многофигурного надгробного монумента служит надгробие кардинала Гийома де Брей (1282), находящееся в Орвьето, в церкви Сан Доменико.

Для фасада флорентийского собора Арнольфо ди Камбио выполнил из мрамора скульптурную группу «Мадонна с младенцем» (ок. 1296-1302). Произведение основано на традициях античности - принципе «античной перспективы», линейный рисунок несколько уплощенных складок одежды персонажей представления. В римской базилике Санта Мария Маджоре находится скульптурная композиция Арнольфо ди Камбио «Рождество» (ок. 1285-1291).

4. Живопись эпохи Дученто (от 1260-х до начала 1320-х гг.). Творчество Чимабуэ, Пьетро Каваллини, Дуччо ди Буонинсенья, Джотто ди Бондоне

От романики в новое качество живописных произведений вошли монументальность, доминирование вещественности всех представленных элементов и суммирование изображаемых массивных форм. От античности – пропорции антропоморфных фигур, пространственность плоскостных планов изображения изнутри вовне и действенность героев представления в сценических пределах, их желание общаться как друг с другом, так и со зрителем. От Византийского Классицизма были заимствованы иконография, композиционные особенности, принципы цветовой гармонии. От Готики сюда вошло душевное беспокойство изображенных персонажей.

Произведения посвящены изображению истории Иисуса Христа в период проявления Бога в человеческом обличии, изображению Богоматери, избранных людей, живописных циклов, посвященных Франциску Ассизскому. Образцом является фресковый цикл жития Св. Франциска в трансепте Верхней церкви Сан Франческо в Ассизи (1290-1295).

Восстановление античного принципа светотеневой моделировки форм, скульптурная плотность персонажей, моделирование трехмерности пространства, модификация «античной перспективы», новое представление о нравственном величии персонажей.

Характерные особенности живописных произведений эпохи Дученто: персонажи наделяются вещественностью, скульптурной плотностью и рельефностью. Произведения искусства выказывают способность передавать трехмерность пространства, модифицируют так называемую «античную перспективу». Суть «античной перспективы» – возможность создавать иллюзию геометрически-упорядоченного пространства. Новые представления о драматической значительности и нравственном величии изображаемых героев. Ведущий художник Дученто Чимабуэ. Традиция

византийской живописи, с господствовавшей в Тоскане «греческой манерой».

В алтарной картине «Мадонна со святыми» (ок. 1280-1285) использован принцип «античной перспективы», иллюзионистический эффект явления Марии вместе с младенцем Христом из Горнего в Дольний мир. Богоматерь имеет византийский облик. Творчество мастера выступает как исходный пункт тех новых процессов, которые определили развитие всего изобразительного искусства Дученто.

В творчестве римского художника Пьетро Каваллини ключевыми являются раннехристианские и древнеримские традиции. Фрагмент композиции «Страшный суд» (ок. 1293) в помещении римского монастыря Санта Чечилия. Данный «величайший рельеф» (выражение скульптора Лоренцо Гиберти) восходит к традициям античного иллюзионизма. Пьетро Каваллини – основоположник целой школы Возрождения в Риме.

Анонимный художник, автор обширного фрескового цикла «История Святого Франциска» (ок. 1297-1299), исполненного на стенах продольного нефа верхней церкви в Ассизи, был связан с традициями школы Каваллини. Об этом свидетельствует его уверенное владение светотеневой моделировкой изображаемых фигур, а также умелое использование им «античной перспективы».

Творчество сиенского художник периода Дученто Дуччо ди Бонинсенья, византийские традиции.

Произведение «Мадонна Ручеллаи» (1285) - утонченная выразительность легких силуэтов, отточенная каллиграфия линий, величавая торжественность и грациозная одухотворенность героев. Это лирическое начало является чертой сиенской школы живописи Возрождения. Алтарь «Маэста» («Величие»), исполненный в 1308-1311 гг. для грандиозного сиенского собора. Представляет собой обширный цикл небольших сцен, посвященных жизни Марии и Христа.

Флорентийский художник Джотто – гениальный мастер, который создавал произведения живописи чуть ли не во всех городах Италии – от Падуи, Вероны и Милана на севере до Неаполя на юге. Вообще Джотто – это единственный художник рубежа XIII-XIV вв., чьи творения базируются на фундаменте всех тех художественных традиций, которые в синтезе позволили произрасти пышному древу итальянского Ренессанса – античной, византийской, романской и готической. Во-первых, Джотто был учеником Чимабуэ, соблюдавшим традиция византийского искусства. Во-вторых, известно, что в 1290-е годы мастер совершил длительную ознакомительного характера поездку в Рим, в ходе которой имел возможность познакомиться с наследием знаменитого в ту пору Пьетро Каваллини, кроме этого с античным влиянием, раннехристианскими мозаиками, росписями катакомб и рельефами саркофагов, несущих древнеримскую художественную традицию. В-третьих, соблюдал романскую художественную традицию. В-четвертых, традицию Готики – это прежде всего влияние французской художественной культуры, сказавшееся в Италии на тосканском искусстве. По приглашению Роберто

Анжуйского художник продолжительное время жил и работал в Неаполе при королевском дворе, сильно захваченном готическими веяниями.

5. Анализ образцовых произведений периода Дученто

Структура капеллы дель Арена в Падуе, или как ее называют по имени заказчика, падуанского купца Энрико Скровеньи - капеллы Скровеньи (между 1303 и 1306 гг.):

Интерьер капеллы дель Арена – это длинное и сравнительно узкое помещение (20, 82 х 8, 42 м) около тринадцати метров высотой, практически лишенное каких-либо пластических украшений.

Роспись представляет собой серию картинных изображений на четырех регистрах, расположенных друг над другом и разделенных между собой системой карнизов. На северной и южной стенах размер каждой отдельной композиции составляет 2,02 х 2,31 м. Роспись триумфальной арки перед алтарем в общем соответствует регистровому размещению, способствуя объединению в единое целое изображений правой и левой частей помещения.

Над входной дверью в капеллу расположена огромная композиция «Страшный суд», занимающая практически всю западную стену интерьера.

Формально цикл росписей Джотто посвящен истории жизни Богоматери и Иисуса Христа, содержательно его весь пронизывает идея Благовещения, т.е. Благая Весть о чувственном явлении божественной сущности перед людьми, о воплощении бесконечного Бога в человеческом облике. Например, изображение Бога на деревянном щите, служащем дверью на крышу капеллы. Подобный художественный прием как нельзя лучше способствует демонстрации акта входа Иисуса Христа в дверь, соединяющую небесную и земную сферы, навстречу человеку, в свою очередь переступившему дверной порог и вошедшему в сакральный мир храма.

Живописные истории о родителях Богоматери Иоакиме и Анне расположены слева направо, начиная от алтарной арки. Представлено шесть относительно самостоятельных сцен, каждая из которых изображает свой аспект божественных предписаний людям. Композиции: «Изгнание Иоакима из храма», «Возвращение Иоакима к пастухам», «Явление ангела Святой Анне», «Жертвоприношение Иоакима», «Сон Иоакима» и «Встреча Иоакима и Анны у Золотых Ворот». Люди, даже имеющие горесть бесчадия, за их праведную жизнь и усердную молитву обязательно будут услышаны Богом и волею Его одарены рождением благодатного ребенка.

Продолжением цикла являются шесть живописных историй, представленных слева направо в верхнем регистре левой стены капеллы. Здесь изображены сцены из жизни Богородицы: «Рождение Марии», «Введение Марии во Храм», «Женихи передают первосвященнику свои жезлы», «Моление женихов о процветании жезлов», «Обручение Марии с Иосифом», «Свадебное шествие Марии».

Композиция «Благовещение» размещена в поле алтарной стены. Далее следует сцена «Посещение Марии Елизаветой», представляющая приветствие Марии как «благословенной между женами» Матери Божией, предвестие жизни Бога в человеческом облике.

Пять следующих сцен на стене: «Рождество Христово», «Поклонение волхвов», «Принесение во Храм», «Бегство в Египет», «Избиение младенцев». Шесть сюжетов на левой стене во втором сверху регистре повествуют о священных событиях жизни Иисуса Христа, располагающихся непосредственно между Его детством и Страстями Господними. Это сцены: «Христос среди учителей», «Крещение Христа», «Брак в Кане», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Изгнание торгующих из Храма». Они демонстрируют силу Бога являть чудеса, Его мощь избавлять мертвых от смерти, предрекать события судьбы и заботиться о чистоте храма.

Триумфальная арка капеллы в регистре под сценой «Благовещение» содержит живописную композицию «Предательство Иуды», представляющую, что дьявольские силы не дремлют, заставляя слабых в освоении диктатных положений Бога, предавать свою душу и плоть предписаниям Дьявола. Это изображение есть также предвестие грядущей смерти Спасителя.

Продолжением повествования служат пять сцен Страстей в третьем сверху регистре на правой стене капеллы дель Арена в Падуе: «Тайная вечеря», «Омовение ног», «Поцелуй Иуды», «Христос перед Каиафой», «Осмеяние Христа». Бог передает собственные плоть и душу тем избранным людям, которые, в чистоте ступая по земле, должны разнести божественные предписания по разным странам и народам. С другой стороны, в этих сценах Бог, непосредственно сталкиваясь с проявлением бесовских сил в людях, выказывает главную христианскую заповедь – непротивление злу насилием.

Последние шесть историй земной жизни Христа представлены на левой стене в третьем сверху регистре: «Шествие на Голгофу», «Распятие», «Оплакивание Христа», «Воскресение Христа» со сценой «Noli tangere» («Не прикасайся ко Мне»), «Вознесение», «Сошествие Святого Духа на апостолов». Демонстрируется готовность Бога ради избавления людей от первородного греха «смертью смерть попрать», в свидетельстве божественного происхождения предписаний христианской религии.

Значение пунктирного расположения сцен фрескового повествования по трем стенам капеллы – слева направо сверху вниз.

«Страшный суд», прерывая ритм повествования, служит визуальным напоминанием о возмездии за неисполнение предписаний Бога.

Нижний регистр фрескового цикла на правой стене содержит изображение семи Добродетелей. Это «Осторожность», «Сила», «Умеренность», «Правосудие», «Вера», «Милосердие», «Надежда». Непосредственно напротив представленных Добродетелей на левой стене церковного помещения изображены семь Пороков: «Отчаяние», «Зависть», «Неверие», «Несправедливость», «Гнев», «Непостоянство», «Глупость».

В целом фресковый цикл капеллы Скровеньи визуализирует идею «жизнь – смерть – новая жизнь», освоение людьми правил и норм жизни, указанных Богом.

Принцип явления божественных заповедей представлен не только в общей структуре фресковых росписей капеллы дель Арена в Падуе, но и реализован в каждой отдельной живописной композиции Джотто. В этом плане образцовым произведением является сцена «Встреча Иоакима и Анны у Золотых Ворот».

Архитектура

Мастера и произведения

Джованни Пизано (упомин. с 1265 по 1314). Избранные произведения: нижний ярус фасада собора в Сиене (1284-1297).

Джованни ди Симоне. Избранные произведения: Кампосанто в Пизе (строительство с 1278).

Арнольфо ди Камбио (упомин. с 1265 по 1302). Избранные произведения: церковь Санта Кроче во Флоренции (1294-1295), киворий церкви Санта Чечилия в Риме (1293).

Скульптура

Мастера и произведения

Никколо Пизано (ок. 1205-1280). Избранные произведения: кафедра Баптистерия в Пизе (1260).

Арнольфо ди Камбио (упомин. с 1265 по 1302). Избранные произведения: «Рождество» (1285-1291), «Мадонна с младенцем» (ок. 1296-1302).

Джованни Пизано (упомин. с 1265 по 1314). Избранные произведения: кафедра церкви Сант`Андреа в Пистойе (1300-1301), кафедра собора в Пизе (1302-1310), «Мадонна делла Чинтола» (ок. 1312).

Живопись

Мастера и произведения

Чимабуэ (Ченни ди Пепо; упомин. с 1272 по 1302). Избранные произведения: «Мадонна со святыми» (ок. 1280-1285).

Джотто (1266/76-1337). Избранные произведения: росписи капеллы дель Арена в Падуе (1305-1308), «Мадонна на троне» (ок. 1310).

Пьетро Каваллини (упомин. с 1273 по 1330). Избранные произведения: «Страшный суд» (ок. 1293).

Дуччо ди Бонинсенья (упомин. с 1278 по 1318/1319). Избранные произведения: «Мадонна Ручеллаи» (1285), «Маэста» (1308-1311).

ТЕМА 20. ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО ТРЕЧЕНТО

6 часов аудиторной работы и 12 часов самостоятельной работы

Лекция 79. Архитектура и скульптура, живопись периода Треченто (1320-1410-е гг.). - 6 часов лекционной работы

План лекции

1.Архитектура периода Треченто (1320-1410-е гг.). Творчество Лоренцо Майтани, творчество Франческо Таленти, творчество Агостино ди Джованни, творчество Аньоло да Вентура.

2.Скульптура периода Треченто (1320-1410-е гг.). Творчество Джованни Пизано, творчество сиенского скульптора Тино ди Камаино, творчество Лоренцо Майтани, творчество Андреа Орканьи.

3.Живопись периода Треченто (1320-1410-е гг.).

4.Флорентийская школа живописи: творчество Мазо ди Банко, творчество Таддео Гадди. Сиенская школа живописи: творчество братьев Пьетро и Амброджо Лоренцетти. Синтез североитальянских и флорентийских традиций в творчестве Буффальмакко. Творчество Дзевио да Альтикьеро. Авиньонская школа живописи: творчество Симоне Мартини.

5.Анализ образцовых произведений периода Треченто (1320-1410-е гг.).

1. Архитектура периода Треченто (1320-1410-е гг.). Творчество Лоренцо Майтани, творчество Франческо Таленти, творчество Агостино ди Джованни, творчество Аньоло да Вентура

Треченто (от итал. trecento – триста, трехсотые годы).

В произведениях архитектуры Треченто широко используются как строительные принципы, так и декор готического стиля. Ярким примером является церковь Санта Мария делла Спина в Пизе, которая, будучи возведена во времена Дученто, после 1323 г. была перестроена. Простой и компактный романского типа массив здания с элементами готического декора.

В церковных интерьерах используется нервюрный крестовый свод стрельчатого сечения, подчеркивающий вертикализм храмовых пропорций.

Фасад собора в Орвьето (1310-1330), построенный по проекту сиенского архитектора и скульптора Лоренцо Майтани. Готическая схема - фасад храма с его трехчастным членением, глубокими перспективными порталами и тончайшим каменным кружевом оконной розы. Ритмический рисунок фасада определяют сложные и динамичные формы готического стиля, которые приобрели в архитектуре фасада собора в Орвьето кристаллически ясную структуру, характерную для древнеримских классицистических зданий: скульптурное убранство храма и роскошь его

монументальной живописи, сияние ослепительно белой мраморной облицовки и узкие вертикальные полосы золотой смальты.

Флорентийский собор Санта Мария дель Фьоре – пример стремления не только увеличить размеры храма, но и значительно укрупнить его масштаб. Под руководством архитектора Франческо Таленти с 1357 г. начинает воздвигаться базиликальная часть собора, и возведены отделенные 18-метровыми интервалами колоссальные столбы центрального нефа, вознесшие на сорокаметровую высоту готические крестовые своды и придавшие храмовому интерьеру пафос вертикальной устремленности.

Строительство кампанилы флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре было начато в 1334 г. Джотто, продолжено Андреа Пизано и закончено Франческо Таленти, в середине XIV в. придавшим колокольне ее нынешний облик.

Кампанила собора в Сиене (1315) создана архитекторами Агостино ди Джованни и Аньоло да Вентура, из-за ее полосатой облицовки и венчающих колокольню шпилей имеет вид «Лествицы райской».

2. Скульптура периода Треченто (1320-1410-е гг.). Творчество Джованни Пизано, творчество сиенского скульптора Тино ди Камаино, творчество Лоренцо Майтани, творчество Андреа Орканьи.

Художественные школы Тосканы – сиенская и флорентийская. Для тосканских мастеров скульптуры характерен повышенный интерес к готическому художественному стилю (спиралевидность фигур) с классицистическим началом, проявляющимся в гармонии общего строя статуй, в благородстве и богатстве их пластического языка, в античных реминисценциях.

Джованни Пизано – автор кафедры храма Сант` Андреа в Пистойе (1300-1301) и собора в Пизе (1302-1310) ориентировался на композиционные и иконографические схемы, разработанные его отцом Никколо Пизано, – ярчайшим представителем Ренессанса Дученто. Бурная жестикуляция изображенных персонажей и общее драматическое напряжение представленного действия.

Тончайшая проработка форм рельефа «Избиение младенцев» кафедры церкви Сант`Андреа в Пистоле сочетается со смелым обобщением и пластической упрощенностью. Характерно неистовое движение, повышенная экспрессия скульптурных героев.

Круглая пластика. Цикл монументальных мраморных скульптур пророков и пророчиц фасада собора в Сиене (рубеж XIII-XIV вв.). Драматическое напряжение готически угловатых фигур.

Жанр монументального надгробия, архитектурно скульптурные ансамбли типа торжественного монумента, включающие статуи Мадонны, Святых, ангелов, аллегорические изображения христианских добродетелей. Творчество сиенского скульптора Тино ди Камаино - Надгробие кардинала

Петрони (1318). Рельеф «История Адама и Евы» (ок. 1321-1330) с фасада собора в Орвьето, созданный в мастерской Лоренцо Майтани.

Андреа Орканьи, хужожник сочетающий архитектуру, скульптуру и живопись, примером является большой Табернакль флорентийской церкви Ор Сан Микеле (1352-1359), рельеф «Успение и Вознесение Марии». В нижней части композиции изображена сцена «Успение Мадонны», в верхней – «Вознесение Богородицы».

3. Живопись периода Треченто (1320-1410-е гг.)

Развитие натурализма или реализма. Представление о подлинности изображенных событий в этом случае достигается за счет светотени и античной перспективы, усложнения архитектурных фонов и дифференциации лиц персонажей, их жестов, поз, костюмов, обращения к портретному сходству героев картин со своими прототипами, введения в контекст произведений эпизодов, не имеющих прямого отношения к основному действию.

В Италии XIV в. на юге, в центре и на севере страны сложился целый спектр локальных художественных школ.

Доминируют сюжеты, обостряющие у людей, не только собственную, но и тотальную конечность всего и вся («Триумф смерти», «Явление Страшного суда», «Распятие», «Снятие с креста», «Мученичество Святой Лючии», «Казнь Святого Георгия», «Смерть Святого Мартина», «Триумф покаяния» и т.д.). Задача – вызвать у зрителей воодушевление преодолеть страх бренности своего бытия, соединив духовными усилиями разрозненные части Единого Целого. С этой же целью актуален аллегоризм, допускающий возможность переносного истолкования изображенных событий.

Две ведущие художественные школы Италии – флорентийская и сиенская.

4. Флорентийская школа живописи: творчество Мазо ди Банко, творчество Таддео Гадди. Сиенская школа живописи: творчество братьев Пьетро и Амброджо Лоренцетти. Синтез североитальянских и флорентийских традиций в творчестве Буффальмакко. Творчество Дзевио да Альтикьеро. Авиньонская школа живописи: творчество Симоне Мартини

Школа Флоренции самым непосредственным образом связана с достижениями Джотто. Непосредственными учениками и помощниками мастера являлись Мазо ди Банко, «Коронование Богоматери» (1336) и Таддео Гадди, автор фрески «Благовещение» (1328-1334), написанной им для капеллы Барончелли флорентийской церкви Санта Кроче.

Ведущими мастерами сиенской школы живописи в эпоху Треченто были братья Лоренцетти - Пьетро и Амброджо.

Старший брат Пьетро Лоренцетти – автор алтарной композиции «Рождество Богородицы» (1342) и фрески из нижней церкви Сан Франческо в Ассизи «Снятие с креста» (1320-е). Амброджо Лоренцетти - фрески «Аллегория Доброго и Дурного правления» (1337-1339) в сиенском Палаццо Пубблико. Они занимают три стены так называемого Зала Мира и призваны визуализировать деяния избранных правителей и находящихся под их руководством людей. Принцип фризообразной, стелющейся по стенам композиции находит аналогии в западноевропейской Готике. Присуща повествовательность, экспрессия драматического произведения.

Художественная идея живописного ансамбля фресковых росписей Испанской капеллы флорентийского монастыря Санта Мария Новелла, выполненный в 1365-1368 гг. мастером Андреа Бонайути, – прославление Святых Фомы Аквинского и Петра Мученика, отмеченных Провидением для выполнения функции посредников между людьми, раскаявшимися в своих грехах, и Царствием Божиим. Фреска «Триумф Церкви» служит призывом почитать догматы церкви и преследовать еретиков с целью спасения от скверны душ человеческих, жаждущих религиозной встречи с божественным Духом. Символичесно значение каждой фигуры. Иерархичность – фигура Иисуса Христа, по отношению к которой иерархически распределены все остальные герои произведения.

Фреска «Триумф Смерти» пизанского Кампо Санто (50-е гг. XIV в.), создание которой может быть приписано флорентийскому мастеру Бонамико ди Мартино, известному как Буффальмакко. Перед людьми выбор: продолжать свою конечную жизнь, растрачивая силы на развлечения и забавы, или отказаться от земных благ ради возможности восхождения человеческой души к божественному Духу.

В эпоху Треченто весьма плодотворный синтез североитальянских и флорентийских элементов объединил в своём творчестве уроженец Вероны Альтикьеро, в Падуе. Фреска Альтикьеро «Казнь Святого Георгия» (1384) принадлежит падуанской оратории Сан Джорджо, применены портретность представленных героев, колоритность их облика, манер, поз, одежд, свободное владение флорентийскими принципами построения пространства, античной перспективой, светотеневой моделировкой. Использован метод натурной штудии.

Не исключено, что учителем Симоне Мартини был выдающийся приверженец Византийского Классицизма сиенский живописец Дуччо ди Буонинсенья. Работая при анжуйском дворе в Неаполе и папском дворе во французском Авиньоне, художник испытал прямое воздействие готического художественного стиля. Особенности использования в творчестве живописных достижений, полученных итальянскими мастерами Дученто. Элитарность произведений, аристократизм и тончайшая душевность. Симоне Мартини – первый итальянский портретист. В его творчестве налицо выявление сущностно человеческих, плотских, душевных и Духовных качеств портретируемого.

В 1315 г. исполнена фреска «Маэста» в сиенском Палаццо Пубблико. Росписи капеллы Сан Мартино в нижней церкви базилики Сан Франческо в Ассизи (1322-1326), визуализирующие «Сцены из жизни Святого Мартина». Монументальное творение «Полководец Гвидориччо да Фольяно», исполненное в 1328 году для Палаццо Пубблико в Сиене. Произведение «Благовещение» (1333), созданное для капеллы Сант Ансано сиенского собора. Позднее творчество художника, представленное росписями нартекса собора Нотр-Дам-де-Дом в Авиньоне. Симоне Мартини как основатель авиньонской школы живописи.

5. Анализ образцовых произведений периода Треченто (1320-1410-е гг.).

Фрески капеллы Сан Мартино в нижней церкви Сан Франческо в Ассизи (1317 до 1326 гг.).

Освящение и декорирование капеллы было заказано в 1312 г. Джентиле Партине да Монтефьоре, францисканским монахом, принявшим титул кардинала Сан Мартино в Монти. Темы росписей – жизнь Святого Мартина Турского.

На стене над аркой входа в культовое помещение представлена сцена «Освящение капеллы». Святой Мартин одной рукой опирается на посох, а другой поднимает с колен кардинала Джентиле – заказчика росписи капеллы. Изображено чудо преображения, обретения посоха веры.

Противоположность структуре росписей Джотто в падуанской капелле Скровеньи. Ориентация расположения сюжетов по спирали снизу вверх.

На внутренней стороне входной арки изображены парами друг над другом восемь Святых. С правой стороны внутри арки входа внизу представлены рядом «Святой Франциск» и «Святой Антоний», а над ними «Святая Екатерина Александрийская» и «Святая Мария Магдалина».

С левой внутренней стороны входной арки внизу изображены вместе «Святая Маргарита» и «Святая Елизавета Венгерская», а над ними «Святой Генрих Венгерский» и «Святой Людовик Тулузский».

Изображение святых как свидетельство душевной и Духовной помощи Святых великомученников людям.

В нижнем регистре слева направо от входа находятся четыре сцены. Две из них представлены на левой стене - «Святой Мартин делит свой плащ с нищим» и «Сон Святого Мартина», а две изображены на правой - «Посвящение Святого Мартина в рыцари» и «Отречение Святого Мартина от оружия».

Первые две композиции визуализируют деяния Святого еще до его религиозного обращения. Одна из них повествует о великодушии Мартина, сон Мартина, во время которого Христос открыл ему, что под обликом нищего скрывался Он сам.

Вторые две композиции живописуют волевой уход Мартина из рыцарей, повинующихся земному правителю, в рыцари Христовы.

Средний регистр (с выходом на свод) также составлен из четырех сцен, запечатлевших последний период жизни Святого Мартина в качестве епископа города Тура: «Чудо воскрешения мальчика», «Медитация», «Чудесная месса», «Чудо с огнем». Свидетельствуют о тайниках непосредственного общения Святого Мартина с божественными силами, а также демонстрируют чудеса, на которые был способен Святой Мартин.

В верхнем регистре представлены два итоговых эпизода истории о Святом Мартине: «Отпевание Святого Мартина» и «Вознесение души Святого Мартина». Эти композиции чувственно являют идею, что лишь после смерти плоти и ритуала придания ее земле душа человека способна к истинному слиянию в единое целое с Духом Божиим.

Нервюры образуют геометрический узор на своде, по глубокому синему фону которого выписаны золотые звезды.

В косяках сводчатых окон капеллы, разделенных колонками, изображены восемнадцать полуфигур Святых с чередованием священнослужителей и мирян.

Образцовым произведением является сцена «Чудо воскрешения мальчика». Своеобразие визуализации напряженной динамики, глубины, единой плоскости, открытости произведения. Изображенные персонажи представлены в качестве довольно динамичной массы, утрата благодати общения человека с Абсолютом неминуемо ведет к смерти, тогда как возрождение связи человека с Богом дарует людям новую жизнь.

Архитектура

Мастера и произведения

Лоренцо Майтани (ум. в 1330). Избранные произведения: фасад собора в Орвьето (1310-1330).

Франческо Таленти (ок. 1300-1369). Избранные произведения: кампанила собора во Флоренции (1334-1355). Архитектору принадлежит заслуга придания окончательного облика кампаниле, сооружение которой было начато в 1334 году Джотто.

Симоне Таленти. Избранные произведения: лоджия деи Ланци (первоначально – Лоджия Приоров) на площади Синьории во Флоренции (1376-1381).

Скульптура

Мастера и произведения

Тино ди Камаино (упомин. с 1306 по 1336). Избранные произведения: надгробие кардинала Петрони в соборе Сиены(1318).

Лоренцо Майтани (ум. в 1330). Избранные произведения: «История Адама и Евы» (ок. 1321-1330).

Андреа Пизано (упомин. с 1330 по 1348). Избранные произведения: южные двери Баптистерия во Флоренции (1330-1336), «Мадонна с младенцем» (1340-е).

Андреа Орканья (упомин. с 1344 по 1368). Избранные произведения: Табернакль церкви Ор Сан Микеле во Флоренции (1352-1359).

Живопись

Мастера и произведения

Симоне Мартини (упомин. с 1315 по 1344). Избранные произведения: «Маэста» (1315), фресковый цикл «История Св. Мартина» (20-е годы XIV в).

Амброджо Лоренцетти (упомин. с 1319 по 1348). Избранные произведения: «Аллегория Доброго правления: плоды Доброго правления в городе и деревне» (1337-1340)

Пьетро Лоренцетти (упомин. с 1320 по 1348). Избранные произведения: «Тайная вечеря» (до 1319), «Рождество Богоматери» (1342).

Буффальмако (Бонамико ди Мартино). Избранные произведения: «Триумф Смерти» (1334-1342).

Альтикьеро (упомин. с 1369 по 1384). Избранные произведения: «Казнь Св. Георгия» (1384).

Андреа Бонайути (Андреа да Фиренце; упомин. с 1343 по 1377). Избранные произведения: «Триумф Покаяния» (ок. 1365-1368).

ТЕМА 21. ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО КВАТРОЧЕНТО

6 часов аудиторной работы и 12 часов самостоятельной работы

Лекция 80. Архитектура, скульптура, живопись периода Кватроченто (1410-1498 гг.). - 6 часов лекционной работы

План лекции

1. Архитектура периода Кватроченто (1410-1498 гг.). Своеобразие первого этапа (1410-1450-е гг.) архитектуры эпохи Кватроченто. Творчество Филиппо Брунеллески.
2. Своеобразие второго этапа (1450-е – 1470-е гг.) архитектуры эпохи Кватроченто. Творчество Леона Баттисты Альберти.
3. Своеобразие третьего этапа (1470-е - 1498 гг.) архитектуры эпохи Кватроченто. Архитектурные школы Ломбардии, Феррары, Умбрии, Венеции. Творчество Джулиано да Сангалло.
4. Скульптура периода Кватроченто (1410-1498 гг.): первый этап (1410-е - 1450-е гг.). Творчество Лоренцо Гиберти; второй этап (1450-е – 1470-е гг.). Творчество Донателло; творчество Луки делла Робиа, Андреа делла Робиа; творчество Минно де Фьезоле; творчество Франческо Лаурана; творчество Бернардо Росселлино. Третий этап (1470-е – 1498 гг.). Творчество Андреа дель Верроккио.
5. Живопись эпохи Кватроченто (1410-1450-е гг.). Творчество Мазаччо, творчество Беато Анджелико.
6. Живопись эпохи Кватроченто (1450-е - 1470-е гг.). Творчество Сандро Боттичелли, творчество Пьетро делла Франческа.
7. Живопись эпохи Кватроченто (1470-е – 1498 гг.): сложение региональных живописных школ. Флорентийская школа. Творчество Антонио дель Поллайоло. Творчество Андреа дель Верроккио. Творчество Доменико Гирландайо. Творчество Пьетро ди Козимо. Творчество Леонардо да Винчи. Живописная школа Умбрии: творчество Перуджино. Школа живописи Венеции: глава венецианской живописной школы Джованни Беллини. Школа живописи Феррары: творчество Казимо, творчество Франческо дель Косса.
8. Анализ образцовых произведений живописи эпохи Кватроченто (1410-1498 гг.).

1. Архитектура периода Кватроченто (1410-1498 гг.). Своеобразие первого этапа (1410-1450-е гг.) архитектуры эпохи Кватроченто. Творчество Филиппо Брунеллески

Кватроченто (от итал. quattrocento – четыреста, четырехсотые годы). Особенности периодизации искусства эпохи Кватроченто: 1 этап (1410-1450-е гг.); 2 этап (1450-е – 1470-е гг.); 3 этап (1470-е – 1498 гг.).

В начале XV в. проблемы перспективы не только активно исследовались на теоретическом уровне, осваивались на практике производства произведений искусства. В области архитектуры это впервые сделал Филиппо Брунеллески (Капелла Пацци во Флоренции), в сфере скульптуры – Лоренцо Гиберти (бронзовые рельефы «Райских дверей» флорентийского Баптистерия), в живописи – Мазаччо (фреска «Троица» флорентийского храма Санта Мария Новелла).

Приблизительно во второй трети XV в. в итальянском искусстве происходит кристаллизация ренессансных принципов. В области архитектуры это творения Леона Баттисты Альберти, в сфере скульптуры – произведения Донателло, в живописи – создания Пьеро делла Франчески.

Итальянские мастера Возрождения образцом совершенства объявили природу и заявили о всемерном подражании ей в произведениях изобразительного искусства. В связи с этим цель художников выглядит пророческой.

В 60-70-е гг. XV в. второй трети Кватроченто принципы Ренессанса стремительно утвердились за пределами Флоренции и вообще Тосканы. В последней трети столетия пышно расцвели ренессансные школы Ломбардии, Феррары, Умбрии. Особенно возросла в это время роль Венеции.

Своеобразие первого этапа (1410-1450-е гг.) архитектуры эпохи Кватроченто.

В середине 60-х гг. XV в. Филарете появление трактата по архитектуре «Трактате о зодчестве», зарисовки и обмеры античных сооружений, штудирование зодчими трактата Витрувия, обнаруженного в 1414 г. гуманистом Браччолини, способствовали быстрому освоению принципов ордерной системы. Ордер был не столько основой конструкции, сколько средством организации художественного пространства. Ордер способствовал созданию ритмической структуры культовых сооружений. Образец совершенства, разработка линейной перспективы. Богатое декоративное убранство архитектурных сооружений - зодчество Средней Италии, североитальянской архитектуры (Ломбардии, Венеции). Тяготение к богатству декоративного убранства как на фасаде, так и в интерьерах храмовых зданий. Древнеримская орнаментика: позолоченная резьба, полы – узоры мраморной и деревянной мозаики, стены - росписи и рельефы.

Поиск типа «идеального храма», то есть образцового культового здания, основой которого должен быть круг (или приближающийся к нему многогранник) в виде центрического, перекрытого куполом здания, дал широкое распространение типу центрического здания с планом в форме

равноконечного креста, что соответствовало христианской архитектурной символике и сакральному ритуалу. Разрабатывалась планировка образцового города в виде многоугольника или многолучевой звезды с радиально-кольцевой системой улиц и площадей, берущих свое начало от «идеального храма» в центре.

Творчество Филиппо Брунеллески. Капелла Пацци (1429-1460-е гг.) – флорентийского монастыря Санта Кроче, формальное и содержательное использование античного ордера, форма древнеримской триумфальной арки. Цветовое определение конструктивных форм. Творчество Брунеллески репрезентирует первый этап развития Возрождения в зодчестве итальянского Кватроченто.

2. Своеобразие второго этапа (1450-е – 1470-е гг.) архитектуры эпохи Кватроченто. Творчество Леона Баттисты Альберти

Кристаллизация архитектурных принципов Ренессанса. Творчество Леона Баттисты Альберти. Новый тип зодчего-ученого. Практическая деятельность Альберти неотделима от разработанных им теоретических принципов и гуманистических знаний - «Трактат о живописи». Освоение национального античного наследия - древнеримский классицизм: ордерная арка, «большой ордер», кессонированный свод и т.п. В его произведениях организующую роль играет ордер, Церковь Сант Андреа в Мантуе (1470-1493) - новая пространственная трактовка: боковые нефы здесь заменены капеллами, а главный неф сильно расширен и превращен в огромный парадный зал, в основу пропорций церкви были положены правила «золотого» или «божественного» сечения. Архитектонический ритм, диктуемый интерьером храма, гармонизирует ритм фасада церкви. Монументальность.

3. Своеобразие третьего этапа (1470-е – 1498 гг.) архитектуры эпохи Кватроченто. Архитектурные школы Ломбардии, Феррары, Умбрии, Венеции. Творчество Джулиано да Сангалло

Архитектурные школы Ломбардии, Феррары, Умбрии, Венеции.

Творчество Джулиано да Сангалло - церковь Санта Мария делле Карчеги в Прато (1484-1491), изысканная простота и графическая легкость, а также гармония архитектурных элементов, объединенных соотношениями «божественной пропорции» - золотого сечения. Постройка, имеющая в плане форму равностороннего (греческого) креста с ветвями, перекрытыми цилиндрическими сводами, увенчана зонтичным ребристым куполом, покоящимся на парусах. Традиции Брунеллески и Альберти.

4. Скульптура периода Кватроченто (1410-1498): первый этап (1410-е-1450-е гг.). Творчество Лоренцо Гиберти; второй этап (1450-е – 1470-е гг.). Творчество Донателло; творчество Луки делла Робиа, Андреа делла Робиа; творчество Минно де Фьезоле; творчество Франческо Лаурана; творчество Бернардо Росселлино. Третий этап (1470-е – 1498 гг.). Творчество Андреа дель Верроккио

Расцвет в Италии монументальной скульптуры: скульптура выносится на церковные фасады и площади, приобретает характер памятника.

Возрастает и ее декоративная функция: развитие декоративного рельефа, сочетающего изобразительные и орнаментальные мотивы, иногда использование различных полихромных материалов - майолика, позолота и пр. Внимание к античному наследию как традиции воплощения в пластических формах представлений о совершенстве и достоинстве эталонного человека. Памятники древнеримской пластики становятся для мастеров ренессансной скульптуры объектами тщательного изучения, образцами профессионального совершенствования.

Стремление обнаружить и увековечить тех конкретных людей, которые своей деятельностью способствовали распространению в мире Дольнем божественных предписаний. Популярным становиться жанр надгробного памятника, конного монумента, скульптурного портрета и портретной медали.

Особенность интеграции противоположных тенденций – стремление к глубокому обобщению и типизации с влечением к натуралистической точности и конкретности статуарных изображений.

Первый этап (1410-е - 1450-е гг.). Произведение Лоренцо Гиберти «Райские двери» (1424-1452) флорентийского Баптистерия.

«Райские двери» структурированы из десяти больших бронзовых покрытых золотом квадратных панно, представляющих посредством сложнейших рельефных композиций целый ряд сюжетов Ветхого Завета от сцены сотворения Адама и Евы до акта встречи царя Соломона с царицей Савской. Все эти библейские истории размещены на бронзовых панно «Райских дверей» по спирали слева направо сверху вниз. Техника ренессансного rilievo schiacciato («сплющенного рельефа»), правила линейной перспективы. Своеобразие верхнего левого панно «Райских дверей», где в границах одной рельефной композиции визуализированы такие эпизоды истории об Адаме и Еве, как «Сотворение Адама», «Сотворение Евы», «Грехопадение» и «Изгнание из Рая».

Второй этап (1450-е – 1470-е гг.). Творчество Донателло (Донато ди Никколо ди Бетто Барди). Пластическое решение актуальных проблем эпохи Возрождения. Творческий путь Донателло начался в боттеге Гиберти; он дважды, в 1404 и 1407 гг., упоминается в числе подмастерьев скульптора.

«Пророк Иов» (1427-1435) принадлежит к циклу статуй ветхозаветных пророков, размещенных на стене флорентийской кампанилы, благодаря душевному достоинству Иов избран Всемогущим в качестве защитника перед людьми Закона Божия.

Бронзовая статуя «Давид», исполненная Донателло в первой половине 1430-х гг. Исключительная красота плоти в качестве причины божественных предпочтений. Статуя «Святой Георгий» (1416), демонстрирующая в себе красоту плоти и души, как защитник божественных заповедей и исповедник христианства.

Скульптурная композиция «Иудифь и Олоферн» (ок. 1457-1460) относящаяся к позднему периоду творчества Донателло.

Творчество Луки делла Робиа, Андреа делла Робиа. Появление нового вида скульптуры – полихромной майолики. Лука делла Робиа впервые сделал майоликовую скульптуру полихромной, добавив к белому цвету лазурно-синий, зеленый и желтый цвета.

Развитие портретного бюста. Традиция скульптурного портрета Древнего Рима с его веризмом и строгостью пластических решений.

Портретные бюсты «Пьетро Медичи» (1453), работы скульптора Мино де Фьезоле, и «Джованни Келлини» (1456), созданный мастером Антонио Росселлино.

Надгробный монумент. Творчество Бернардо Росселлино «Надгробие кардинала Флорентийской республики Леонардо Бруни» (1445/46-1449/50). Сочетание архитектуры со скульптурой. Тема надгробия в XV в. тесно соединилась с темой величия избранного человека, торжественных мавзолеев, имеющих облик своеобразных храмовых капелл.

Капелла кардинала Португальского (1461-1466), сооруженная под руководством скульптора Антонио Росселлино в церкви Сан Миньято во Флоренции, решена как «идеальный храм».

Третий этап (1470-е – 1498 гг.). Творчество Андреа дель Верроккио. Бронзовая композиция мастера «Неверие Фомы» (1465-1483) поныне украшает фасад флорентийской церкви Ор Сан Микеле. Скульптурная группа, объединенная ритмической композицией. Чувственное явление акта уверования Фомы в воскресение Господа.

5. Живопись эпохи Кватроченто (1410-1450-е гг.). Творчество Мазаччо, творчество Беато Анджелико

Живопись эпохи Кватроченто (1410-е - 1450-е гг.): накопление научных знаний (изучение оптики, светотени, анатомического строения человека и животных). Обращение итальянских художников к технике письма красками, замешанными на растительных маслах и смолах. С 60-70-х гг. Кватроченто масляная живопись, широкое распространение в искусстве Италии. В XV в. практика писать живописные произведения на холстах, натянутых на подрамники.

Монументальные росписи. Творчество Томазо ди сер Джованни ди Моне Кассай, вошедшего в историю искусства под прозвищем Мазаччо. Роспись капеллы Бранкаччи флорентийской церкви Санта Мария дель Кармине (ок. 1425-1427). Фресковые композиции капеллы Бранкаччи посвящены истории Святого Петра, то есть событиям жизнедеятельности

апостола, которому Иисус Христос, выбрав его своим ближайшим учеником, доверил стать распространителем среди людей диктатных заповедей Бога. Картина «Изгнание из рая», «Чудо со статиром», фрески «Крещение новообращенных» и «Раздача милостыни», картина «Исцеление тенью» - определили ведущую роль флорентийской школы живописи. Творчество Гвидо да Пьетро, получившего в монашестве имя фра Джованни да Фьезоле, а впоследствии прозванного Беато Анджелико («Блаженный Ангельский»). Фреска флорентийского монастыря Сан Марко «Благовещение» (ок. 1438-1446), объединение персонажей через сердечное родство.

6. Живопись эпохи Кватроченто (1450-е - 1470-е гг.). Творчество Сандро Боттичелли, творчество Пьетро делла Франческа

Живопись эпохи Кватроченто (1450-е - 1470-е гг.): творчество Алессандро Филипепи, прозванного Сандро Боттичелли.

Живописное тондо «Магнификат» («Коронование Богоматери»), сотворенное Сандро Боттичелли в 1488-1490 гг., демонстрация источника животворной любви. Проблема поиска и визуализации качественной меры добродетельного достоинства у людей в творчестве Пьетро делла Франческа. Парный портрет «Федериго да Монтефельтро» и «Баттиста Сфорца» (1465) в качестве изображения эталонных людей. Проблема поиска и визуализации качественной меры добродетельного достоинства у людей.

7. Живопись эпохи Кватроченто (1470-е – 1498 гг.): сложение региональных живописных школ. Флорентийская школа. Творчество Антонио дель Поллайоло. Творчество Андреа дель Верроккио. Творчество Доменико Гирландайо. Творчество Пьетро ди Козимо. Творчество Леонардо да Винчи. Живописная школа Умбрии: творчество Перуджино. Школа живописи Венеции: глава венецианской живописной школы Джованни Беллини. Школа живописи Феррары: творчество Козимо, творчество Франческо дель Косса

Живопись эпохи Кватроченто (1470-е – 1498 гг.). В последней трети Кватроченто в Италии сложился целый ряд региональных живописных школ.

Флорентийская школа живописи в конце XV в.: традиция Мазаччо. Изображение спокойно стоящей и движущейся, обнаженной и одетой активно жестикулирующей человеческой фигуры. Бурное развитие переживает портретный жанр, пейзажный фон визуализации - «космического» характера, мифологическая тематика.

Творчество Антонио Поллайоло «Мученичество Святого Себастьяна» (ок. 1475), творчество Доменико Гирландайо «Основание францисканского ордена. Чудо с ребенком из семьи Сассетти» (ок. 1482-1485) – свидетельство избранности конкретного человека; творчество Верроккио «Крещение Христа» (ок. 1470), произведение «Смерть Прокриды» (конец XV в.) Пьеро ди Козимо, мифологизация изображения.

Творчество Леонардо да Винчи «Мадонна в скалах» (ок.1488).

Живописная школа Умбрии в Средней Италии: фресковое произведение из Сикстинской капеллы «Христос вручает Святому Петру ключи от Церкви (1481), созданное мастером из Перуджи Пьеро ди Кристофоро Ваннуччи, прозванным Перуджино. Величавая гармония композиционного и цветового строя; органичность связи человеческих фигур, архитектурных сооружений и пейзажа в единое целое; музыкальная плавность линий, очерчивающих все элементы изображения; мягкая обобщенность форм; созерцательное спокойствие и мечтательная задумчивость персонажей, погруженных в благоговейное молчание; Своеобразие воплощения женственности, благообразия и целомудренной чистоты героев представления.

Школа живописи Венеции: глава венецианской живописной школы Джованни Беллини «Коронование Марии» («Алтарь Пезаро», 1471-1475). Своеобразие художественных приёмов.

Школа живописи Феррары: произведения основоположников и главных представителей школы. Творчество Козимо Тура «Мадонна Роверелла» (ок.1474), творчество Франческо дель Косса «Святой Иоанн Креститель» (после 1458). Законы театральных представлений. Изображения сочетают тонкую графичность с яркими цветовыми пятнами, декоративную праздничность и роскошную изощренность деталей с драматической напряженностью героев, жесткий веризм с глубоким обобщением.

8. Анализ образцовых произведений живописи эпохи Кватроченто (1410-1498 гг.)

Цикл фресок «История Животворящего Креста» в главной капелле церкви Сан Франческо в Ареццо (ок. 1452-1460), Пьетро делла Франческа как эталонное творение Возрождения эпохи Кватроченто. Сюжеты так называемой «Золотой легенды», по народным преданиям записанной в XIII в. Иаковом Ворагинским и повествующей о чудесной истории древа, из которого был сделан Крест Господень.

В люнете верхней части правой стены капеллы расположена монументальная композиция «Смерть Адама». Она наглядно интегрирует в своих границах три начальных сюжета «Золотой легенды» - «Обращение умирающего Адама к сыну Сифу», «Встреча Сифа с архангелом Михаилом» и «Сиф погружает семена Древа познания добра и зла в рот скончавшегося Адама». В люнете левой стены капеллы размещена фреска «Воздвижение Креста Господня», визуализирующая заключительный эпизод «Золотой легенды».

Композиции «Смерть Адама» и «Воздвижение Креста Господня» есть первый и последний сюжеты «Золотой легенды». Средний регистр фрескового цикла, разворачивающийся справа налево, открывает композиция «Посещение царицей Савской царя Соломона», состоящая из двух частей: «Поклонение царицы Савской Священному Древу» и «Встреча царя

Соломона с царицей Савской». Священное Древо как символ воплощения заветов Господа людям.

Следующие две фрески среднего регистра расположены на центральной стене капеллы справа и слева от окна. Здесь представлены произведения «Сокрытие Священного Древа» и «Пытка еврея». Завершает средний регистр одна из самых сложных росписей капеллы «Обретение и испытание Животворящего Креста». В нижнем регистре фрескового цикла изображены четыре живописные сцены «Сновидение императора Константина», «Битва императора Константина с Максенцием», фреска «Благовещение» представлена в границах нижнего регистра, на центральной стене «Битва императора Ираклия с Хозроем».

Визуализация победы христиан над иноверцами во имя возрождения религиозной связи человека и Бога, что возможно лишь с Божией помощью.

Картина «Мадонна в скалах» (1483-1486) относится к раннему периоду творчества мастера Чинквеченто Леонардо да Винчи. Легенда, согласно которой Иоанн Креститель не только в зрелые годы у Иордана, но и в раннем детстве имел возможность встретиться с младенцем Иисусом Христом и Мадонной и получить от Мессии благословение.

На картине встреча пророка, Спасителя и Богородицы сосредоточена на указании «природной точки», приковавшей к себе внимание всех персонажей произведения, явлена и не явлена одновременно. Сущность живописной точки-ничто как символического сопоставления с Богом-Духом Святым, обозначенная как духовный центр Бытия.

Фреска церкви Санта Мария Новелла «Троица» (1426-1428), созданная Мазаччо. (667 х 317 см). Иконография данного произведения, концепция линейной перспективы. Сущность божественных заповедей.

Архитектура

Мастера и произведения

Филиппо Брунеллески (1377-1446). Избранные произведения: купол флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре (1420-1436; фонарь купола достроен после смерти зодчего по его модели), Капелла Пацци в монастыре Санта Кроче во Флоренции (1429-1460-е), церковь Санто Спирито во Флоренции (строительство с 1436).

Леон Баттиста Альберти (1404-1472). Избранные произведения: церковь Сан Франческо в Римини (1450-1469), церковь Сант`Андреа в Мантуе (1470-1493), палаццо Ручеллаи во Флоренции (ок. 1446-1451).

Джулиано да Сангалло (1445-1516). Избранные произведения: церковь Санта Мария делле Карчеги в Прато (1484-1491), вилла Медичи в Поджо а Кайяно (ок. 1480-1485).

Лучано да Лаурана (Луциан из Вероны; ок. 1425-1479). Избранные произведения: дворец в Урбино (строительство с 1468).

Франческо ди Джорджо Мартини (1439-1502). Избранные произведения: церковь Сан Бернардино в Урбино (1482-1490).

Пьетро Ломбардо (ок. 1435-1515). Избранные произведения: церковь Санта Мария деи Мираколи в Венеции (ок. 1481-1489).

Филарете (Антонио Аверлино; ок. 1400-1467). Избранные произведения: «Трактат об архитектуре» (ок. 1461-1464) с проектами и описанием идеальных городов Сфорцинды и Плузиаполиса.

Скульптура

Мастера и произведения

Лоренцо Гиберти (1378-1455). Избранные произведения: северные двери Баптистерия во Флоренции (1404-1424), восточные «Райские» двери Баптистерия во Флоренции (1424-1452).

Нанни ди Банко (упомин. с 1406 по 1421). Избранные произведения: «Евангелист Лука» (1408-1415), «Четверо святых» (1414-1416).

Якопо делла Кверча (ок. 1374-1438). Избранные произведения: портал собора Сан Петронио в Болонье (1425-1438).

Донателло (Донато ди Никколо ди Бетто Барди; 1386-1466). Избранные произведения: «Святой Георгий» (1415-1417), «Дзукконе» (1427-1435), «Благовещение» (1430-е), «Давид» (1430-е), конная статуя кондотьера Эразмо де Нарни (Гаттамелата) на площади Санто в Падуе (1443-1454).

Лука делла Роббиа (1400-1482). Избранные произведения: кафедра певчих собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции (1431-1438).

Андреа делла Робиа (1435-1525). Избранные произведения: «Мадонна с младенцем и ангелами» (1463-1466).

Бернардо Росселлино (1409-1464). Избранные произведения: надгробие Леонардо Бруни в церкви Санта Кроче во Флоренции (ок.1445/46-1449/50).

Антонио Росселлино. Избранные произведения: надгробие кардинала Португальского в церкви Сан Маньято во Флоренции (1461-1466).

Андреа дель Верроккио (1435-1488). Избранные произведения: «Давид» (1476), «Неверие Фомы» (1465-1483), конная статуя Бартоломео Коллеони на площади Санти Джованни э Паоло в Венеции (1479-1496).

Живопись

Кватроченто (1410-1450-е)

Мастера и произведения

Мазаччо (Томмазо ди сер Джованни ди Моне Кассай; 1401-1428). Избранные произведения: росписи капеллы Бранкаччи флорентийской церкви Санта Мария дель Кармине (ок. 1425-1427), «Троица» (ок. 1427-1428).

Беато Анджелико (фра Джованни да Фьезоле; 1387/90-1455). Избранные произведения: «Снятие с креста» (ок. 1438-1440), «Благовещение» (ок. 1428-1446).

Филиппо Липпи (ок. 1406-1469). Избранные произведения: «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» (конец 1450-х), «Благовещение» (ок. 1440), «Поклонение Марии Младенцу Христу» (до 1459).

Доменико Венециано (ок. 1410-1461). Избранные произведения: «Алтарь Св. Лючии» (ок. 1445).

Учелло (Паоло Дони; 1397-1475). Избранные произведения: «Всемирный потоп» (ок. 1439-1440).

Андреа дель Кастаньо (ок. 1419-1457). Избранные произведения: «Тайная вечеря» (ок. 1447-1449).

Кватроченто (1450-е – 1470-е)

Мастера и произведения

Пьеро делла Франческа (ок. 1410/15-1492). Мастер начал свое художественное образование в Перудже, позднее творчески работал в Борго, Флоренции, Романье, Урбино, Лорето, Анконе, Пезаро, Римини, Болонье, Ферраре. Избранные произведения: «Воскресение Христа» (1459), «Алтарь Монтефельтро» (ок. 1472-1474).

Андреа Мантенья (1430/31-1506). В творчестве соединились тосканская и североитальянская линии развития живописи Кватроченто. Произведения мастера оказали влияние на живопись Северной Италии и на искусство ряда заальпийских мастеров, в том числе немецких. Избранные произведения: фрески в Камера дельи Спози (1474), «Мертвый Христос» (1480).

Антонелло да Мессина (ок. 1430-1479). Сицилийский мастер, занимавший ведущее место в Северной Италии и оказавший большое влияние на формирование венецианской школы живописи. Избранные произведения: «Святой Себастьян» (1475), «Святой Иероним в келье» (1465 или 1474).

Кватроченто (1470-е – 1498)

Мастера флорентийской школы и их произведения

Антонио Поллайоло (ок.1431/33-1498). Избранные произведения: «Мученичество Св. Себастьяна» (ок. 1475).

Андреа дель Верроккио (1435-1488). Избранные произведения: «Крещение Христа» (ок. 1470-1475).

Сандро Боттичелли (Алессандро Филипепи; 1446-1510). Избранные произведения: «Поклонение волхвов» (1475), «Рождение Венеры» (1485), «Мистическое Рождество» (1500).

Гирландайо (Доменико ди Томмазо Бигорди; 1449-1494). Избранные произведения: «Поклонение пастухов» (1485), «Поклонение волхвов» (1488).

Мастера умбрийской школы и их произведения

Пинтуриккио (Бернардино ди Бетто Бьяджо; ок. 1454-1513). Избранные произведения: «Похороны Св. Бернардина» (ок. 1484).

Перуджино (Пьетро ди Кристофоро Вануччи; ок. 1445/50-1523). Избранные произведения: «Передача ключей апостолу Петру» (1481-1482), «Видение Св. Бернардина» (1491-1494).

Лука Синьорелли (ок. 1450-1523). Творчески тесно связан как с флорентийской, так и с умбрийской художественными школами. Избранные произведения: «Страшный суд. Восстание из мертвых» (1499).

Мастера венецианской школы и их произведения

Джентиле Беллини (1429-1507). Избранные произведения: «Процессия с реликвией Св. Креста на площади Св. Марка» (1496), «Чудесное спасение реликвии Св. Креста, упавшей в канал» (1500).

Джованни Беллини (Джанбеллино; 1430-1516). Избранные произведения: «Моление о чаше» (1459), «Алтарь Пезаро»(ок. 1471-1475).

Витторе Карпаччо (ок. 1460/65-1526). Избранные произведения: «Дамы на балконе» (1490-е), «Битва Св. Георгия с драконом» (ок. 1507).

Мастера феррарской школы и их произведения

Козимо Тура (1430-1495). Избранные произведения: «Пьета» (1469-1470), «Благовещение» (ок. 1469).

Франческо дель Косса (1436-1478). Избранные произведения: «Благовещение» (нач. 1470-х), фрески Палаццо Скифанойя в Ферраре «Аллегория Апреля» (ок. 1470-1471).

Эрколе ди Роберти (1450-1496). Избранные произведения: «Мадонна на троне» (1480).

Мастера ломбардской школы и их произведения

Винченцо Фоппа (ок. 1427/30-1515/16). Избранные произведения: «Святой Себастьян» (1479-1486).

ТЕМА 22. ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО «ВЫСОКОГО» ВОЗРОЖДЕНИЯ

6 часов аудиторной работы и 12 часов самостоятельной работы

Лекция 81. Архитектура, скульптура, живопись эпохи «высокого» Возрождения (1498-1520).

6 часов лекционной работы и 6 часов самостоятельной работы

План лекции

1. Архитектура эпохи «высокого» Возрождения (1498-1520). Творчество Донато Браманте.
2. Скульптура эпохи «высокого» Возрождения (1498-1520). Скульптурное творчество Микеланджело Буонарроти.
3. Живопись эпохи «высокого» Возрождения (1498-1520). Творчество Леонардо да Винчи. Анализ фрески «Тайная вечеря» (1494-1498). Анализ произведения «Джоконда» (1503-1505).
4. Творчество Рафаэля Санти. Анализ произведения «Сикстинская Мадонна» (1513-1515).
5. Творчество Тициано Вечеллио. Анализ произведения «Любовь земная и небесная» (1515-1516).

1. Архитектура эпохи «высокого» Возрождения (1498-1520). Творчество Донато Браманте

Творения «высокого» Ренессанса - шедевры Ренессанса. Архитектурным образцом «высокого» Ренессанса является небольшая часовня «Темпьетто» (1502), построенная по проекту Донато Браманте. Храм расположен в Риме, во дворе францисканского монастыря Сан Пьетро ин Монторио на том месте, где, согласно преданиям, был распят Святой Петр.

«Темпьетто» представляет собой периптеральную ротонду под куполом, то есть круглое в плане сооружение с колоннадой по периметру стен. Традиция возведения таких сооружений восходит, с одной стороны, к древнеримским ротондам храмов Весты в Тиволи и на Тибре в Риме. С другой стороны, здание соотносится с раннехристианскими мартириями (церквями в честь Святых мучеников), которые являлись сакральными памятниками над могилами тех, кто отдал свои жизни во имя Христа и христианского вероучения.

Кольцо низких, широко разбегающихся ступеней соединяет подий храма с мощеным двором и разрывается сзади лесенкой в крипту, в полу которой сохранилось углубление от апостольского креста.

По периметру часовня окружена портиком из шестнадцати цельных гранитных колонн тосканского ордера, несущих трехчастный антаблемент. Метопы и триглифы фриза украшены изображениями церковной утвари и символами Святого Петра. Стены основного цилиндрического объема «Темпьетто» в нижней части, соответствующей высоте колонн, расчленены шестнадцатью пилястрами, которые чередуются с нишами (прямоугольными изнутри и полукруглыми снаружи), окнами и дверями. В верхней части стены часовни, поднимаясь над портиком и балюстрадой, образуют высокий барабан, поддерживающий полусферический купол.

Известно, что Браманте собирался установить ротонду «Темпьетто» как «идеальный храм» в центре круглого, обрамленного колоннадой двора, и тем самым создать художественную модель Дольнего мира, гармонично взаимодействующего с миром Горним. Нереализованность авторского замысла «Темпьетто».

2. Скульптура эпохи «высокого» Возрождения (1498-1520). Скульптурное творчество Микеланджело Буонарроти

Общая характеристика скульптуры «высокого» Возрождения» (1498-1520). Анализ скульптурного произведения «Давид» (1501-1504). Статуя, созданная скульптором Микеланджело Буонарроти, способна на чувственное явление сущности всех основных форм религии: эго-, социо-, космо- и абсолютоцентрической. Уникальность кристаллизации художественного образа данного творения скульптуры. Знаковые метаморфозы пластических элементов статуи. Эгоцентрическая форма религии. Представление Микеланджело Буонарроти как некоего богоподобного центра, который в эпоху Ренессанса способен был создать целый ряд великолепных образцов изобразительного искусства. Яркость представления его персональной исключительности. Оригинальность отождествление библейского героя с гениальным скульптором. Проявление индивидуальных особенностей Микеланджело как человека и художника в облике статуарного персонажа. Утверждение наследственности античной традиции. Неконструктивность подпоры. Особенности отождествления сухой подпоры и полной жизни правой ноги Давида. Уникальность творчества мастера как творца способного оживлять мрамор. Сохранились свидетельства, что до Микеланджело мраморную глыбу, из которой он за неимоверно короткое время высек колоссальную фигуру библейского Давида высотой около 5, 5 м, много лет безрезультатно «мучили» такие прославленные мастера Кватроченто, как Агостино ди Дуччо и Антонио Росселлино. Символ великой искусности Микеланджело.

Оригинальность представления социоцентрической формы религии. Соответствие с текстом Священного Писания, раскрывающим мужественную борьбу Израильского народа со своими многочисленными врагами, олицетворенную битвой избранника израильтян Давида с филистимлянином исполином Голиафом. «Давид» в качестве репрезентанта богоизбранного и

богоподобного Израиля. Своеобразие представления в качестве социоцентрически религиозного богоизбранника флорентийской республики рубежа XV-XVI вв. Геркулес как символ Флоренции. Отождествление античных мифологических персонажей с персонажами библейскими и евангельскими. Наличие у скульптурного Давида знаковых связей с Геркулесом. Соотношение сухого дерева и живой плоти как знак кончины старой истории об избранничестве Израильского народа и жизненной силы новой истории об избранничестве Флоренции и флорентийского народа.

Многозначность шедевра изобразительного искусства. Уникальность воплощения космоцентрической формы религии. Реорганизация прежних знаков и значений скульптурного образа. Преображение библейского Давида в Иисуса Христа. Трансформация значения сухого дерева в качестве символа Ветхого Завета как учения, которое увяло оттого, что перестало эффективно выполнять функцию связующего звена между людьми и Богом. Специфика представления новой ветви древнего дерева - особенности представления Нового Завета. Статуя «Давид» как визуализация абсолютоцентрической религии посредством двух композиционных формул - «ось» и «алтарь».

Современное состояние шедевра. Подлинник скульптуры, который с 1504 по 1873 гг. постоянно находился на этом городском месте, ныне, для предохранения его от негативных действий окружающей среды, установлен в специальном зале Галереи флорентийской Академии.

3. Живопись эпохи «высокого» Возрождения (1498-1520). Творчество Леонардо да Винчи. Анализ фрески «Тайная вечеря» (1494-1498). Анализ произведения «Джоконда» (1503-1505)

Общая характеристика живописи эпохи «высокого» Возрождения (1498-1520). Композиционные формулы художественного образа произведения «Тайная вечеря», раскрывающие тайну невербального общения Спасителя со своими учениками – «волна диктата», «волна энтузиазма». Своеобразие композиционной формулы «цепь» - знак религиозной связи апостолов с Богом, символ прочности христианского вероучения. Получение и освоение учениками Христа заповеди таинства причастия. Композиционная формула «концентрические окружности». Моделирование процедуры религиозной связи человека и Бога через представление евангельского сюжета евхаристического взаимодействия Иисуса Христа со своими учениками.

Анализ произведения «Джоконда» (1503-1505). Картина «Джоконда», созданная Леонардо да Винчи в 1503-1506 гг., - это еще один бесспорный шедевр живописи эпохи «высокого» Возрождения в Италии.

Художественные свойства шедевра изобразительного искусства: «плоскостно-глубинность», «линейно-живописность», «замкнуто-открытость», «ясно-смутность», «множественность-единство».

Структурированность художественного пространства как ряда параллельных пластов в форме горизонтальных линий. Правила линейной

перспективы: «задняя» зона (растворенный в дымке Горний мир), «средняя» зона (проявивший себя Горний мир в виде горных цепей и долин, пробитых дорогой, а также в виде реки с переброшенным через нее мостом) и «передняя» зона (Дольний мир человеческого жилья, обозначенный горизонталью балюстрады, вертикалью балюстр и женской фигурой в кресле). Воздушная перспектива, прием наглядного объединения расположенных рядом разнородных элементов «передней» и «задней» или «передней» и «средней» зон. Например, сопоставимость линии женских глаз и линии горизонта; светлый лоб дамы и светлая даль; фигура Джоконды как своеобразная ось пронизывающая все умозрительные зоны. Сила флорентийского контура и поверхностей. Уникальность «сфуматто» - заставляет границы практически всех изображенных предметов «таять».

Своеобразие тяготения художественного образа и к тектонике, геометричности, симметрии, и к атектоничности, асимметрии, неустойчивости. Особенности самоутверждения и соучастия элементов произведения.

4. Творчество Рафаэля Санти. Анализ произведения «Сикстинская Мадонна» (1513-1515)

Характеристика творчества художника: этапы творчества, уникальность живописного языка. Анализ произведения «Сикстинская Мадонна» (1513-1515). Живописный шедевр «Сикстинская Мадонна» написан был Рафаэлем Санти в качестве алтарного произведения для монастырской церкви Святого Сикста в Пьяченце. Картина «Сикстинская Мадонна» выполнена на вытянутом в высоту холсте размером 265х196 см. Нарушение бытовавшей традиции. Пространство художественного образа картины «Сикстинская Мадонна» являет Богородицу с младенцем Христом на руках в окружении избранных Святых и ангелов. Четкий силуэт Мадонны вырисовывается на светлом фоне еле заметных ангельских ликов; ступни ног Марии слегка касаются клубящихся облаков. Пластическая весомость плоти Богоматери мастерски приглушена, что рождает ощущение некоего парения главной героини изображения. Мадонна движется навстречу людям и вместе с тем неподвижна. Она остается в своем возвышенно-идеальном Горнем мире и идет в мир Дольний, возносится в небеса и одновременно делает усилие спуститься на землю. Дева Мария изображена в покрывале из гладкой ткани и плаще. Ее ноги босы, волосы гладко причесаны, взор устремлен на зрителя, в облике – спокойствие и достоинство. Богоматерь крепко прижимает к себе грузное не по летам тельце младенца Христа, волосы которого спутаны, а взгляд наполнен недетской тревогой, твердостью и суровостью.

Слева от центральной группы изображен преклонивший колени папа Сикст. Его старческая фигура облачена в золототканную мантию. Подняв голову, Святой Сикст в знак почитания и поклонения прикладывает левую руку к сердцу, а правой указывает Богоматери и Христу на людей,

взаимодействующих с данным произведением-вещью, тем самым как бы прорывая художественное пространство картины.

Справа от Мадонны представлена Святая Варвара, защитница людей от внезапной смерти и внешних случайностей. Католическая церковь канонизировала Варвару, ибо она в трудных обстоятельствах под угрозой собственной гибели спасла христианина от опасности умереть без причащения. Погрузившись в облака, изображенная Святая Варвара прижимает руку к груди и клонит голову долу.

В нижней части художественного пространства произведения явлена тонкая полоска балюстрады. О ее каменную поверхность облокотились и закатили глаза, задумавшись, два ангела с короткими треугольной формы крыльями.

В левом нижнем углу картины изображена тиара – головной убор римских пап – епископская митра, на которую надеты три короны, символизирующие тройственность прав папы как судьи, законодателя и священнослужителя.

В верхней части художественного пространства произведения изображен металлический карниз с кольцами, на которых закреплен свисающий тяжелыми складками занавес, прикрывающий левый и правый углы картины. Неустойчивость положения крыльев занавеса.

Сложность структуры художественного образа: композиционная формула «эксцентрические окружности» - двунаправленность движения. Композиционная формула как наглядное оплотнение идеи платоников. Философия Пико делла Мирандола, Марсилио Фичино.

5. Творчество Тициано Вечеллио. Анализ произведения «Любовь земная и небесная» (1515-1516)

Характеристика творчества Тициано Вечеллио. Картина «Любовь земная и небесная» (1515-1516). Аллегоричность и символичность произведения. Религиозность светского сюжета. Художественное пространство картины представляет двух прекрасных дам, сидящих ярким летним днем по краям каменного колодца. Левая дева воплощает собой земную любовь, правая – олицетворяет любовь небесную. Обнажение как сущностный признак невинности. Чаша-светильник, аллегорически проявляет себя в качестве дара. Представленный картиной природный ландшафт конкретизирует особенности земной и небесной любви, раскрывает тонкости человеческой жажды преимущественно жить либо плотской, либо душевной жизнью.

Существенным дополнением к визуализации специфики земной и небесной любви выступают рельефные изображения на передней стенке источника-алтаря в центральной части картины.

Диаметрально противоположные изобразительные и аллегорические значения разных персонажей данной картины. Своеобразие представления композиционной формулы «алтарь» в виде модели Вселенной.

Композиционная формула «алтарь», диалектически отрицая обособленность существования либо земной, либо небесной любви, утверждает для каждого человека необходимость объединения в единое целое плотской жизни с жизнью души, стремящейся к религиозной встрече со Всеобщим Духом. Диалектическое отрицание обособленности существования либо земной, либо небесной любви.

Архитектура

Мастера и произведения

Донато Браманте (1444-1514). Избранные произведения: Темпьетто Сан Пьетро ин Монторио в Риме (1502).

Антонио да Сангалло Старший (1455-1534). Избранные произведения: церковь Мадонна ди Сан Бьяджо в Монтепульчано (1518-1545).

Бальдассаре Перуцци (1481-1536). Избранные произведения: вилла Фарнезина (строительство с 1508).

Рафаэль Санти (1483-1520). Избранные произведения: вилла Мадама (строительство с 1518).

Микеланджело Буонарроти (1475-1564). Избранные произведения: Капелла Медичи или Новая Сакристия во Флоренции (1519-1534), площадь Капитолия (1538), Порта Пиа в Риме (строительство с 1562), собор Св. Петра в Риме (по проекту мастера строительство храма велось между 1546 и 1590).

Палладио (Андреа делла Гондола; 1508-1580). Избранные произведения: вилла Ротонда в Виченце (ок. 1566-1570), церковь Сан Джорджо Маджоре в Венеции (1565-1610), церковь Иль Реденторе в Венеции (1576).

Джакомо делла Порта (1533-1602). Избранные произведения: церковь Иисуса (Иль Джезу) в Риме (строительство с 1571).

Скульптура

Мастера и произведения

Микеланджело Буонарроти (1475-1564). Избранные произведения: «Пьета» (1497-1499), «Давид» (1501-1504), «Моисей» (1513-1516), «Пьета Ронданини» (1552/53-1564).

Баччо Бандинелли (1493-1560). Избранные произведения: «Геркулес и Какус» (1525-1534).

Бенвенуто Челлини (1500-1571). Избранные произведения: «Персей с головой Медузы» (1545-1554), «Солонка» (1540-1543).

Бартоломео Амманати (1511-1592). Избранные произведения: фонтан Нептуна на площади Синьории во Флоренции (1560-1575).

Джамболонья (Жан де Булонь; 1529-1608). Избранные произведения: «Меркурий» (1564-1580), «Похищение сабинянок» (1581-1583).

Живопись

Мастера и произведения

Леонардо да Винчи (1452-1519). Избранные произведения: «Тайная вечеря» (1494-1498), «Джоконда» (1503-1505).

Рафаэль Санти (1483-1520). Избранные произведения: «Обручение Марии» (1504), «Афинская школа» (1510-1511), «Пожар в Борго» (1514), «Сикстинская Мадонна» (1515-1519).

Микеланджело Буонарроти (1475-1564). Избранные произведения: Плафон Сикстинской капеллы (1508-1512), «Страшный суд» (1536-1541).

Джорджоне (Джорджо Барбарелли; (1477/78-1510). Избранные произведения: «Гроза» (ок. 1506), «Концерт» (1508), «Спящая Венера» (1510).

Тициан (Тициано Вечелио; 1477-1576). Избранные произведения: «Любовь земная и любовь небесная» (1515-1516), «Венера Урбинская» (1536), «Коронование терновым венцом» (1570).

Андреа дель Сарто (1486-1531). Избранные произведения: «Оплакивание Христа» (1524), «Алтарь Гамбасси» (1526-1527).

Корреджо (Антонио Аллегри; 1489-1534). Избранные произведения: «Вознесение Христа» (1520-1524), «Мадонна со Святым Себастьяном» (1520-е), «Похищение Ганимеда» (1531).

Понтормо (Якопо Карруччи; 1494-1557). Избранные произведения: «Снятие с креста» (1523-1525).

Россо Фьорентино (1494-1540). Избранные произведения: «Снятие с креста» (1521).

Аньоло Бронзино (1503-1572). Избранные произведения: «Венера, Амур, Время и Безумие» (1540-1545).

Джулио Романо (Джулио Пиппи; ок. 1499-1546). Избранные произведения: роспись плафона и стен в зале Гигантов мантуанского Палаццо дель Те (1526-1534).

Пармиджанино (Франческо Маццола; 1503-1540). Избранные произведения: «Мадонна с длинной шеей» (1534).

Тинторетто (Якопо Робусти; 1518-1594). Избранные произведения: «Святой Марк освобождает раба» (1548), «Тайная вечеря» (1592-1594).

Эль Греко (Доменикос Теотокопулос; 1541-1614). Избранные произведения: «Аллегория Святой Лиги» (1579), «Крещение Христа» (1608-1614), «Вознесение Марии» (1612-1613), «Поклонение пастухов» (1612-1614).

Джузеппе Арчимбольдо (1527-1593). Избранные произведения: серия «Четыре элемента» (1566-1573), серия «Времена года» (1573).

Веронезе (Паоло Кальяри; 1528-1588). Избранные произведения: «Брак в Кане» (1563), «Пьета» (1580-е).

ТЕМА 23. ИСКУССТВО «МАНЬЕРИЗМА» ЧИНКВЕЧЕНТО В ИТАЛИИ

6 часов аудиторной работы и 12 часов самостоятельной работы

Лекция 82. Архитектура, скульптура, живопись периода «маньеризма» Чинквеченто в Италии (1515-1600)

6 часов лекционной работы и 6 часов самостоятельной работы.

План лекции

1. Специфика определения термина «маньеризм».
2. Архитектура периода «маньеризма» Чинквеченто в Италии (1515-1600): архитектура Рима: архитектурное творчество Микеланджело Буонарроти, творчество Джакомо да Виньола; архитектура Венеции: творчество Андреа Палладио; архитектура Генуи: творчество Галеаццио Алесси.
3. Скульптура периода «маньеризма» Чинквеченто в Италии (1515-1600): скульптурное творчество Микеланджело Буонарроти, творчество Бенвенуто Челлини.
4. Живопись «маньеризма» эпохи Чинквеченто в Италии (1515-1525). Позднее творчество Рафаэля Санти. Творчество Андреа дель Сарто. Творчество пармского художника Корреджо. Творчество Тициано Вечеллио.
5. Живопись «маньеризма» эпохи Чинквеченто в Италии (1520-1540-е гг.). Творчество Россо Фьорентино. Творчество Понтормо. Творчество пармского живописца Пармиджанино. Творчество Аньоло Бронзино.
6. Живопись «маньеризма» эпохи Чинквеченто в Италии (1540-1590-е гг.). Поздний период творчества Тициана (1550). Творчество Якопо Тинторетто. Творчество Паоло Веронезе. Творчество Эль Греко.
7. Анализ образцовых произведений периода «маньеризма» Чинквеченто в Италии (1515-1600).

1. Специфика определения термина «маньеризм»

Термин «маньеризм» от ит. Manierismo – вычурность, манерничанье; от слова манера (фр. Maniere - приём, способ либо привычка что-то делать, отличительная черта творчества того или иного мастера). Спектр отношения слов «маньеризм» и «манера» к произведениям архитектуры, скульптуры и живописи. Множественность индивидуальных манер, факт освоения и своеобразного личностного истолкования художниками Чинквеченто творческих манер ведущих мастеров высокого Ренессанса в Италии – Браманте, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Тициана. Принято выделять несколько направлений в итальянском искусстве XVI в.:

«маньеризм» школы Рафаэля Санти; «маньеризм», вызванный влиянием творческого наследия Леонардо да Винчи; «маньеризм» сторонников художественной манеры Микеланджело Буонарроти.

2. Архитектура периода «маньеризма» Чинквеченто в Италии (1515-1600): архитектура Рима: архитектурное творчество Микеланджело Буонарроти, творчество Джакомо да Виньола; архитектура Венеции: творчество Андреа Палладио; архитектура Генуи: творчество Галеаццио Алесси

Главным центром среднеитальянского зодчества явился Рим. Здесь работали главные архитекторы «маньеризма» Микеланджело и Виньола. Крупную школу зодчих во главе с Аммanати и Вазари дала Флоренция.

Зодчество Чинквеченто отходит от обособленности архитектурного объема. Производятся попытки активного включения отдельного здания или комплекса сооружений в общий городской ансамбль.

Первым в ренессансной архитектуре Италии градостроительным решением крупного столичного центра, выполненного по единому плану, стал комплекс зданий Капитолийской площади, спроектированный в 1538 г. Микеланджело Буонарроти. Изолированность этого старинного района Рима от системы городских магистралей, его размещение на Капитолийском холме рядом с древнеримским форумом зодчий использовал для придания ансамблю торжественной монументальности, создав своеобразную площадь-памятник. Своеобразна планировочная композиция ансамбля. Капитолийская площадь имеет очертания вытянутой по оси трапеции, узкое основание которой оставлено незастроенной и отделено от склона холма балюстрадой, а на противоположной, более широкой стороне находится главное здание ансамбля – увенчанный башней трехэтажный Дворец Сенаторов. На боковых сторонах площади симметрично расположены одинаковые по архитектуре двухэтажные здания – Дворец Консерваторов и Капитолийский музей. Центральную часть ансамбля занимает углубленный краями в мостовую слегка выпуклый овал с замощением особого динамичного рисунка. В средней точке овала установлена античная конная статуя императора Марка Аврелия.

Особенности движения в пространстве архитектурного ансамбля. Динамическая связь открытого пространства площади с объемной структурой архитектурных масс. Лоджии в нижних этажах боковых дворцов позволяют расширить пространство площади и раскрывают перед находящимися в них зрителями множество разнообразных аспектов на окружающие ее сооружения.

На фасадах боковых дворцов Капитолийской площади осуществлен переход от поэтажного членения зданий к принципиально новому композиционно-тектоническому приему – к большому ордеру, контрастное противопоставление массы и пространства.

Разной высоты дворцовые постройки и резкий подъем центральной башни, а также чередование лестниц – главной лестницы, ведущей на холм,

двухмаршевой монументальной лестницы центрального здания – Дворца Сенаторов и широких лестниц, помещенных в просветах между зданиями в глубине площади. Пространственные параметры площади невелики (55 х 35 м), уникальность использования крупных пропорций, большого ордера, широкого использования монументальной скульптуры. Скульптурное убранство архитектурного ансамбля: статуи Диоскуров с конями (они фланкируют главный лестничный вход на площадь) и столь же крупные статуи речных божеств у лестницы Дворца Сенаторов.

В римском зодчестве после смерти Микеланджело ведущее положение занял архитектор Джакомо да Виньола (храмовая архитектура).

Ранняя постройка Виньолы – церковь Сант Андреа на виа Фламиния в Риме (1555). Акцент на выразительности общего объемного решения и забота об активной связи постройки с окружающим пространством – ландшафтной и городской средой.

Выработка наиболее характерного типа маньеристского церковного сооружения. Римская иезуитская церковь Иль Джезу (1568-1584) – традиционная для барочных церквей композиция.

Архитектурный облик Венеции. Важное значение городского ансамбля. Максимально эффективное использование ключевых позиций. Творчество Андреа Палладио, строительство Сан Джорджо Маджоре.

Расположение на одном из центральных островов Венеции, начиная с 1565 г., по проекту Палладио был возведен монастырский комплекс с церковью и колокольней. Замыкание венецианской далевой перспективы.

Фасад церкви Сан Джорджо Маджоре трактован как два совмещенных объема. План церкви Сан Джорджо Маджоре имеет форму латинского креста, но весьма укороченного. Купол храма помещен почти посредине продольной оси, отчего получает главенство в общей композиции интерьера.

Архитектура Генуи. Возникновение относится к середине XVI в., когда архитектор Галеаццо Алесси перенес свою деятельность из Рима в Геную. Строительство церкви Чертоза ди Кариньяно в 1564 г.

3. Скульптура периода «маньеризма» Чинквеченто в Италии (1515-1600): скульптурное творчество Микеланджело Буонарроти, творчество Бенвенуто Челлини

Общая характеристика скульптуры периода «маньеризма» Чинквеченто в Италии (1515-1600). Скульптурное творчество Микеланджело Буонарроти. Скульптурная композиция Микеланджело «Победа» (1532-1534) представляет борьбу справедливой Добродетели с силой Порока.

Последнее скульптурное творение Микеланджело Буонарроти «Пьета Ронданини» (1552-1564).

Статуя представляет пластическую группу, образованную из фигуры обнаженного Иисуса Христа с поникшими руками и бессильно подогнувшимися ногами и фигуры стоящей за Его спиной на возвышении Мадонны, безуспешно пытающейся удержать выскальзывающее из ее рук

усопшее тело Спасителя. Важный элемент композиции пластически натуралистически точное изображение обрубка руки. Демонстрация двух противоположно ориентированных движении.

Модельное представление о творящей руке самого мастера, всю свою жизнь стремившегося при помощи своих созидающих рук постичь божественные Законы Творения.

Творчество Бенвенуто Челлини – произведения от монументальной пластики до медальерного искусства и ювелирных изделий. Мастер был также автором нескольких трактатов и среди других своих теоретических положений выдвинул принцип свободно поставленной статуи, рассчитанной на круговое отношение.

Реализация данного принципа Бенвенуто Челлини в монументальной статуе «Персей» (1545-1554). Символический характер. Размещена на невысоком и очень узком постаменте, изобилие покрывающих его изображений и декоративных форм.

4. Живопись «маньеризма» эпохи Чинквеченто в Италии (1515-1525). Позднее творчество Рафаэля Санти. Творчество Андреа дель Сарто. Творчество пармского художника Корреджо. Творчество Тициано Вечеллио

Первый этап «энтузиазного» Возрождения Чинквеченто приходится на 1515-1525 гг. Живопись «маньеризма» эпохи Чинквеченто в Италии (1515-1525). Обращение большинства мастеров «Высокого» Ренессанса (Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти, Микеланджело Буонарротти, Тициан, Корреджо, Андреа дель Сарто) к художественным принципам «маньеризма».

Эволюция живописных творений Рафаэля Санти. Сравнительный анализ картины «Обручение Марии» 1504 г. и произведения «Преображение» 1518-1520 гг.

Произведение «Преображение» – итог творческой биографии Рафаэля. Эта картина, над которой мастер работал в последние годы своей жизни, стояла у изголовья его гроба, когда римляне прощались с художником. Демонстрация сцен двух преображений.

Среди живописцев Флоренции, творивших в 1515-1525 гг., лидирующее положение занимал Андреа дель Сарто.

Фреска «Дань Цезарю», исполненная Андреа дель Сарто в 1521 г. по заказу папы Льва X Медичи для Большого зала виллы в Поджо а Кайано. Визуализация осуществления каждым человеком выбора между рвением плоти людской к ревностному исполнению прихотей земного владыки и тягой душ человеческих к Духу Божиему. Представление двух энергетических движений изображенных персонажей от одних и тех же зон картины в разные точки художественного пространства. Древнеримский император выступает в качестве притягательно вожделенной точки для реализации плотских влечений людей. Дух гор на горизонте и высокого неба над ними в пространстве Горнего мира выступает в качестве притягательно вожделенной точки для душевных желаний людей.

Произведение Андреа дель Сарто «Мадонна на ступенях», созданное мастером в начале 1520-х гг. Композиция произведения имеет облик виртуальной спирали. Представление избранных людей, сохранивших, подобно Иосифу, детскую невинность душевную, имеют возможность освоить божественные предписания, они получают верного поводыря, способствующего организации религиозной встречи.

Творчество пармского живописца Корреджо. В период между 1520 и 1524 гг. в церкви бенедиктинского монастыря Сан Джованни Эванджелиста в Парме мастер выполнил роспись купола «Вознесение души Святого Иоанна».

Предание: Святой Иоанн намного пережил всех своих братьев-апостолов и умер в возрасте более ста лет. В момент смерти ему навстречу вышел Иисус Христос в окружении тех учеников, которые уже отдали свои души Всевышнему и прежде вошли в царствие Божие. Этому моменту трудов и дней Иоанна Богослова посвящена фреска храмового купола.

Художественное пространство произведения представляет парящего в золотом свете неба Иисуса Христа, окруженного множеством юрких путти и одиннадцатью восседающими на облаках обнаженными апостолами, чьи атлетические тела лишь едва прикрыты полосками ткани. Двенадцатый апостол Святой Иоанн изображен отдельно от остальных персонажей возле самого края фрески. Его голова и верхняя часть обнаженного торса различимы лишь со стороны апсиды. Композиция картины «спираль». Концевыми точками ее являются кисти рук Святого Иоанна и кисть руки Иисуса Христа. Некоторые апостолы обращены взорами из художественного пространства купольной фрески вниз к тем людям, которые взглядами и сердцами своими взаимодействуют с данным живописным творением.

Картина «Вознесение Богоматери» («Ассунта»), которую в 1516-1518 гг. создал для алтаря церкви Фрари признанный глава венецианской живописи «высокого» Возрождения Тициано Вечеллио.

Художественное пространство этого огромного (высотой около 7 м) произведения представляет акт воспарения поддерживаемой путти Мадонны, которую патетически провожают стоящие на земле люди и вожделенно встречает парящий в небе Всевышний.

5. Живопись «маньеризма» эпохи Чинквеченто в Италии (1520-1540-е гг.). Творчество Россо Фьорентино. Творчество Понтормо. Творчество пармского живописца Пармиджанино. Творчество Аньоло Бронзино

Второй этап «энтузиазного» Возрождения Чинквеченто приходится на 1520-1540-е гг. Творчество поколения живописцев, получивших профессиональные навыки творчества непосредственно у ведущих художников «высокого» Ренессанса. Общность и особенность спиралевидной композиционной схемы организации элементов изображения.

Творчество Россо Фьорентино: родился во Флоренции, где и прошел профессиональную подготовку у Андреа дель Сарто. Затем мастер несколько лет изучал в Риме античность и произведения Микеланджело Буонарроти.

Художественное пространство картины Россо «Снятие с креста» (1521) представляет распятого Иисуса Христа, которого безутешно оплакивают близкие люди и чье тело множество персонажей пытается снять с огромного креста с помощью приставных лестниц.

Композиционной основой живописного произведения является спиральная линия. Произведение представляет традиционный евангельский сюжет, однако в его визуализации многое необычно. Единство нескольких важнейших христианских идей. В нижней части произведения наглядно представлено безмерное сопереживание людей страданиям Иисуса Христа, их глубочайшее горе от Его смерти на кресте, а также их сочувствие тем заповедям, которые Господь принес в мир. Верхняя часть картины воплощает попытку освоения людьми священных актов воскресения и преображения Сына Божия. Внезапность откровения перед людьми божественной природы Христа.

Другой флорентийский маньерист Якопо да Карруччи, прозванный Понтормо, обучался профессиональному ремеслу живописца сначала у Леонардо да Винчи, а потом у Андреа дель Сарто. Испытал влияние скульптурных работ Микеланджело Буонарроти и гравюр Альбрехта Дюрера.

Самым известным произведением Понтормо является алтарная картина «Пьета» (1525-1528), исполненная мастером для капеллы Каппони флорентийской церкви Санта Феличит`а.

Художественное пространство произведения, выстраиваясь в соответствии с композиционной кривой, совмещает несколько христианских сюжетов. Наряду с «Оплакиванием», здесь визуализированы сцены «Снятие с креста», «Положение во гроб» и «Вознесение». Картина, по выражению Вентури, есть запутанный узел фигур и драпировок. Избегание чистоты цвета классической палитры в пользу симфонии оттенков и полихромных аккордов светлых пастельных тонов. Понтормо в большей мере подчеркивает раздельный характер бытия плоти, души и Духа, а также вневременность процесса.

Пармский живописец Пармиджанино, работая несколько лет под руководством Корреджо, получил великолепную маньеристскую подготовку. После этого, будучи в Риме, мастер в совершенстве освоил художественные манеры Рафаэля и Микеланджело. Уникальная манера живописи. Элегантная, причудливо изгибающаяся линия контура, охватывающая героев его картин, вытянутые пропорции фигур и гармоничный колорит, построенный на изысканном сочетании холодных тонов.

Произведение «Мадонна с длинной шеей» создано мастером в 1534 г. Композиция - «змеевидное тело» или «змеевидная фигура» («figura serpentinata»). Высшая норма красоты.

«Внутренний рисунок» - первичное чувственное явление художественной идеи. Композиционная основа произведений – высшая

норма красоты. Трактат «Идея скульпторов, живописцев и архитекторов» Федериго Цуккаро.

Именно «внутренний рисунок» в качестве способа наглядного выражения истинной красоты, оказывает доминирующее влияние на все то, что изображает живописное произведение.

Мистическое откровение: сведения о грядущей славе Иисуса Христа, символически представленной множеством триумфальных колонн. Знание же о безмерных муках Спасителя, принятых им во имя избавления людей от первородного греха, представлено в виде отражения креста Голгофы на блестящей поверхности фиала, находящегося в руках одного из ангелов.

Творчество Аньоло Бронзино, прошедшего обучение живописи у своего учителя и близкого друга Якопо Понтормо.

Картина Аньоло Бронзино «Аллегория» (1540-1545) представляет слившихся в любовном поцелуе обнаженных Амура и Психею, приветствуемых путти и окруженных аллегорическими фигурами Ревности, Обмана, Безумия и бога времени Сатурна.

Картина демонстрирует, что триумф Любви, сбрасывающей на мгновение всяческие маски, неминуемо сопровождается вездесущей Ревностью, изображенной слева от Амура в обличье завывающей и рвущей на себе волосы фигуры, а также Обманом, показанным справа от Психеи и имеющим вид невинной девушки с телом химеры. Обман держит наготове свое оружие - соты сладкого меда и смертельно жалящего скорпиона. Безумие с женским маскоподобным лицом без разума в глазах представлено в верхней левой части картины. Песочные часы в качестве неизменного атрибута божества времени предупреждают о скорой кончине мига страстной Любви конечного (земная девушка Психея) с бесконечным (божественный Амур).

После чумы в Риме и Флоренции (1523-1524) и разграбления императорскими войсками Рима (1527) художественные манеры оказались рассеянными по разным городам Италии. Так, например, Россо Фьорентино в 1526 г. был приглашен во Францию ко двору Франциска I, поручившего ему украшение замка Фонтенбло. Пармиджанино, выехав из Рима, четыре года работал в Болонье, а затем переехал в Парму, где в течение восьми лет (практически до самой своей смерти) работал над фресками в церкви Мадонна делла Стекката. Аньоло Бронзино в 1540 г. получил должность придворного художника герцога Тосканского Козимо I и все больше времени стал уделять писанию портретов.

6. Живопись «маньеризма» эпохи Чинквеченто в Италии (1540-1590-е гг.). Поздний период творчества Тициана (1550). Творчество Якопо Тинторетто. Творчество Паоло Веронезе. Творчество Эль Греко

Третий этап Возрождения Чинквеченто в области живописи приходится на 1540-1590-е гг. В это время заявили о себе венецианские

маньеристы, прежде всего Тициан, Тинторетто, Веронезе. Если Флоренция, Тоскана и Рим в течение нескольких столетий пребывали в упадке, то Венеция процветала. В XVI в. эта «жемчужина Адриатики» стала одним из самых блестящих городов Италии. Традиция Андреа Мантенья, Джованни Беллини, Джорджоне и «раннего» Тициана. Однако в 1540-е гг. практически все ведущие венецианские художники испытали тяготение к творчеству Микеланджело. Известно, что в 1545 г. Рим посетил Тициан. Знакомство художника с произведениями Микеланджело и самим мастером стало решающим в определении живописной манеры «позднего периода» творчества Тициана. В 1547 г. в Риме побывал Тинторетто и буквально сразу по возвращении в Венецию на стене мастерской начертал свое творческое кредо: «Il disegno di Michelangelo e il colorito di Tiziano» («Рисунок Микеланджело, колорит Тициана»).

Общее развитие маньеристской живописи второй половины XVI в. в Венеции и других художественных центрах Италии стимулировали предписания случившейся в декабре 1563 г. двадцать пятой сессии Тридентского собора «О культе религиозных образов». В сфере художественной практики эти контрреформационные предписания кристаллизовали так называемый «пиетизм», то есть набожность живописных изображений, их строгое благочестие и глубоко уважительное отношение к религиозным героям произведений.

Поздний период творчества Тициана, начавшийся в 1550-е гг., - «Коронование терновым венцом» (1570-1576).

Художественное пространство произведения являет группу палачей, на ступенях древнеримского здания издевающихся над Иисусом Христом. В пространстве римской триумфальной арки испытание на прочность проходит триумф славы Сына Божия. Среди язычески профанного мрака и чадящего огня разгорается сакральным светом христианская вера. Вместо ответа ударом на удар, злом на зло Иисус Христос, не сопротивляется, демонстрируя тем самым главный принцип христианства – непротивление злу насилием. Представление остова христианской религии: «Сострадание к падшим, сочувствие к заблудшим, милосердие к тем, кто не ведает, что творит». Испытание на прочность Триумфа славы Сына Божия. Демонстрация главного принципа христианства – непротивление злу насилием.

Творчество Якопо Тинторетто – подлинный наследник Микеланджело. Вулканический темперамент, колоссальная мощь фантазии, неистовая работоспособность, твердая воля, позволявшая мастеру ставить перед собой и разрешать сложнейшие художественные задачи, - таковы основные черты творческого облика Тинторетто, роднящие его с «неистовым» Микеланджело Буонарроти.

Мастер венецианской монументальной живописи. Основной монументальный эффект составляет единая в своей ритмической пульсации динамика крупных масс, охватывающая целые группы изображенных героев, стремительные пространственные прорывы, смелые контрасты затененных и

освещенных участков художественного действа, концентрированные тонально-цветовые решения.

Произведение «Тайная вечеря» (1592-1594), написанное мастером для венецианской церкви Сан Джорджо Маджоре. Тесная связь интерьером храма и благоприятное расположение по отношению к зрителям, взаимодействующим с ним.

Вся сцена представляет таинство Причастия, преображение хлеба и вина в Тело Христово. Слуги изображены выставляющими на стол разнообразные яства. Озабоченность удовлетворением плоскими желаниями собравшихся за трапезой людей. Иисус Христос, в отличие от слуг, сосредоточен на насыщении души каждого своего ученика Духом Божиим. Драматической взволнованностью захвачены все изображенные персонажи. Каждая фигура представлена в состоянии вращения и активного движения тела одновременно в разные стороны.

Творчество Паоло Веронезе. По своему творческому облику был в ряде отношений своеобразным антиподом Тинторетто. В его произведениях гораздо сильнее выражено декоративное начало. Оно сказывается в ярко ощутимом главенстве цветового строя в общем комплексе всех других средств художественной манеры мастера, в необычайной интенсивности и богатстве красочных звучаний его картин. В этом отношении Веронезе принадлежит к наиболее «полихромным» мастерам мировой живописи. Чрезвычайно развитая композиционная архитектоника, четкость силуэтов фигур, тонко продуманная линейная ритмика.

Произведение «Пьета» создано мастером в 1582 г. для венецианской церкви Санти Джованни э Паоло. Художественное пространство произведения представляет обнаженную фигуру Спасителя, поддерживаемую Богоматерью и архангелом Михаилом. Демонстрируется сцена оплакивания Мадонной скончавшегося на кресте Сына. Структурная организация элементов изображения в форме «дуги» и «окружности».

Творчество живописца Доменикос Теотокопулос, получившего всемирную известность как Эль Греко, родился на острове Крит, который в те времена принадлежал Венеции. Обучаясь ремеслу у венецианских мастеров, испытал влияние Тициана и Тинторетто. В 1570-1572 гг. проживая в Риме, оказался под воздействием творческой манеры Микеланджело. В 1572 г. Эль Греко был принят в римскую Академию Святого Луки. В середине 1570-х гг. итальянские гуманисты рекомендовали художника испанскому двору. Будучи приглашенным в Испанию королем Филиппом II, некоторое время выполнял заказы в Мадриде, а потом переехал в Толедо, где и получил окончательное формирование собственный удивительно оригинальный маньеризм Эль Греко.

Художественное пространство картины «Поклонение пастухов» (1612-1614). Сакрализация света. Визуальное понятие картины. Божественное озарение выступает в качестве объединительного начала и людей друг с другом и человека со Всевышним. Однако, лицезреть подобное световое чудо телесными очами дозволено лишь избранным.

7. Анализ образцовых произведений периода «маньеризма» Чинквеченто в Италии (1515-1600)

Творческие создания Микеланджело Буонарроти – великого архитектора, скульптора, живописца, поэта. Анализ фрески «Страшный суд», сотворенной маэстро в 1534-1541 гг. на стене Сикстинской капеллы в Ватикане. Своеобразие композиционных структур фрески.

ТЕМА 24. ИСКУССТВО ЖИВОПИСИ В НИДЕРЛАНДАХ XV-XVI ВВ.

4 часа аудиторной работы и 8 часов самостоятельной работы

Лекция 83. Искусство живописи в Нидерландах XV-XVI вв.

4 часа лекционной работы и 4 часа самостоятельной работы

План лекции

1. Нидерландская живопись XV в. Творчество братьев Поля, Эрманна и Жеаннекена Малуэль Лимбург. Творчество Робера Кампена. Творчество Яна ван Эйка. Творчество Рогира ван дер Вейдена. Творчество Хуго ван дер Гуса.
2. Нидерландская живопись рубежа XV–XVI вв. Творчество Иеронима Босха.
3. Нидерландская живопись XVI века. Развитие романизма (от итал. Roma – Рим). Творчество Питера Брейгеля Старшего (Мужицкого).

1. Нидерландская живопись XV в. Творчество братьев Поля, Эрманна и Жеаннекена Малуэль Лимбург. Творчество Робера Кампена. Творчество Яна ван Эйка. Творчество Рогира ван дер Вейдена. Творчество Хуго ван дер Гуса

Общая характеристика искусства «Возрождения» в Нидерландах. Время «Возрождения» в Нидерландах – развитие и видоизменение традиций национального готического искусства. В отличие от Италии, произведения нидерландской ренессансной живописи создавались исключительно для интерьеров средневековой готической архитектуры, время Возрождения в Нидерландах – это отнюдь не Ренессанс античности, а последовательное развитие и видоизменение традиций национального готического искусства. Э. Панофский - «арс нова» (лат. ars nova – новое искусство).

Своеобразие интеграции католического теизма, близкого панэнтеизму (от гр. pan en Theos – все в Боге), и глубоко народного пантеизма (от гр. pan все и Theos – Бог; Бог во всем). Образование «христианского пантеизма».

Мастера изобразительного искусства Нидерландов с особым вниманием изображали природу, т.е. то, что постоянно находится в тесной связи с Богом, Богородицу с младенцем Христом, избранных Святых, портреты церковных прелатов, портреты обычных людей, представляя человеческую скромность, добропорядочность, праведность. Представление людей, занятых ежедневной работой, добросовестно и с редким усердием выполняющих свою трудовую обязанность. Праведная повседневность. Присутствие простых людей в пространстве священного события. визуализация тонкой душевной организации изображаемых в произведениях

персонажей. Представление святости брака, крепости семьи, необходимости скрупулезного исполнения правил общежития, многочисленные человеческие пороки. Назидательность, дидактичность живописных произведений.

Совершенствование живописной техники. В первой половине XV в. вместо темперной в обиход фламандских мастеров искусства вошла масляная живопись.

Первый этап нидерландской живописи представляют произведения братьев Поля, Жане и Эрманна Малуэля Лимбург, в частности, исполненные ими двенадцать миниатюр «Календарь года» (1414-1416), входящие в состав так называемого «Великолепного часослова герцога Беррийского». Творчество братьев Лимбург относят как к нидерландской, так и французской школе. Они родились в нидерландском Лимбурге, обучались в Париже, работали при бургундском дворе. После смерти герцога Филиппа Смелого братья перешли на службу к Жану Беррийскому. Умерли художники во время эпидемии в феврале или октябре 1416 г.

Все миниатюры «Календаря года» построены по одной схеме: в нижней части композиции изображены будничные или праздничные сцены жизни людей; сверху, в полукруге, представлен едущий по небу в колеснице небесный Владыка с сияющим Солнцем в руках и знаки Зодиака, соответствующие тому или иному месяцу.

Миниатюра «Месяц июнь» демонстрирует идиллическую сцену сенокоса, проходящую под зодиакальными знаками Близнецов и Рака. Акт сенокоса как получение благополучия от небесного Владыки. Чувственное явление сущности как пантеизма, так и панэнтеизма – Бог во всем и все в Боге.

Второй этап изобразительного искусства Нидерландов XV-XVI вв. знаменован творчеством художника Робера Кампена – основоположника фламандской школы живописи. Мастер из Флемаля Робер Кампен создавал свои значительные по размерам алтарного типа произведения в технике масляной живописи и стал тем художником, которому впервые удалось визуально сформулировать достаточно четкую концепцию фламандского искусства.

Картина «Рождество» (ок.1425), принадлежащая раннему периоду творчества Робера Кампена, визуализирует евангельские эпизоды «Рождество» и «Поклонение пастухов», а также чувственно являет апокрифическую легенду о повитухах Зелемие и Самолее.

Художественное пространство произведения демонстрирует лежащего на земле в яслях обнаженного младенца Иисуса Христа в окружении обращенных к Нему людей и ангелов. Картина изображает акт зарождения в людях, соприкоснувшихся со Спасителем, веры в Бога. Причем этот сакральный акт представлен происходящим удивительно буднично. Живописное творение Робера Кампена наглядно представляет также событие возбуждения в каждом человеке, созерцающем чудо явления в мир Спасителя, душевного стремления к Духу Божию.

Третий этап изобразительного искусства Нидерландов XV в. являет творчество великого мастера Яна ван Эйка, создавшего в 1432 г. для собора Святого Бавона в Генте шедевр фламандской живописи – «Гентский алтарь».

Алтарь представляет собой целую картинную галерею – двадцать пять относительно самостоятельных произведений, которые вместе изображают историю человечества от прародителей Адама и Евы до спасения людей искупительной жертвой Христа.

Среди картин внешней стороны боковых створок живописного произведения главное место занимает евангельская сцена «Благовещение», представленная в традиции Робера Кампена по-бытовому буднично и в то же время празднично торжественно. Сакральный акт нисхождения Господа в утробу Мадонны явлен в атмосфере лишенной каких-либо украшений простой низкой комнаты с каменным полом.

Сцене «Благовещение» посвящены четыре алтарные створки, которые, с одной стороны, составляют единое целое, а с другой – проявляют себя как относительно самостоятельные элементы. На двух крайних картинах изображено собственно событие явления архангела Гавриила перед девой Марией. На двух же средних створках представлены свободные от людей комнаты. В пространстве правого помещения изображена ниша с латунным умывальником и белое ослепительно чистое аккуратно развешенное полотенце. В левой комнате вообще наличествует лишь окно, за которым просматривается небо да верхушки городских домов.

Содержательный план представленного.

Живопись внешних алтарных створок призвана настроить человека, желающего взаимодействовать в соборе Святого Бавона с произведением «Гентский алтарь», на общение с внутренними алтарными картинами, которые с эпохи Ренессанса вплоть до сегодняшнего дня открываются лишь в праздничные дни.

В раскрытом виде «Гентский алтарь» состоит из десяти створок, образующих два яруса.

Верхний алтарный ярус, структурированный из пяти относительно самостоятельных картин. Нижний ярус алтаря, также образованный из пяти створок-произведений. Центральная картина верхнего яруса раскрытого алтаря, разделенная рамой на три части, представляет Деисус.

Непосредственно на алтарной оси изображен Всевышний, восседающий на троне с хрустальным скипетром в руке. Над Его головой надпись: «Это Бог всемогущий в божественном величии. Он наивысший из всех в сладостной благодати милосерднейший воздаятель в безмерной щедрости своей». На подножии Господнем надпись: «Жизнь без смерти во главе, молодость без старости спереди, радость без омрачения справа, покой без страха слева». Данная фигура соединяет в себе иконографические признаки Бога-Отца (папская тиара на голове, скипетр в руке, вышитая надпись «Саваоф») и Бога-Сына (мирская корона у ног, изображение пеликана, питающего своей кровью птенцов, надпись «Иисус Христос»).

Слева от Всевышнего представлена Богоматерь в короне. Это подтверждает расположенная над Мадонной надпись: «Она прекраснее солнца и превосходнее сонма звезд, в сравнении со светом – она выше. Она есть отблеск вечного света и чистое зерцало величия Божия».

Справа от Всевышнего явлен Иоанн Креститель со Священным Писанием на коленях. Надпись вкруг головы Предтечи: «Это Иоанн Креститель превыше человека, равный ангелам, наилучшее поле жатвы закона Евангелия, глас апостолов, молчание пророков, светоч мира, свидетель Господа».

Левее картины, представляющей Мадонну, на особой алтарной створке изображены ангелы - ангельский хор сопровождает надпись: «Песня вечная хвала благодарение за милости Божии».

Правее створки, являющей Иоанна Крестителя, в отдельном пространстве изображена группа ангелов, превращающая музыкальные звуки в ангельский оркестр, снабжены надписью: «Славят Его на струнах и органе».

Верхний ряд алтаря слева и справа замыкают створки, представляющие обнаженных Адама и Еву в момент совершения прародителями человечества акта грехопадения. Каждую из этих картин сопровождает соответствующая надпись: «Адам низвергает нас в смерть», «Ева падением навредила».

Адам и Ева, ниспосланные Всевышним из Горнего в Дольний мир, фигурами своими способствуют композиционному переходу от картин верхнего яруса алтаря к створкам нижнего алтарного регистра.

Композиционные особенности построения верхнего и нижнего ярусов. На двух боковых створках левой части нижнего алтарного яруса изображена кавалькада всадников, сопровождаемая пояснительной надписью: «Воинство Христово». Во главе Христовых рыцарей, ритмично движущихся слева направо к центру, представлены в качестве знаменосцев Святой Мартин, Святой Георгий и Святой Себастьян.

Справа на двух боковых картинах нижнего яруса алтаря изображены отшельники и пилигримы – старцы в длинных одеждах с посохами в руках. Этих христианских деятелей, мерно продвигающихся справа налево к центру, возглавляют Святой Антоний и Святой Павел. За ними, в глубине, представлены Мария Магдалина и Мария Египетская. Среди пилигримов выделяется мощная фигура Святого Христофора в красных одеждах.

Центральная створка нижнего яруса алтаря представляет сцену «Поклонение Агнцу». Непосредственно на оси произведения изображен пурпурный алтарь со стоящим на нем белым Агнцем, из груди которого струей бьет кровь в золотую чашу, - олицетворение жертвы Христа во имя спасения человечества. На алтаре надпись: «Се Агнец Божий, который искупил грехи мира». Ниже Агнца по центральной оси представлен источник воды жизни - символ христианской веры.

Алтарь со стоящим на нем Агнцем окружают коленопреклоненные ангелы. Со всех сторон к нему приближаются христианские праведники и праведницы.

Справа от алтаря изображены обращенные к Агнцу апостолы во главе с Павлом и Варнавой и служители церкви: папы, кардиналы, епископы и аббаты. Среди мужей, стремящихся к Агнцу, явлены Святой Стефан с камнями в руках, которыми он был побит, и Святой Ливин – патрон города Гента, показанный с мученически вырванным языком.

Слева от алтаря изображены в движении к Агнцу герои Ветхого Завета, а также язычники, прощенные церковью. Здесь представлены пророки с книгами в руках, философы и мудрецы. Тут же явлен античный поэт Вергилий и поэт Ренессанса Данте.

За алтарем изображено шествие к Агнцу Божию Святых мучеников (слева) и Святых мучениц (справа) с пальмовыми ветвями, символами страданий во славу христианства. У самого горизонта представлен небесный Иерусалим.

Выше Агнца, символизирующего Бога-Сына, в лучах солнца изображен голубь – символ Бога-Святого Духа, а непосредственно над ним - Бог-Отец, восседающий на троне в пространстве верхнего яруса алтаря. Вместе эти три элемента живописного представления образуют Троицу.

Четвертый этап изобразительного искусства Нидерландов эпохи Ренессанса репрезентируют живописные произведения художника Рогира ван дер Вейдена, ученика Робера Кампена. Представление искренности чувств человеческих, чистоты души людской, праведной совести.

Произведение «Снятие с креста», которое входило в состав не сохранившегося до наших дней большого алтаря, созданного мастером в 1437-1438 гг. Герои произведения выражают истинное в своей искренности сочувствие произошедшей трагедии, со всей откровенностью являющее его кристальную чистоту. Искренность чувств человеческих – условие возможности очистить душу от скверны.

Пятый этап искусства «энтузиазного» Возрождения в Нидерландах представляет Хуго ван дер Гус. Художник, достигший при жизни общеевропейской славы и почета. Визуализация глубин душевной сущности человека. Около 1478 г. художник ушел в августинский монастырь, неподалеку от Брюсселя, и провел там последние годы своей жизни, периодически, в периоды просветления разума, выполняя портретные заказы. Произведение «Смерть Марии» создано мастером в первой половине 1470-х гг.

Художественное пространство произведения представляет лежащее на смертном одре тело Богоматери, вокруг которого теснятся апостолы. Непосредственно над головой скончавшейся Мадонны изображена излучающая свет сфера, внутри которой явлен парящий Иисус Христос, окруженный ангелами.

По традиции, идущей от Рогира ван дер Вейдена, основное внимание картины сосредоточено на фигурах апостолов, особенно на их лицах и руках. Каждый из двенадцати учеников Христовых отмечен своеобразием характера, возраста, темперамента, настроения. Однако на всех лицах лежит общая печать внезапного помутнения рассудка. Особенности композиции

картины в форме двух окружностей. Потухшая лампа как символ смерти Марии.

2. Нидерландская живопись рубежа XV–XVI вв. Творчество Иеронима Босха

Шестой этап изобразительного искусства Нидерландов, приходящийся на рубеж XV-XVI вв., репрезентирует творчество великого мастера Иеронима Босха – исключительно образованного человека своей эпохи. Знания современной ему богословской литературы – как ортодоксальной, так и неортодоксальной. Мастер был в курсе достижений современных ему наук, а также был хорошо знаком с алхимией, астрономией, народной медициной. Босх был знатоком народной мудрости – пословиц, поговорок, загадок, притч, легенд, народных песен, представлений народного театра. Поскольку картины свои Босх не датировал, то хронология творчества художника издавна вызывает много споров. На основании стилистического анализа произведений живописца общая схема развития мастера разбивает его искусство на три периода: ранний (1475-1480), зрелый (1480-1510) и поздний (1510-1516).

В целом для творчества художника характерны назидательные картины, визуализирующие людские пороки с целью отвращения человеческих душ от желаний насыщения грехом и предостережения о губительных последствиях дьявольских соблазнов. Триптих «Воз сена» соотносим со зрелым периодом творчества художника. Причина и следствие царящих в мире пороков.

Две наружные створки триптиха вместе образуют картину, которая может быть названа «Блудный сын». В художественном пространстве этого произведения представлен сгорбленный под тяжестью ноши и подогнувший ноги от усталости человек, бредущий по узкой тропинке среди мира, где царят злоба, насилие, грабеж и смерть. Олицетворения злобы, смерти. Многофигурные сцены насилия и грабежа.

В раскрытом виде три створки триптиха образуют живописную композицию, призванную визуализировать причину и следствие царящих в мире пороков.

Левая картина чувственно являет причину злобы людской. Акт грехопадения - самоутверждение. В нижней зоне этой картины изображен ангел, изгоняющий перволюдей из Эдема.

Художественное пространство центральной створки произведения «Воз сена» визуализирует то, что случилось с потомками Адама и Евы после того, как люди, расплодившись, заселили Дольний мир и вирус тщеславного самоутверждения, заложенный в них прародителями, получил всемерное развитие. Главным символом человеческого самоутверждения является изображенный посредине картины огромный стог сена.

Художественное пространство правой картины триптиха представляет Ад, где люди, вновь обретшие пращурный облик злых духов, некогда падших

из Горнего в Дольний мир, с вожделением возводят от земли до неба вавилонские башни своего тщеславного самоутверждения.

Особенности представления женщины, расположенной в нижней части художественного пространства центральной створки триптиха. Она представлена с закрытыми глазами и улыбкой на устах моющей попку своему ребенку. Визуализация главнейших заповедей Бога, утверждение закона христианской веры.

3. Нидерландская живопись XVI в. Творчество Питера Брейгеля Старшего (Мужицкого). Развитие романизма (от итал. Roma – Рим)

Седьмой этап живописи Возрождения в Нидерландах приходится на середину XVI в. Его прекрасно представляют произведения Питера Брейгеля Старшего (Мужицкого).

Исследования показали, что Питер Брейгель учился живописи у Питера Кука ван Альста – типичнейшего представителя антверпенского романизма, а также самообразовывался за границей, совершив специальные путешествия сначала во Францию, а затем в Болонью, Флоренцию, Неаполь и Рим. Помимо этого, на формирование творчества мастера оказали существенное влияние произведения Иеронима Босха. По отношению к современным ему художникам Брейгель занимал крайне обособленное положение.

Художник по праву входил в узкий круг наиболее эрудированной нидерландской интеллигенции. Известно, что он владел разносторонними, вплоть до филологических и палеографических, знаниями. До тонкостей освоил мастер фламандский фольклор, а также тщательно изучил народную, особенно крестьянскую, жизнь.

Произведения Брейгеля носят ярко выраженный проповеднический характер. Одним из последних творений Питера Брейгеля стала знаменитая картина «Слепые» (1568). Визуализация евангельской притчи.

Чувственное явление последствий отнюдь не физической, а душевной немощи людской. Предоставление выбора. Свидетельства душевно верного выбора: распустившийся лилейный цветок касатик – символ спасения.

Произведение «Охотники на снегу», созданное мастером в 1565 г. Произведение представляет охотников со сворой собак на окраине укутанного снегом поселка. Несмотря на свой светский сюжет, картина глубоко религиозна. Охотники - пилигримы, что со страстной охотой следуют по пути веры. Стремление отыскать верную дорогу к Господу. Противоположность действий странников действиям, совершаемым обитателями посёлка.

Нидерландская живопись XVI в.: развитие романизма (от итал. Roma – Рим). Влияние достижений итальянского Ренессанса на фламандских мастеров. Главенство школы Рафаэля. Стремление к педантичной «художественной археологии» и тщательному подражанию манере итальянских живописцев. Период иконоборчества (1560-е). Творчество Питера Брейгеля Старшего (Мужицкого). «Слепые» (1568).

Проповеднический характер произведений. Последствия душевной немощи людей. «Охотники на снегу» (1565). Визуализация религиозной охоты.

В XVI столетии в произведениях изобразительного искусства Нидерландов получил развитие «романизм» (голландск. romanism от итал. Roma – Рим), вызванный влиянием достижений итальянского Ренессанса фламандских мастеров. Художники-романисты в течение нескольких лет стажировались в Италии. Образцом для подражания у нидерландских мастеров были главным образом маньеристические творения представителей школы Рафаэля. Последствия иконоборчества – мощное движение народных масс, произошедшее в 60-е гг. XVI в. Народ, возбуждаемый протестантскими проповедниками, выступил против католицизма. Алтарные картины и различная церковная утварь, в которых восставшие видели предметы католического культа, были разбиты и разрушены.

ТЕМА 25. ИСКУССТВО ЖИВОПИСИ В ГЕРМАНИИ XV–XVI ВВ.

4 часа аудиторной работы и 8 часов самостоятельной работы

Лекция 84. Живопись в Германии XV - XVI вв.

4 часа лекционной работы и 4 часа самостоятельной работы

План лекции

1. Живопись в Германии первой трети XV в. Творчество Верхнерейнского мастера, творчество Мастера Франке.
2. Живопись в Германии второй трети XV в. Творчество Ханса Мульчера, творчество Конрада Вица, творчество Стефана Лохнера.
3. Живопись в Германии последней трети XV в. Творчество Мартина Шонгауэра, творчество Михаэля Пахера.
4. Живопись в Германии рубежа XV-XVI вв. Творчество Маттиаса Грюневальда, творчество Лукаса Кранаха Старшего, творчество Альбрехта Дюрера, творчество художников «дунайской школы»: Альбрехт Альтдорфер.
5. Живопись в Германии XVI в. Феномен реформации.

1. Живопись в Германии первой трети XV в. Творчество Верхнерейнского мастера, творчество Мастера Франке

Общая характеристика искусства Ренессанса в Германии XV в. В немецкой живописи XV столетия можно различить три этапа: первый – от начала века до 1430-х гг., второй – до 1470-х гг. и третий – практически до конца столетия. Произведения немецкие мастера создавали в виде церковных алтарей.

В период 1400-1430-х гг. немецкие алтари открывают перед зрителями прекрасный Горний мир, манящий к себе людей как некая крайне занимательная сказка. Подтверждением этому может служить картина «Райский сад», созданная анонимным Верхнерейнским мастером примерно в 1410-1420-е гг.

Считается, что створку алтаря Святого Фомы со сценой «Поклонение волхвов младенцу Христу», выполнил Мастер Франке из Гамбурга, активно работавший в первой трети XV в. Сказочность евангельского события.

2. Живопись в Германии второй трети XV в. Творчество Ханса Мульчера, творчество Конрада Вица, творчество Стефана Лохнера

На этапе 1430-1470-х гг. произведения изобразительного искусства Германии наполняются пластически объемными человеческими фигурами, погруженными в художественно разработанное пространство. Визуализации

подвергаются различные грани соболезнования картинных персонажей земным страданиям Христа, чаще всего представленного в качестве равного другим людям человека, испытывающего множество мучений земного существования. Экспрессивный реализм чувственно явленных событий Священного Писания с учетом бурного сопереживания зрителями страданий Христа как своим собственным. В эти годы в немецких городах Базель и Ульм весьма интересно работали художники Ханс Мульчер и Конрад Виц.

Гражданин города Ульма Ханс Мульчер известен как живописец и скульптор. В скульптурных работах мастера – декор парадных окон ульмской ратуши (1427) и пластическое оформление западного фасада Ульмского собора (1430-1432). Нидерландское влияние, что позволяет сделать вывод о пребывании и обучении художника в Турне. Из живописных работ Мульчера дошли во фрагментах два алтаря. Наиболее значимое произведение мастера – это «Вурцахский алтарь» (1433-1437), от которого сохранилось восемь створок с изображением жизни Марии на внешней стороне и Страстей Христа на внутренней. От «Штерцинского алтаря девы Марии» (1456-1458) до наших дней дошло лишь несколько боковых створок и отдельные резные деревянные фигуры.

Картина «Христос перед Пилатом» является фрагментом внутренней части «Вурцахского алтаря». Различное отношение персонажей к изображенному действу. Еще одной створкой «Вурцахского алтаря» служит картина «Воскресение Христа».

Уроженец Швабии и гражданин города Базеля Конрад Виц известен как автор двадцати алтарных панно. Все они демонстрируют влияние на художника творчества таких нидерландских мастеров, как Робер Кампен и Рогир ван дер Вейден. Для произведений Вица характерно стремление путем светотеневой моделировки достичь реалистически детализированной передачи плоти вещей и пространственной ясности.

В 1445-1446 гг. Конрад Виц, будучи в Женеве, по заказу кардинала Франсуа де Миса исполнил «Алтарь собора Святого Петра». Картина оборотной стороны алтаря «Чудесный улов».

Художественное пространство произведения, объединяя два евангельских сюжета «Чудесный улов» и «Хождение по водам», визуализирует причины, не позволяющие достичь религиозной связи со Всевышним. Греховность человеческая, утрата веры в Господа.

В первой половине XV в. своеобразием отличались произведения немецких живописцев города Кёльна, прежде всего алтарные картины, созданные Стефаном Лохнером. Исследования показали, что в своем оригинальном творчестве художник опирался на достижения франко-фламандской миниатюры братьев Лимбург с ее рафинированностью и изысканным колоризмом, а также местную кельнскую традицию, представленную Мастером Святой Вероники. Особенно часто Лохнер писал картины, изображающие Богоматерь с младенцем Христом. В этом плане наиболее известной картиной Стефана Лохнера является «Мария в розовом

саду» (ок. 1448). Своеобразие композиции картины в форме кольцеобразной кривой линии.

3. Живопись в Германии последней трети XV в. Творчество Мартина Шонгауэра, творчество Михаэля Пахера

В период 1460-1490-х гг. на процесс создания произведений изобразительного искусства в Германии оказало влияние итальянское Возрождение Треченто (прежде всего создания Симоне Мартини) и творчество нидерландских мастеров Рогира ван дер Вейдена и Хуго ван дер Гуса. Проблема визуализации гаммы чувств.

Одним из ведущих немецких живописцев второй половины XV в. был Мартин Шонгауэр. Художнику первоначально прочили карьеру священника. Живописному мастерству Шонгауэр обучался у Каспара Изенмана в Кольмаре. Рисунок в манере Рогира ван дер Вейдена подтверждает факт пребывания Шонгауэра в Бургундии.

Произведение «Поклонение пастухов» (1475-1480). Наглядное выражение душевной искренности героев живописного действа. В изображенном Шонгауэром событии главное внимание уделено тому, насколько искренни все герои в своих действиях и помыслах.

Творчество Михаэля Пахера. Художник обучался в Пустертале, а также совершил образовательное путешествие в Северную Италию, о чем недвусмысленно свидетельствует итальянизированный пластический язык его произведений.

К лучшим живописным творениям Михаэля Пахера принадлежит «Алтарь Отцов Церкви» (1477-1481). Картина «Молитва Святого Вольфганга» является верхней частью правого наружного крыла «Алтаря Отцов Церкви».

Художественное пространство произведения демонстрирует, что, именно искренность и чистосердечность молитвы епископа Регенсбургского способствовала божественному причислению Вольфганга к рангу Святых и восхождению его души к вершинам Горнего мира.

4. Живопись в Германии рубежа XV-XVI вв. Творчество Маттиаса Грюневальда, творчество Лукаса Кранаха Старшего, творчество Альбрехта Дюрера, творчество художников «дунайской школы»: Альбрехт Альтдорфер

Изобразительное искусство Германии рубежа XV-XVI столетий – высший этап немецкого Ренессанса, лучшие периоды творчества Альбрехта Дюрера и Нитхарта Готхартда (Маттиаса Грюневальда), Лукаса Кранаха Старшего и Ганса Гольбейна Младшего. Зачастую отдельный и даже натуралистически решенный единичный мотив поднят на уровень представления об общем и всеобщем. В художественных творениях рациональное и мистическое начала сосуществуют.

Маттиас Грюневальд – один из крупнейших живописцев немецкого «энтузиазного» Возрождения, чья деятельность связана с областями Германии, расположенными по берегам Майна и среднего Рейна. Известно, что художник попеременно работал в Зелигенштадте, Ашаффенбурге, Майнце, Франкфурте, Галле, Изенхейме.

Задача визуализировать особенности простодушного сочувствия, сопереживания, отождествления, принятия мук страдающего Христа как своей собственной боли. Разделение художником воззрений Фомы Кемпийского. Во времена Грюневальда книга Фомы Кемпийского «О подражании Христу» была настолько популярна, что по количеству изданий уступала только Библии.

Самой значительной работой Маттиаса Грюневальда стал «Изенхеймский алтарь» (1512-1516), созданный для церкви Святого Антония в Изенхейме.

Алтарь состоит из раки со скульптурой и трех пар створок – двух подвижных и одной закрепленной. Различные трансформации со створками алтаря влекут за собой перемещение сцен воплощения и жертвы Спасителя.

В закрытом виде центральная часть алтаря представляет сцену «Распятие Христа». В пределе живописно явлено «Положение во гроб», а на боковых створках «Святой Антоний» и «Святой Себастьян».

В целом изображенные на алтарных створках религиозные события визуализируют идею великой жертвенности Иисуса Христа и избранных деятелей христианской церкви во искупление грехов человеческих, наглядно выражают католическую молитву «Agnus Dei» - «Агнец Божий, взявший грехи мира, помилуй нас». Экспрессивный реализм событий Священного Писания с учетом бурного сопереживания зрителями страданий Христа как своим собственным. Грани соболезнования. Традиции нидерландских мастеров. Средства передачи реалистически детализированной плоти вещей и пространственной ясности.

Художественное пространство картины «Распятие Христа» представляет пригвожденного к кресту Иисуса Христа с несколькими предстоящими. Спаситель огромен и ужасно изуродован. Изображенное тело Христа свидетельствует об изуверских муках, которым подвергся Мессия. Оно сплошь покрыто сотнями страшных ран. Иисус прибит к кресту гигантскими гвоздями, буквально разломавшими кисти Его рук и ступни ног. Голова обезображена острыми шипами тернового венца.

Слева от креста Голгофы изображены Иоанн Евангелист, поддерживающий ослабевшую от долгой молитвы Мадонну, и грешница Мария Магдалина, которая, стоя на коленях у подножия креста, в страстной молитве обращается к Спасителю.

Справа от фигуры Христа изображен Иоанн Креститель и Агнец Божий. Присутствие в сцене «Распятие» Иоанна Предтечи сообщает теме Голгофы дополнительное измерение, напоминая об искуплении, ради которого совершена жертва Христова. Евангельское событие представлено с такой экспрессивной мощью, что никого не может оставить равнодушным.

Недаром возле фигуры Иоанна Крестителя, указующего на Иисуса Христа, содержится надпись: «Он должен возрастать, я должен сокращаться».

При открытых створках «Изенхеймского алтаря» центральное панно произведения представляет сцену «Прославление Марии», слева от которой изображено «Благовещение», а справа – «Воскресение Христа».

Композиционно и колористически картина «Прославление Марии» разделена на две части, каждая из которых манифестирует свое особое событие славы Мадонны.

Живописное произведение «Воскресение Христа», при раскрытых створках «Изенхеймского алтаря» расположенное рядом с картиной «Прославление Марии», представляет Спасителя в облике вознесшегося над землей в сиянии мистического света рыцаря. Рыцарь Христос, восстав из мертвых, самим фактом Воскресения одержал всемерную победу над вооруженными воинами. Символика крышки саркофага, где было заключено тело Спасителя. Значение акта отваливания камня гробницы Христа. Плита гроба, из которого восстал Господь в качестве скрижали, содержащей запись Ветхозаветного Закона. Олицетворение победы над приверженцами Ветхозаветных принципов, символизирует торжество евангельского Закона.

Устройство «Изенхеймского алтаря» способствует не только отворению, но и дополнительному перемещению живописных створок, при котором открывается скульптурная часть произведения со статуями Святого Августина, Святого Антония и Святого Иеронима, а также пределла со скульптурными полуфигурами Христа и двенадцати апостолов. На задней части внутренних створок изображены, с одной стороны, сцена «Беседа Святого Антония со Святым Павлом-отшельником», а с другой – «Искушение Святого Антония».

Художественное пространство картины «Искушение Святого Антония».

Творчество Лукаса Кранаха Старшего – придворный живописец саксонского курфюрста Фридриха Мудрого, а также замечательный график. Кранах считается создателем и крупнейшим представителем саксонской художественной школы. Одновременно со своей творческой деятельностью мастер выполнял в Виттенберге важную муниципальную работу: он владел таверной, аптекой, типографией, библиотекой. Кранах был даже членом городского Совета, а в период с 1537 по 1544 гг. трижды избирался бургомистром Виттенберга.

Несмотря на то, что многие значительные работы Лукаса Кранаха Старшего погибли во время Реформации и пожара, опустошившего Виттенберг в 1760 г., дошедшие до наших дней произведения отражают многообразие таланта мастера. Он писал превосходные портреты, а также создавал картины на религиозные и мифологические сюжеты. Многочисленны знаменитые обнаженные Кранаха – Венеры, Евы, Лукреции, Саломеи, Юдифи. При создании произведений использовал мастер и темы из современных ему гуманистических источников.

Художественное пространство картины Лукаса Кранаха «Наказание Амура». Богиня любви призвана обнаженной красотой своей омыть человеческую душу от зла греховной скверны, избавить от черствости и окаменелости людские сердца. Задача возбудить кристально чистую любовную энергию, вырвав тем самым человеческую душу из липкой грязи повседневной профанности. Особенности спиральной композиции произведения.

Произведение «Мартин Лютер», исполненное в 1529 г., раскрывает Лукаса Кранаха Старшего как прекрасного портретиста.

Изображен великий германский реформатор католической церкви, в «праведной повседневности» общающийся с Богом.

Творчество Альбрехта Дюрера – великого немецкого живописца, графика и гравера конца XV – первой трети XVI вв. Для творчества Дюрера характерны:

1. Колебание профессионального интереса от обобщенных философского толка изображений к жестко натуралистичным визуальным представлениям;

2. Научная основа деятельности, сочетание практических навыков с глубокими и точными знаниями (Дюрер является автором теоретических трактатов «Руководство к измерению циркулем и линейкой» и «Четыре книги о пропорциях человека»);

3. Открытие новых возможностей создания графических и живописных произведений (гравюру, что до него понималась как черный рисунок на белом фоне, Дюрер превратил в особый вид искусства, произведениям которого, наряду с черным и белым цветами, присуще громадное число промежуточных оттенков);

4. Открытие новых художественных жанров, тем и сюжетов (Дюрер первым в Германии создал произведение пейзажного жанра (1494), первым в немецком искусстве изобразил обнаженную женщину (1493), первым представил себя на автопортрете обнаженным (1498) и т.д.);

5. Пророческий пафос художественных творений.

За два года до смерти Альбрехт Дюрер создал свой знаменитый живописный диптих «Четыре апостола» (1526), которым очень дорожил.

Художественное пространство левой картины диптиха представляет апостолов Иоанна и Петра, а правой – апостолов Павла и Марка.

Изображенные апостолы олицетворяют человеческие темпераменты. Евангелист Иоанн, представленный молодым и спокойным, визуализирует сангвинический темперамент. Святой Петр, изображенный старым и усталым, символизирует флегматический темперамент. Евангелист Марк, показанный в порывистом движении со сверкающими глазами, персонифицирует холерический темперамент. Святой Павел, явленный мрачным и настороженным, знаменует меланхолический темперамент.

Произведение как искуснейшее аналитическое зеркало людских душ. Наглядное представление полного спектра темпераментов.

С другой стороны, произведение является визуальным свидетельством истинности облика пророков, распространяющих христианское вероучение от лица Господа, а не Дьявола. Портретные характеристики апостолов.

Обе картины в нижней части изображения содержат специально подобранные тексты из Нового Завета, по поручению Дюрера тщательно исполненные каллиграфом Нейдерфером.

Диптих «Адам и Ева», созданный Дюрером в 1507 г., так же как и произведение «Четыре апостола», состоит из двух относительно самостоятельных творений живописи. Художественное пространство правой картины представляет Еву, стоящую возле Древа познания добра и зла и принимающую от змия-искусителя красное наливное яблоко. Художественное пространство левой картины представляет Адама с плодовой веткой яблони в руке.

Напоминание людям о греховности каждого человека, предупреждение о роковых последствиях первородного греха.

Резцовая гравюра на меди «Рыцарь, Смерть и Дьвол» (1513) принадлежит к числу лучших графических работ Альбрехта Дюрера. Художественное пространство произведения представляет конного рыцаря в тяжелых доспехах, которому пытаются преградить путь Смерть и Дьявол.

Сюжет гравюры соотносим с трактатом Эразма Роттердамского «Руководство христианского воина» (1504) - морально-этическим поучением, в котором автор обращается ко всем рыцарям Христовым с призывом не бояться трудностей, если дорогу преградят страшные смертельно опасные демоны. Демонстрация мощи души, неутомимо стремящейся к Духу Божию, которой не в состоянии воспрепятствовать никто и ничто на свете, даже Смерть и Дьявол.

Чрезвычайно самобытным явлением немецкого Ренессанса в начале XVI в. стала деятельность художников «Дунайской школы» (нем. Donauschule), открывших своим творчеством жанр романтически фантастического пейзажа. В картинах «Дунайцев» была визуализирована идея о необходимости единения жизни человека с жизнью природы, ее естественным ритмом существования и панэнтеистически органичной связью с Богом.

Ведущим мастером «Дунайской школы» был Альбрехт Альтдорфер. Исследования показали, что на становление творческого метода художника оказали влияние произведения Лукаса Кранаха Старшего и Альбрехта Дюрера.

Репрезентативной работой начального этапа творчества Альтдорфера стала картина «Моление о чаше», исполненная мастером в начале 1510-х гг. Художественное пространство произведения, чувственно являя евангельский сюжет, представляет природу в качестве некоего тонко чувствующего живого организма, который активно реагирует на события, происходящие в мире людей.

Примерно в начале 1520-х гг. в художественной деятельности Альтдорфера произошли существенные изменения. Центральной темой

творчества мастера стала визуализация сложностей взаимодействия мира божественной природы с миром покинутого Богом человека. Для этого этапа деятельности художника показательно живописное произведение «Пейзаж с мостиком» (1520-е). Центральная тема – визуализация сложностей взаимодействия мира божественной природы с миром покинутого Богом человека.

Вершиной искусства Альтдорфера стала картина «Битва Александра Македонского», созданная мастером в 1529 г. по заказу герцога Вильгельма Баварского.

Художественное пространство произведения представляет панораму Вселенной. Божественные стихии солнечного огня, небесного воздуха, океанской воды и скалистой земли изображены живущими по единому закону Мироздания, постоянно и довольно жестко контактируя друг с другом. Однако это не разрушительная битва стихий между собой, а принцип их природного взаимодействия. Принцип природного взаимодействия стихий, живущих по единому закону Мироздания.

5. Живопись в Германии XVI в. Феномен реформации

История Возрождения в Германии оборвалась внезапно. К 1530-1540 гг. фактически все было покончено. Губительную роль здесь сыграла Реформация. Одни протестантские течения прямо выступили с иконоборческими лозунгами и решимостью уничтожить памятники искусства как служанок идей католицизма. В тех немецких землях, где религиозное первенство перешло к протестантизму, вскоре вообще отказались от живописного оформления церквей, отчего большинство художников потеряло основу своего существования. Только к середине XVI в. в Германии наблюдается некоторое оживление художественной деятельности, да и то в районах, оставшихся верными католицизму. Здесь, как и в Нидерландах, получает развитие романизм.

Во второй половине XVI столетия изобразительное искусство Германии активно включилось в общий маньеристический поток западноевропейской живописи. Однако теперь образцы немецкого искусства формировали отнюдь не местные мастера, а приглашенные работать в страну голландские и фламандские художники.

Творчество Ханса Хольбейна Младшего – немецкий живописец и график. Так же как и его брат Амброзиус, Ханс Хольбейн начал свое образование в мастерской отца.

В начальный период творчества мастер испытал на себе влияние произведений Маттиаса Грюневальда, с которым лично познакомился в Изенхейме в 1517 г. В равной степени в начальных произведениях Хольбейна ощущается итальянское влияние, несмотря на то, что нет никаких свидетельств о посещении художником Италии. Произведение «Распятие» относится к начальному периоду деятельности Ханса Хольбейна.

В 1526 г. по рекомендации Эразма Роттердамского Хольбейн отправился работать в Англию под покровительством Томаса Мора.

Множество произведений Хольбейна, созданных в Германии, в феврале 1529 г. стало жертвой реформистского «иконоборчества». Это стало главной причиной того, что именно в том году мастер окончательно обосновался в Англии. В Англии Хольбейн работал главным образом как портретист при лондонском дворе, постепенно завоевав репутацию самого крупного портретиста Северной Европы.

Начиная с 1536 г. художник поступил на службу к королю Генриху VIII, для которого предпринял множество поездок на континент в целях создания портретов принцесс, рассматривающихся в качестве возможных подходящих партий.

Портреты английского периода главным образом запечатлевают членов королевской семьи и представителей высшей аристократии.

Произведение «Генрих VIII» (ок. 1540-х) принадлежит к лучшим портретным творениям мастера. Помимо портретов мастер выполнил множество стенных росписей, а также эскизов костюмов и предметов утвари. Подлинным шедевром Хольбейна стала его гравюра на дереве «Пляска смерти», созданная в 1538 г.

МОДУЛЬ № 6. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО XVII ВЕКА

36 аудиторных часа, 72 часа самостоятельной работы

ТЕМА 26. ИСКУССТВО БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА: СПЕЦИФИКА XVII В.

4 часа аудиторных занятий, 4 часа самостоятельной работы

Лекция 85. Стили «барокко» и «классицизм» в XVII в.

План лекции

1. Становление картины мира.
2. Два мироотношения человека – два стиля в искусстве.

1. Становление картины мира Нового времени

XVII век знаменует начало Нового времени. Новая эпоха определена совершенно другой картиной мира человечества. Это связано с изменением представлений о мире, о человеке и его существовании в мире.

Возрождение вернуло в Европу труды античных ученых вместе с ценностью изучать природу на основе рационального подхода, выделять ясный и красивый, совершенный план, лежащий в ее основе. Положенная на христианскую почву, идея зазвучала как требование понять замысел, по которому Бог создал мир. Замысел должен был описываться строгими математическими законами. Разумеется, человек не мог надеяться постичь божественный план с такой же полнотой и ясностью, как и сам Бог, но он мог, по крайней мере, с кротостью и смирением приблизиться к пониманию замысла творца и, следовательно, к пониманию созданного им мира.

Всякое новое открытие той эпохи есть в первую очередь хвала замыслу Бога и подтверждение того, что Бог создал мир согласно ясному закону, и во вторую очередь – очевидность мудрости исследователя. Это была Европа Возрождения.

Вплоть до XVI в. единственно надежной и официально принятой была геоцентрическая система Птолемея. Согласно этому представлению Земля находилась в центре вселенной, а солнце и все планеты располагались на небесной сфере и вращались вокруг Земли. Это представление соответствует опыту обычного человека, который видит, как маленькое, идеально круглое солнце, утром поднимается, а вечером опускается.

Однако с появлением новых астрономических данных теория все больше расходится с наблюдениями, ученые были вынуждены ввести «эпициклы» - «поправки» к основной схеме. К концу XV в. для описания

движения Луны, Солнца и пяти планет требовалось 77 эпициклов. Это становилось чрезмерно нагруженным и сложным, запутанным с практической точки зрения (например, значительно затрудняло ориентацию мореходов) и, самое главное, вызывало сомнение: божественный замысел оказывался не совершенным, не красивым.

Николай Коперник еще в первой половине XVI в. предложил гелиоцентрическую систему устройства вселенной. Это сократило число эпициклов вдвое, вычисления значительно упростились. Но это противоречило, во-первых, житейскому опыту: было невозможно представить себе Землю, вращающуюся вокруг маленького солнца, да и еще вокруг себя (Коперник был вынужден это предположить, чтобы объяснить смену дня и ночи). Во-вторых, новая система противоречила представлениям католической церкви о создании мира. Лютер активно критиковал работу нового «астролога», и только благодаря этому католический Рим книгу Коперника опубликовал. Однако достаточно долго к книге относились как к безосновательной фантазии.

Джордано Бруно как философ осознал, что система, предложенная Коперником, влечет за собой множественность миров и, следовательно, перемещение человека из центра вселенной на ее окраины, превращение его из венца творения в одного из многих, существующих во вселенной. Бруно описал эту постоянно движущуюся бесконечную вселенную, наполненную множеством разных миров.

Сожжение Джордано Бруно на костре инквизиции в 1600 г. знаменует начало Нового времени.

Кеплер так же, как и Коперник, искал гармонию в устройстве вселенной, исходя из пяти платоновых «правильных» тел. Однако возникающая картина не получалась простой, она была недостойна Бога. Решение было найдено, когда Кеплер расширил сферу возможных траекторий до эллипса. Первые свои законы он опубликовал в 1609 г. Согласно первому из них, каждая планета вращается по эллиптической орбите, в одном из фокусов которого находится солнце. Местоположение планет и солнца стало определяться предельно просто (ни одного эпицикла!) и абсолютно точно (для тех возможностей наблюдения).

Прагматизм зарождающегося капитализма не позволил игнорировать полученный результат – система Кеплера была очень удобна для расчетов. Кругосветные путешествия, исследование Земного шара требовали эффективной системы навигации, и она была принята в среде навигаторов вопреки протестам христианской церкви.

Итальянский королевский математик Галилео Галилей довершает исследование вселенной: воспользовавшись изобретенным в Голландии телескопом, он обнаружил 4 луны у Юпитера, горы на Луне, пятна на Солнце… Все планеты оказались не идеальными небесными телами, а похожими на Землю планетами. Млечный путь распался на миллионы звезд и созвездий.

Возникшая картина мира полностью противоречила представлениям предыдущей эпохи:

- человек оказывался не в центре вселенной, а на окраинах,
- человек может оказаться не единственным живым разумным существом во вселенной,
- вселенная бесконечна, а человек конечен,
- истина оказывается полностью противоречащей житейскому опыту, обычной «очевидности» - человеческие чувства обманчивы,
- земля постоянно вращается вокруг своей оси и солнца – эта космическая спираль теперь представляет собой траекторию движения человека,
- человек теперь не есть центр мира, но он смог познать замысел Бога силой мысли,
- идеальная сфера распалась на вполне реальные планеты, традиционная семантика горнего мира (Бог вверху, человек внизу) поставлена под сомнение.

Маленький компактный мир человека Возрождения рухнул, человечеству необходимо было решать проблему обнаружения нового места человека в мире.

Трагизм человека начала Нового времени хорошо передан Блезом Паскалем в его трактате «Мысли»: «Пусть человек уразумеет, что Земля – всего лишь точка в сравнении с огромной орбитой, которую описывает наше светило, что и сама эта огромная орбита – не более чем приметная черточка по отношению к орбитам других светил… Человеческой мысли не под силу охватить Вселенную… И величайшее из доказательств всемогущества Господня в том, что перед этой мыслью в растерянности застывает наше воображение».

2. Два мироотношения человека – два стиля в искусстве

Вторая половина XVI в. всколыхнула в Европе мистицизм и различные религиозные учения.

В огромном разнообразии течений начала Нового времени можно выделить два различных представления о месте человека в этом бесконечном мире, одно из них лежит в основе классицизма, другое – в основе барокко XVII в.

Первое представление акцентирует тот факт, что человек силой мысли смог познать замысел Божий. Стремительно развивающаяся наука Нового времени постоянно подкрепляла убежденность человечества в своем могуществе. Галилей утверждал что в математике человек достигает вершины всякого знания, ничуть не уступающего тому знанию, которое является уделом божественного разума. Те немногие истины, которые доступны человеческому разуму, известны человеку с той же полнотой, как и Богу.

Методология познания была разработана Декартом, сенсуалист Пьер Гассенди обосновал возможность чувств видеть простые вещи истинно и точно.

Картина мира классицизма опирается на представление о том, что мир бесконечен, но человек силой своего разума может его познать. Для того чтобы познать истину, человек должен страсти заменить рассуждением разума. Человеческое умо-зрение способно увидеть сущность любого сколь угодно сложного предмета, для этого необходимо расчленить его на простые составляющие. В основе познания лежит анализ и выделение конечного числа образцов (тех простых и ясных предметов, значение которых ясно).

Произведения классицизма аналитичны, легко расчленимы на части. В основе лежит небольшое число образов (канонических жестов, сюжетов, ордеров…). Художник-классицист стремится идею выразить предельно ясно, чтобы ее можно было увидеть умо-зрением. Зритель (реципиент) произведения классицизма должен умо-зрением постигать картину или памятник акрхитектуры, для этого произведение инициирует необходимую позицию зрителя определенными средствами искуса.

Второе представление о мире отказывает человеку в способности познать мир. «В человеке нет ни одного начала, влекущего к несомненной истине, и много начал, ведущих к заблуждению… Наделенный разумом и страстями, человек непрерывно воюет с собой, ибо может жить в мире с разумом, только воюя со страстями и наоборот. Поэтому он всегда терзается, он всегда во власти противоречий» (Б.Паскаль).

Как должно быть и действовать человеку, если он понимает, что познание и достижение Бога невозможно. Паскаль на это отвечает: «должно искать Бога». Основа барокко – не точка истины, а путь к ней. Истина в открывании себя миру.

Произведение барокко выстроено так, чтобы обеспечить чувственное напряженное прохождение человека по пути поиска Бога. Искус барочного произведения сначала интригует зрителя (реципиента), инициирует его на первое пробное действие, позволяет что-то увидеть в возникающем иллюзорном мире, опознать в этом знакомое – и обманывает, вовлекает в дальнейшее стремительное движение, так и не позволяя окончательно остановиться в какой-либо точке.

Для того чтобы выполнить эту задачу, произведения классицизма целостны, живописны, границы между отдельными частями сложны и напряжены.

Генрих Вельфлин, теоретик искусства, для различения двух стилей «классицизм» и «барокко» ввел парные понятия, первое из которых соответствует произведению классицизма, второе – барокко:

- линейность – живописность,
- плоскостность – глубинность,
- ясность – неясность,
- замкнутость – открытость,
- множественность – единство.

Барокко XVII в. сформировалось в Италии, Фландрии, Испании. Классицизм XVII в. в «чистом виде» сформировался во Франции, в архитектуре Англии и Голландии. Однако классицизм XVII в. сильно сопряжен с барокко, искусство данной эпохи породило не так много стилевых образцов классицизма (в отличие от барокко). Творчество многих авторов соединяет в себе черты различных стилей.

Логика курса вытроена согласно принципу «от стилевых образцов к менее стилистически-определенному искусству». Сначала на материале творчества Италии будут рассмотрено формирование художественного языка барокко в архитектуре, скульптуре, живописи, затем на материале искусства Франции – стилевые образцы классицизма. После этого изучается искусство Нидерландов, Испании и Англии.

ТЕМА 27. ИСКУССТВО ИТАЛИИ XVII В.: АРХИТЕКТУРА, СКУЛЬПТУРА, ЖИВОПИСЬ

10 часов аудиторных занятий, 20 часов самостоятельной работы

Лекция 86

План лекции

1. Историко-культурная ситуация Италии конца XVI - XVII вв.
2. Архитектура Италии XVII в.
2.1. Начало нового стиля.
2.2. Анализ шедевра архитектуры церкви Сан Карло у четырех фонтанов (Борромини).
2.3. Творчество ведущих мастеров.
2.4. Перепланировка Рима, площади Рима.
2.5. Язык архитектуры барокко XVII в.
3. Скульптура Италии XVII в.
4. Живопись Италии XVII в.
4.1. Академическое направление живописи.
4.2. Демократическое направление живописи: творчество Микеланджело да Караваджо.

1. Историко-культурная ситуация Италии конца XVI - XVII вв.

С экономической и политической точки зрения «золотой век Италии» сменился периодом упадка и раскола. Сама страна была раздроблена на многие маленькие государства. Частью территорий владели испанские короли, частью – Франция. Многие малые области находились под влиянием Испании.

Главная политическая сила Италии, которая преодолевала такую раздробленность и экономический упадок – католическая церковь. Тем самым политическая ситуация определялась тем, что происходило с католической церковью.

Сила Реформации в самой Италии была незначительна, однако могущество главной политической силы – католической церкви – упало в связи с потерей влияния на многие европейские государства: в течение второй половины XVII в. из-под влияния Римского Папы вышли многие владетельные дома и малые государства Германии, Швейцария, Англия, северная часть Нидерландов. Франция оставалась католической страной, однако ее экономическая и политическая сила и самостоятельность усложняли возможности влияния на нее Римской католической церкви.

Ответом на потерю могущества католической церкви стала Контрреформация, главные принципы которой были определены на Тридентском соборе в 1563 г.:

- обозначен полный свод догматов и кодификация новейшего католицизма, формулировки носили ясный, короткий характер;

- введена строжайшая дисциплина, которой должны были подчиняться все верующие, особенно – клир;

- восстановлена инквизиция, задача которой – обеспечивать эту дисциплину;

- перед католической церковью была поставлена задача вернуть верующих в лоно католической церкви, вернуть в храм «живую веру».

Главным средством решения этой задачи было искусство, прежде всего – архитектура. Именно к периоду XVII в. относится создание многих монументальных строений католицизма – перестройка собора Святого Петра, создание ансамбля площади Святого Петра, перепланировка Рима и т.д.

Таким образом, основную задачу для архитектуры Италии рассматриваемого периода можно определить следующим образом:

- вернуть в храм «живую веру», создать такие храмы, которые сначала выбивали бы человека из профанности его повседневного бытия, затем возбуждали, приводили в особое состояние открытости чуду, ожидания и готовности, затем осуществляли встречу человека и Бога;

- в противовес Реформации встреча человека и Бога может быть осуществлена только через посредничество католической церкви, поэтому необходимо было выделить храмы из пространства города, превратить их в особые, чудесные пространства.

Одним из основных исполнителей задачи восстановления могущества католической церкви был орден иезуитов, который отличался полным повиновением Папе, строгой воинской дисциплиной, особым отношением к воспитанию юношества. Члены ордена исполняли поставленную перед ними задачу любым способом, цель оправдывала средства. Орден иезуитов создал по всей Европе множество учебных заведений для молодежи, где давалось образование высочайшего уровня в силу новых методик преподавания. Члены этого ордена были высоко образованы, знали множество языков, владели научными дисциплинами, умели анализировать, исследовать, доказывать.

Наука в Италии переживала расцвет, ученые исследовали устройство вселенной, свет, воздушное пространство, активно использовали изобретенный телескоп и микроскоп. Однако инквизиция сдерживала развитие науки, и многие ученые в результате оказались в свободолюбивой Голландии.

2. Архитектура Италии XVII в.

Сначала будут подробно разобраны несколько произведений новой архитектуры, затем коротко – творчество ведущих мастеров. В конце раздела собраны характеристики архитектурного языка барокко Италии XVII в.

2.1. Начало нового стиля

Геометризм и ясность языка архитектуры Возрождения не позволяли решать поставленные перед архитекторами Нового времени задачи, поскольку, с одной стороны, уже не соответствовали картине мира, с другой – не обеспечивали решение задач католической церкви по возвращении в храм «живой веры». Перед архитекторами XVII в. была поставлена задача создания нового художественного языка, который решал бы обозначенные выше проблемы. Творчество новых римских архитекторов развивалось под влиянием мастеров позднего Возрождения – Микеланджело и Виньолы, часть произведений которых остались незаконченными. Новый художественный язык часто возникал именно на взаимодействии молодых архитекторов Нового времени и проектов старых мастеров.

Джакомо делла Порта (1540 – 1602) закончил задуманный Микеланджело барабан и купол собора Святого Петра, увеличив его высоту относительно проектируемой.

Церковь Иль-Джезу (1575) была начата Виньолой (1507 – 1573), а закончена его учеником Джакомо делла Порта. Считается, что именно в этом здании впервые появились черты нового художественного языка. Церковь представляет собой купольную трехнефную базилику с широким средним нефом и узкими боковыми. Известно, какие изменения были внесены молодым мастером:

- спарены пилястры фасада (по замыслу Виньолы, членение фасада пилястрами должно было быть равномерным),
- введена раскреповка антаблемента во всей средней части, отвечающей среднему нефу,
- введен второй (эллиптический) фронтон (по замыслу Виньолы на фасаде должны были быть два подобных треугольных фронтона),
- сделан более сочным и вычурным рисунок волют.

Тем самым равномерность (и, следовательно, стабильность и спокойствие) произведения была уменьшена, возникли кульминации и напряжение. Простая прямая форма была сменена на сложную (дополнительно усиленную за счет светотени от яркого итальянского солнца). Совмещение двух разных и даже противоположных форм станет важной чертой художественного языка барокко: наличие эллиптического и треугольного фронтонов над входом затрудняет движение взгляда зрителя, вводит в это движение остановки и возвращения.

Внутреннее пространство, построенное по принципу обозначения и сметения всяческих границ: правильный цилиндрический потолок главного нефа с равномерно расположенными окнами буквально прорывается множеством существ, влетающих в собор за счет скульптурных изображений и искусно сделанной росписи.

Церковь Иль-Джезу стала каноном иезуитского храма, согласно которому строились храмы по всей Европе. Мастера более позднего времени усиливали приемы, введенные Джакомо делла Порта: ордер мог быть не только спарен, но и вовсе располагаться «пучками», фронтонов могло быть

множество, они могли быть не только криволинейными, но и разорванными. Волюты могли иметь чрезвычайно вычурный рисунок. Данное разнообразие (не выходящее однако за рамки канона) объяснялось изменением политики ордена иезуитов: от жестких, подчас жестоких методов конца XVI в. орден перешел к «чувственной агитации» (повышению заразительности и привлекательности произведений искусства, их преображающей силы). Поражают воображение иезуитские церкви Санти Винченцо э Анастасио (1646 – 1650, М. Лунги Младший) и Санта Мариа ин Кампителли (1665 – 1667, К. Райнальди).

2.2. Анализ шедевра архитектуры церкви Сан Карло у четырех фонтанов (Борромини)

Церковь Сан Карло традиционно оценивается как одно из наиболее иррациональных и неподдающихся логике и расчету произведений искусства. Необходимо показать, что данное произведение нового стиля (как и все другие) очень четко, изобретательно выстроено согласно поставленным передним задачам. Говоря языком Паскаля, необходимо различать разную логику: логику математики и логику Священного Писания, но и то, и другое выстроено согласно определенной логике.

Ниже будет показано, как шедевр архитектуры барокко (а) преображает человека в процессе отношения за счет непосредственного проживания им момента открытости миру и (б) сообщает человеку конкретные знания о мире в качестве результата, последствия отношения.

Логика исследования требует рассматривать памятник поэтапно извне вовнутрь, от экстерьера к интерьеру в соответствии с направленностью процесса отношения зрителя и произведения искусства.

1. Памятник архитектуры - Церковь Сан Карло - имеет небольшие размеры и плотно вписан в перекресток улиц виа Феличе (теперь Куатро фонтане) и виа Квиринале. Улицы, на перекрестке которых расположен памятник, очень узкие. Внешние стены монастыря, частью которого является церковь, имеют равномерное членение и малую глубину.

Фасад здания встроен в общую стену монастыря и улицы без предуготовлений – неожиданно. Общая структура фасада ломает переносную симметрию стен монастыря и вопреки их нейтральности обретает значительную глубину: колонны и ступеньки выступают на улицу, в то время как ниши со скульптурой очень глубоки, а за счет светотени кажутся темными и еще более глубокими. Фасад храма совсем не имеет стены в привычном смысле протяженного плоского пространства.

Фасад здания нарушает собой заданную до этого структуру - равномерность и нейтральность стен монастыря, одновременно решая сразу две задачи:

- во-первых, выведение человека из повседневности профанного мира, некоторое «встряхивание» и «удивление», «возбуждение», за счет которых реализуется первый этап отношения – соблазнение;

- во-вторых, для вступившего в отношение с храмом человека фасад здания являет определенный аспект картины мира, а именно неспокойствие, неравномерность, «необыденность» мира и пути человека в нем.

Архитектура церкви реализует подобный ход неоднократно: она вроде бы задает четкую структуру, и становится возможным обсуждать ставшую, фиксированную художественную модель, но затем - на следующем шаге - уже сложившаяся конструкция разрушается, заставляя реципиента отказаться от впечатления и анализировать заново. В терминах М.Хайдеггера, здание церкви Сан Карло «освобождает» человека, поскольку готовит его, выводит его на открытое отношение с миром, заставляет разрушать границы между собой и миром, опровергая любое впечатление или утверждение.

Шедевр архитектуры на каждом этапе отношения реализует сразу две свои функции: (1) он актуализирует и поддерживает сам процесс отношения (определенный его этап) и (2) в процессе этого отношения открывает определенные аспекты картины мира, сообщая человеку информацию об устройстве мира и месте в нем человека.

2. Этот принцип реализован в архитектуре церкви Сан Карло множество раз, прежде всего - в контрасте колонн и стены фасада. Колонны храма расположены чрезвычайно симметрично, имеют четкие прямые линии. Стена (если употребление этого слова вообще уместно) здания не имеет ни одной прямой линии, невозможно найти плоский ровный участок, стена представляет собой выпукло-вогнутую пластическую массу.

Поскольку стена в культовых сооружениях европейской культуры всегда символизировала защиту, ограждая одно пространство (как правило, человеческое или божественное) от другого (внешнего, враждебного), то потеря стеной качества устойчивости и стабильности ломает одно из базовых представлений о мире - что возможно выстроить четкие границы между своим, человеческим, и иным – нечеловеческим, или между божественным, священным пространством, и греховным, светским. Художественная картина мира, актуализированная в процессе отношения с человеком, преодолевает это привычное представление, утверждая, что любая граница может быть поколеблена и сметена. Граница из от-деляющей категории переходит в соединяющую, мир соответственно из аналитичного (разделенного на части) в синтетичный (целостный и неделимый).

Это утверждение о мире и границах в нем имеет еще и преображающее значение – человек постепенно открывает свои границы, переводит их из от-деляющих (и защищающих от враждебного мира) в соединяющие с миром, человек приуготовляется к включению себя в целостный мир.

3. Храм искусно вписан в узкие улочки, и за счет значительной глубины фасада создается эффект неясности, скрытости. Архитектура церкви в процессе разворачивания отношения требует от человека поиска различных точек зрения. Однако ни из одной точки фасад так и не становится ясным и полностью видимым. Открывается одно – скрывается другое.

За счет этого, с одной стороны, продолжается сам процесс отношения – человек включается в игру, появляется энергетика исследования и

разгадывания его загадок, с другой стороны, актуализирующаяся в этом отношении художественная картина мира представляет человеку мир как всегда не до конца ясный, всегда частично скрытый. Как и храм, мир соблазняет – заражает своей неясностью и провоцирует на исследование, на действия по его открыванию, но всегда остается непознанным.

4. Симметричные абсолютно прямые колонны фасада Сан Карло и четкий глубокий антаблемент первого этажа здания намекают (дают основания предполагать) на классическую геометрическую ордерную систему, когда ясно выделены несомые и несущие элементы, когда каждый элемент играет понятную конструктивную роль. Однако антаблемент первого этажа изгибается внутрь и наружу, а перекрытие второго этажа прогнуто не только в горизонтальной плоскости, но и вверх по центральной оси. Традиционное горизонтальное перекрытие ордерной системы превращается в устремленную вверх стрельчатую арку.

Тем самым актуализированная в отношении со зрителем художественная картина мира представляет человеку мир наполненным различными противодействующими силами. Среди них есть привычные физические силы (силы из научной картины мира), но есть и другие – мистические – силы, которые действуют вопреки первым, которые вздымают камень и превращают любую ясную конструкцию в непонятную, искаженную. Человек включен во взаимодействие этих сил и непосредственно проживает их взаимодействие на себе, теряя вместе с миром ясные очертания и границы.

5. В художественной картине мира, актуализированной зданием церкви Сан Карло, вообще очень неясные, сложные и подвижные границы.

С одной стороны, следуя католической традиции, храм состоит из нескольких относительно самостоятельных частей. Эти части, как правило, являются блоками правильной геометрической формы. Архитектура как вид искусства требует учитывать силу тяжести, вычислять сопротивление материалов – строгие математические расчеты приводят к появлению относительно простых форм, которые оптимальны с точки зрения физических законов. В некотором смысле архитектурные части в храмовом зодчестве (а вместе с ними и границы частей) не могут быть сложными.

С другой стороны, резкая контрастная светотень превращает любую более-менее прямую линию в сложную, непонятную и изменяющуюся в течение дня. В пространстве отношения ниши стены фасада Сан Карло оказываются не столь глубоки, сколь темны, из-за чего увеличивается их таинственность. Прямые колонны, символизирующие ясность и рациональность мира, отбрасывают на выпукло-вогнутую стену сложнейшую запутанную тень, намекая на свою двойственную символику в картине мира.

6. Перекрытие первого этажа церкви Сан Карло очень массивное. Оно отделяет нижнюю часть храма от верхней, подчиняясь традиционной храмовой символике деления мира на дольний и горний. Усиленная светотенью, горизонтальная граница в пространстве актуализованной художественной картины мира становится непреодолимой, это единственная

четкая линия, которая точно от-деляет. Между тем, на центральной оси симметрии над входом расположена фигура святого Карла Борромео (которому посвящен храм), у него сложены в молитве руки и взгляд устремлен вверх, за ним арка из крыльев ангелов чуть прорывает границу перекрытия. Эти элементы зрительно прорывают горизонтальное разделение.

Благодаря скульптурной группе святого и ангелов в художественной картине мира становится возможным определить силы, способные прорывать преграды и устремляться вверх вопреки классической силе тяжести – это сила веры, сила духа. Для вступившего в отношение зрителя Святой Карл Борромей становится эталоном, образцом человека, он задает собой путь человека в сложном неясном мире, наполненном различными силами.

7. Верхняя часть здания устроена еще более сложно.

Эллиптический медальон, с одной стороны, усиливает собой ось симметрии фасада (что традиционно для храмов), но, с другой стороны, как бы вываливается из его плоскости на улицу.

Башня как бы продолжает плоскость стены монастыря и потому должна быть ровной, однако она имеет вогнутые перекрытия. За счет пучков колонн (они собраны вместе по четыре) и свободного от поддержки колоннады прогнутого пространства эффект прогибания «прямо сейчас» усиливается.

Завершение купола имеет форму конуса (правильной и традиционной геометрической фигуры), усложненного витой спиралью. Кажущееся простым и свободным движение вверх становится более сложным, запутанным, взволнованным.

В пространстве актуализированной художественной картины мира это символизирует подвижность, нестабильность мира за счет активности множества часто противодействующих друг другу сил. Среди этих сил есть ясные физические, рациональные и менее ясные, мистические силы, связанные с верой, духом. Движение в этом мире очень сложное, любой кажущийся прямым отрезок пути мгновенно усложняется и превращается в запутанный, взволнованный, пружинный – не прямо вверх, а очень сложно по спирали и, наконец, все-таки вверх. По мере отрывания человека от земли (от повседневности, обыденности разумного человеческого существования) подвижность и неясность мира нарастает. Человек, решающийся на открытое отношение с миром, попадает в центр взаимодействия и борьбы неведомых сил и должен быть готов к открытости, к пребыванию на границе.

8. Обобщая символику элементов здания, можно определить основные характеристики художественной картины мира, актуализированной экстерьером храма:

- в мире действуют два противоположных начала. Первое начало задано большими и малыми колоннами фасада, имеющими прямые контуры и расположенными всегда симметрично, они символизируют рациональность и ясность в мире, его разумную, понятную составляющую. Второе начало задано выпукло-вогнутой пластикой стены, которая в крайних своих проявлениях превращается в ниши, эдикулы и даже скульптуру, оно

символизирует иррациональное начало мира, его принципиальную неясность и таинственность;

- мир, ведомый двумя противоположными началами, всегда противоречив, неспокоен, подвижен, взволнован;

- человек как часть мира также раздираем противоречиями, и «быть частью мира» в данном случае означает для человека волноваться, быть раздираемым противоречиями, верить то разуму, то чувствам и, значит, не верить ничему. Человеческий путь представляется в художественной картине мира, актуализированной храмом, как постоянное, сложное и взволнованное движение на грани, постоянное преодоление любого устоявшегося представления и открывание навстречу миру.

Шедевр, реализуя двойственную природу художественной картины мира, соответственно преобразует вступившего в отношение человека, открывая границы мира и человека навстречу друг другу и восстанавливая тем самым искомую целостность бытия.

9. Во внутреннем пространстве церкви использованы аналогичные приемы.

С одной стороны, белые классические колонны расположены симметрично относительно главной оси храма и являют собой рациональное, стабильное начало мира. С другой стороны, пространство между колоннами прорвано многочисленными нишами и скульптурой, в интерьере также невозможно обнаружить стену в традиционном понимании протяженной плоскости – тем самым визуализировано иррациональное, подвижное начало мира. Колонны удерживают перекрытие, четко отделяющее нижнюю часть храма от верхней, но алтарь преодолевает, прорывает эту границу.

За счет взаимодействия и взаимопроникновения этих двух начал общая структура интерьера храма кажется путанной и непонятной, символизируя сложность и непонятность мира. Однако верхняя часть интерьера – купол – имеет значительно более ясную структуру и являет собой эллипс.

В начале XVII в. эллипс не был традиционной формой для куполов храмов. Купола символизировали небесную сферу и потому, как правило, имели сферическую форму. Нарушая эту традиционную модель мира, автор опять-таки указывает на преодоление любых установленных предписаний миру со стороны человека. Человек должен быть готов открываться миру и обнаруживать себя в нем, снимая все мифы и традиционные предписания миру «быть установленным и определенным».

Можно сказать, что картина мира, определяемая этим памятником, – быть готовым к преодолению любой картины мира, быть готовым к искажению и осознанию любых несоответствий мира нашим предписаниям, так как сфера, деформируясь под действием сил, превращается в эллипс.

Таким образом, церковь Сан Карло является художественной картиной мира, поскольку реализует обе составляющие художественной картины мира – онтологическую (преобразующую, открывающую) и гносеологическую (дающую конкретные знания о мире).

Во-первых, данный памятник преобразует человека, помогает ему открыться миру, преодолев свои устоявшиеся мифы о себе, о мире и обрести тем самым целостность бытия. Эту специфическую функцию художественной картины мира – преображение посредством открывания – памятник реализует через последовательное установление классических моделирующих (замещающих) элементов и опрокидывание их на последующем шаге, в таком процессе происходит взаимное открывание мира и человека навстречу друг другу.

Во-вторых, храм Сан Карло содержит в себе определенные представления о мире, которые за счет умело выстроенной искусности делает наглядными, видимыми, реальными и осуществляет их в отношении с человеком. Храм представляет мир как очень разнообразный и подвижный. В нем действуют два противоположных начала: рациональное (задаваемое классическими ордерными элементами) и иррациональное (определяемое подвижной стеной, нишами, скульптурой). Первое пространство статично, второе не имеет ни одной устойчивой формы. Элементы первого пространства удерживают на себе конструкцию (колонны расположены в самых напряженных точках здания), элементы второго пространства слабее, они прогибаются под действием внешних и внутренних сил, они оживляют и нарушают правильность конструкции, задаваемой первыми элементами, - одухотворяют мир. Человек в таком мире также противоречив, он подвластен основным противоречиям мира и раздираем его ведущими силами. «Быть частью мира» означает волноваться и быть в постоянном движении, постоянно искать истину и понимать, что она не может быть до конца ясной и открытой. Удел человека, вступившего в отношение с данным шедевром архитектуры, – метаться и искать, интегрируя в себе оба начала – рациональное (действуя при этом математически точно) и иррациональное (как некое душевное существо искать единения души с Духом).

2.3. Творчество ведущих мастеров

Далее кратко будут рассмотрены произведения ведущих архитекторов Италии. Список наиболее репрезентативных произведений дан в конце раздела.

2.3.1. В творчестве Борромини (Франческо Костелли, 1599 – 1967) можно выделить еще несколько произведений, расширяющих представление об архитектурном языке барокко:

- В Перспективном коридоре Палаццо Спада (1632 – 1638) автор использует прием перспективного сокращения, он чуть сужает коридор по мере его выхода во внутренний двор к скульптуре, но так, что это остается незаметным для идущего по коридору человека. В силу этого коридор кажется значительно длиннее, чем он есть, и человек неожиданно быстро выходит – «выбегает» к скульптуре.

- Университет Сант Иво был построен Джакомо делла Порта, но церковь университета была создана Борромини в 1642 – 1660 гг. Он подчинил церковь равномерной аркаде строгого, ренессансного по характеру

двора и даже прогнул стену церкви внутрь. Это обеспечивается за счет повтора форм и цвета всего здания – храм как бы отступает перед университетом (перед разумом и рациональностью). Но только на уровне земли – на уровне земной светской жизни. Как только церковь преодолевает высоту основного здания, она буквально взрывается сложной выпукло-вогнутой четырехлепестковой формой, утверждая, что вне земной жизни ведущими являются иные силы – божественные. В точках перегиба всех форм Борромини как обычно размещает колонны и пилястры, стены как бы разрываются от рвущихся наружу сил. Выше тот же принцип повторен в барабане, над ним поднимается фантастическое венчание: спираль винтом вкручивается в небо, линии спирали усложнены скульптурой. Венчает это сооружение крест, установленный на проволочный каркас – в ясный солнечный день каркас не виден, и крест буквально парит в воздухе.

В основе внутреннего пространства храма лежит шестиконечная звезда. Однако стены так изрезаны нишами и скульптурой, что на уровне основания эта форма не читается. Только ближе к уровню купола форма вычищается, проясняется и превращается в невиданный доселе купол в форме шестиконечной формы, три луча которой вогнуты внутрь, а три – наружу.

Борромини создал множество средств выразительности нового языка архитектуры, все они работают на одну задачу: смоделировать сложность и напряженность пути человека к богу (неясность, непрямолинейность этого пути, противоречивость человека и мира) и заманить, спровоцировать человека вырваться из профанности повседневного бытия и идти по этому пути.

2.3.2. Лоренцо Бернини (1598 – 1680) был официальным архитектором и скульптором католической церкви. Скульптурные творения мастера будут рассмотрены ниже. Архитектурный язык отличает его от Борромини: Бернини использует гораздо более строгие формы – эллипсы, треугольники, рваные эллиптические или треугольные формы фронтонов. Внутренние пространства храмов гораздо яснее читаются по внешнему облику. Однако Бернини в большей мере использует богатство и разнообразие материалов, преображение материалов. Он как скульптор умеет «играть с фактурами», умеет создать соблазнительную, ослепительную, насыщенную, легкую и тяжелую – любую фактуру.

- Церковь Сант Андреа Аль Квиринале (1653 – 1658) имеет в плане эллипс, длинная ось которого повернута перпендикулярно к главной оси храма – пути от входа к алтарю. Храм как бы разворачивается не вглубь, а вверх – от входа вслед за белоснежной фигурой святого Андрея, разрывающего эллиптический фронтон алтарной эдикулы – к небесному свету.

В основании купола устроены окна, которые хорошо освещают храм. Вся нижняя ордерная часть церкви покрыта темным мрамором, а белоснежный купол – золотом. Эллиптический купол изрезан кессонами и поделен на сектора.

Контраст дольнего, земного мира, и горнего, небесного в силу сжатого внутреннего пространства как бы отрывает человека от земли и возносит его навстречу Богу.

- Лестница Скала Реджа (1663 - 1666) демонстрирует изобретательность мастера: необходимо было создать лестницу, по которой бы Папа выходил к верующим, однако у лестницы были «неправильные» габариты – потолок постепенно становился ниже, а ширина пространства – уже. Архитектор использовал «дефект» пространства в качестве основного художественного приема: он создал лестницу с непараллельными полом и потолком и незаметно сужающимися стенами. В силу этого перспективного приема длина лестницы кажется гораздо больше, чем она есть. Лестница погружена в сумрак за счет того, что окна расположены только на двух площадках. Результирующий эффект состоит в том, что спускаясь по лестнице Папа неожиданно появляется перед верующими, блеснув два раза в свете солнца и как бы выныривая из сумрака. Перспективный обман не позволяет предсказать время появления Папы – это становится чудом.

2.3.3. Архитектор Гварино Гварини (1624 – 1683) создал основные свои произведения в Турине. Однако он учился в Риме и освоил средства, наработанные к тому времени Борромини, Бернини и другими столичными архитекторами. Гварини сочетает в себе математика, монаха и архитектора. Такое сочетание определило его отношение к архитектуре: он считал, что произведение искусства есть дискретный момент совпадения логики, расчета и божественного вдохновения, веры. С его точки зрения, «доказать гипотезу» - значит создать творение, которое ее подтвердит, докажет самим фактом своего существования. Гварини является последователем Борромини, однако имеет свой художественный язык. Его произведения строятся как чудесным образом остановленный момент равновесия, они визуализируют дискретность человеческого бытия и божественного озарения, прерывность пути человека к Богу.

- Церковь Сан Лоренцо в Турине (1668 – 1687) является репрезентантом творчества мастера. В основании здания лежит классическое итальянское палаццо – двухэтажное, с ровными стенами, равномерными членениями. Над ним контрастным образом возвышается сложная выпукло-вогнутая форма, которая скорее вогнута, чем выпукла. В экстремальных точках расположены пилястры, а между ними здание прогибается внутрь. В отличие от Борромини, здание отступает внутрь вместе с элементами ордера. Выше ярус представляет собой форму, которая скорее выпукла, чем вогнута, она как бы контрастна предыдущей. Далее купол и крест. Тем самым храм представляет собой контраст форм, которые моделируют противоречивость мира и человека, сложность и дискретность, прерывность пути. Причем эта противоречивость и напряжение возрастают к верхней части здания и неравномерно – «вдруг».

Большая часть форм лишена геометризма и даже не имеет названия. Однако, как правило, они имеют привычные взгляду аналоги, которые чуть сжаты, изломаны, разорваны. Это усиливает эффект «выбивания» человека

из привычного бытия, снятия любых предуготовлений и границ и, наконец, открытости человека навстречу Богу.

Внутренне пространство выстроено по тому же принципу: ордером помечены определенные узловые точки, а между ними стена буквально взорвана нишами, декором. Чередуются выпуклые и вогнутые участки, нет ни одного квадратного метра ровной нейтральной стены.

Церковь имеет два купола – над центром здания и над алтарем. В обоих куполах традиционно для Гварини обнажена структура – паутина балок, пронизанная светом, как бы невесомая, парящая над человеком.

2.3.4. Важным памятником Рима XVII в. является собор и площадь Святого Петра. По замыслу ведущего архитектора Рима начала XVI в. Браманте собор имел в плане греческий крест, в середине века главным архитектором собора становится Микеланджело. Несмотря на значительные переработки, план здания оставался центрическим. Также Микеланджело проектирует небывалый купол. Внутреннее убранство собора впечатляет грандиозностью объемов и ясностью, симметричностью, геометричностью форм: сферический купол, круговые арки и т.д. Интерьер собора не соответствовал духу католической службы начала XVII в.

Карло Мадерна добавляет две ячейки к западной (входной) ветви собора и замыкает торцы главного и боковых нефов своего рода нартексом – просторным, но сильно вытянутым парадным вестибюлем. Тем самым собор превратился из центрического в удлиненный, базиликальный. Место встречи с Богом превратилось в путь к Богу. Этот путь напавлен к ярко освещенному, устремленному ввысь подкупольному пространству (где находится могила Святого Петра), церковный интерьер разворачивается в глубину, к точке кульминации.

Фасад собора принадлежит тому же мастеру: он обработан колоссальным ордером и увенчан тяжелым аттиком, развернут по горизонтали (ширина 115 м при высоте 45 м, фасад значительно шире, чем входная ветвь). Монументальный фасад уменьшил влияние купола собора и оказался чрезмерно «классическим», его огромные размеры не читались.

Следующий этап связан с именем Лоренцо Бернини. Он возводит грандиозный (до 30 м) бронзовый киворий в подкупольном пространстве собора создает кафедру Святого Петра (об этом подробнее в разделе, посвященном скульптуре) и создает соборную площадь (1657 – 1663).

По словам автора, площадь должна была «напомнить католикам об их предназначении, укрепить веру, вернуть раскольников в церковное братство и донести свет истинной веры до неверующих».

Это была главная площадь католического мира. Множество паломников из разных стран собиралось и собирается на ней в праздничные дни, чтобы увидеть Папу. По сути, это не одна, а две площади. Первая, в виде трапеции, сформирована галереями, отходящими от фасада. Второй Бернини придал форму эллипса. Она обращена к городу и охвачена четырехрядными колоннадами, как двумя огромными руками. В симметричных точках овала расположены фонтаны, а между ними стоит обелиск.

Площадь собора Святого Петра является одной из крупнейших в практике градостроения: больший диаметр эллипса составляет 200 м, а меньший – 150 м, глубина трапециевидной части – также 115 м, основания – 115 и 80 м. С практической точки зрения площадь должна была вмещать сотни тысяч верующих так, чтобы все могли увидеть выход Папы. Однако важно было и подготовить прихожан к встрече с наместником Бога на земле. Это было гениально сделано мастером:

- верующий неожиданно попадал на площадь из узких темных улочек города сквозь прозрачную четырехрядную колоннаду на огромное (а по тем временам – невиданное!) открытое пространство,

- площадь поражала красотой колоннады, величием фасада, обилием света,

- автор заставляет человека, попавшего на площадь, потерять ориентиры за счет приемов перспективного искажения (первый раз, когда прихожанин не в силах определить истинные размеры эллипса и степень его отличия от круга – на таких больших расстояниях равномерная колоннада не позволяет определять степень «сжатости» эллипса; второй раз – в трапециевидной части площади, когда форму, тяготеющую к квадрату (три размера совпадают между собой!), превращает в трапецию – человеческое зрение тяготеет к правильным фигурам, и расширяющаяся к фасаду площадь читается как квадратная и, значит, расстояние читается человеком не правильно).

Тем самым автор решает задачу подготовки человека ко входу в главный собор католического мира: выбивает из привычного профанного бытия, удивляет, поражает и готовит к чуду встречи с Богом. Нартекс собора и удлиненный неф продолжают вести человека дальше. При этом Бернини использует почти классические средства: эллипс, трапеция, переносная симметрия колоннады.

Произведения для ознакомления

Джакомо делла Порта (1540 – 1602): фасад церкви Иль-Джезу (1575, вслед за Виньолой (1507 – 1573)).

Карло Мадерна (1556 - 1629) – западный неф и фасад собора Святого Петра (1607 – 1617).

Борромини (Франческо Кастелли, 1599 – 1967): Перспективный коридор Палаццо Спада (1632 – 1638), церковь и монастырь Сан Карло у четырех фонтанов (1638 – 1640, 1667), университетская церковь Сант Иво Алла Сапиенса (1642 – 1660), церковь Сант Аньезе ин Агоне (совместно с Карло Райнальди, 1652 – 1655).

Лоренцо Бернини (1598 – 1680): Площадь собора Святого Петра в Риме (1657 – 1663), лестница Скала Реджа (1663 – 1666), церковь Сант Андреа Аль Квиринале (1653 – 1658).

Гварино Гварини (1624 – 1683): церковь Сан Лоренцо в Турине (1668 – 1687) капелла Санта Сидоне в Турине (1667 – 1694), палаццо Кариньяно (1680).

Пьетро да Кортона: церковь Санта Мария делла Паче (1656), площадь у церкви.

2.4. Перепланировка Рима, площади Рима

Проекты перепланировки столицы Италии были разработаны и частично внедрены еще в XV веке и в первой половине XVI в. Однако в силу экономического упадка Италии проекты были остановлены и к концу XVI в. многие проблемы градостроительства не были решены: упорядочение стихийно сложившейся уличной сети, расчистка захламленных территорий, городское водоснабжение и другие.

Кроме утилитарных задач переустройства города, важнейшими являлись идейные и политические задачи католической церкви по созданию такого художественного пространства, которое бы возвращало веру в горожан и паломников, которые десятками тысяч каждый день стекались к святым местам центра католического мира. Рим должен был стать городом чудесных преображений для десятков тысяч паломников со всего мира.

Сказанное выше про задачи искусства и способы их решения в храмах может быть перенесено на город в целом. Он должен был выполнять ту же задачу, что и храмы, только в большем масштабе.

При этом необходимо было сохранить Рим как вечный город, соединив искусство разных времен.

Проекты, разработанные в эпоху Возрождения, не удовлетворяли поставленным задачам, поскольку в их основе лежали геометризм форм и ясность, упорядоченность. Для решения новых задач возник следующий проект:

- выделить наиболее важные узлы города (как правило, это святые места Рима, посещаемые паломниками),
- связать эти узлы с помощью прямых проспектов (с учетом того, что Рим расположен на холмах, даже прямые проспекты оказывались не прямыми в отношении рельефа),
- проспекты и открытые пространства должны обеспечить наиболее эффективные точки зрения на святыни Рима и закрыть иные точки зрения,
- большая часть города была оставлена прежней – узкие улочки, часто темные, нередко зловонные, запутанные и кривые,
- контраст между разными частями города стал основополагающим принципом, работающим на задачу преображения человека - верующий, пробирающийся к святым местам, должен был бродить по запутанным темным зловонным улочкам города и «вдруг», неожиданно оказываться на открытом светлом чистом (святом) пространстве площади, на которой доминировал храм,
- обелиски и фонтаны были установлены на площадях, перекрестках и основах лучей улиц как ориентиры для горожанина и гостя города, они позволяли понимать, где находишься и двигаться в определенном направлении, однако – как было уже сказано – эти ориентиры были «в меру»

открыты взгляду, оставляя значительную меру неясности и неожиданных, «чудесных открытий».

Таким образом, город был превращен в сложный организм, в котором выделены точки-кульминации и по принципу контраста выстроено остальное пространство. Барочное пространство города (как и любого произведения искусства этого стиля) кажется хаотичным и смутным. Однако оно умело выстроено по четким правилам: пространство барочного произведения – пульсирующее, неоднородное.

При этом кажущееся отсутствие ресурсов на перестройку всего Рима было превращено в основное художественное средство – этот прием часто используется мастерами Барокко (например, Скала Реджа работы Лоренцо Бернини).

Основой нового принципа градоустройства стали барочные площади Рима, выстроенные для решения той же задачи. Можно выделить несколько типов площадей Рима:

А) Замкнутый тип площади

Репрезентантом является площадь Навона в Риме. В плане площадь представляет собой прямоугольник со скругленными углами. Здания по периметру площади стоят вплотную, подъезды к площади скрыты арками, поэтому пространство кажется абсолютно замкнутым. Ось симметрии площади перпендикулярна большей оси прямоугольника, на ней расположена церковь Сант Аньезе ин Агоне работы Карло Райнальди и Борромини. Церковь доминирует на площади:

- она имеет наибольшую высоту,
- у церкви выпукло-вогнутая линия фасада (тем самым обеспечивается активное взаимодействие церкви и площади),
- остальные здания на площади – светские палаццо, они имеют переносную симметрию, прямые нейтральные фасады,
- церковь расположена на оси симметрии, тем самым занимая особую – уникальную точку, в отличие от других зданий, каждому из которых есть парное, симметричное.

В центре стоит обелиск и Фонтан четырех рек работы Лоренцо Бернини. Скульптуры фонтана активно влияют на пространство площади, наполняя ее энергией.

Тем самым возникает замкнутое пространство, наполненное энергетикой, кульминацией которой является храм. Площадь Навона называют одним из «залов города», на ней и сейчас устраивают выставки под открытым небом.

В основе площадей Рима вместо ранее привычных квадратов и прямоугольников возникают прямоугольники со скругленными углами, эллипсы, пятиугольники и вовсе «неправильные» геометрические формы.

Б) Тип «вестибюль храма»

Репрезентантом является площадь у церкви Санта Мария делла Паче в Риме. Площадь во многом повторяет сказанное выше для замкнутых площадей: доминанта храма Санта Мария делла Паче (Пьетро да Кортона,

1656), активное взаимодействие храма и площади (за счет большого выступающего крыльца, выпукло-вогнутого фасада), ось симметрии и т.д. Отличает данный тип площади наличие открытого проспекта, который также расположен на оси симметрии. Тем самым энергетика церкви как бы разливается на площадь и, затем, на проспект и город – площадь становится «вестибюлем храма». Тем самым обеспечивается разливание энергетики церкви на город, а сама церковь становится одной из точек кульминации пространства города.

В) Открытый тип площади

Пьяцца дель Попполо в Риме («народная площадь») расположена на въезде в Рим по Фламиниевой дороге – это древнейшая дорога, по которой ежедневно в город входят паломники, въезжают знатные иностранные гости. Площадь устроена по принципу трезубца: на въезде (на оси симметрии) расположены парадные ворота, обновленные Лоренцо Бернини, далее дорога расходится тремя открытыми проспектами в самые важные точки города. Симметрия площади позже была подчеркнута двумя одинаковыми купольными церквями, завершающими клинообразные участки между лучами.

Г) Интегративный тип

Площади интегративного типа собирают в себе в той или иной мере свойства нескольких типов.

Площадь собора Святого Петра является вестибюлем главного собора католического мира, однако по замыслу автора она должна иметь замкнутый характер, чтобы обеспечивать чудесность попадания на огромное открытое пространство и сакральность действа, происходящего на площади.

2.5. Язык архитектуры барокко XVII в.

В этой части лекции подводится итог обзору архитектуры Италии и определяется художественный язык стиля «барокко». Многое из сказанного ниже относится не только к архитектуре, но и к другим видам искусства этого стиля.

С точки зрения стилевой определенности архитектуру Италии XVII в. следует отнести к стилю «барокко». В более широком контексте стиль «барокко» является одной из реализаций большого стиля «Романтизм».

Само слово «барокко» до конца XIX в. использовалось в эстетике и теоретических трактатах об искусстве в негативном значении «нелепое», «причудливое», «вычурное», «чрезмерно напыщенное», «неправильное». Негативный образ искусства «барокко» был создан академиками классицизма, с чьей точки зрения барокко действительно нарушало все каноны и нормы «правильного» искусства. Такое определение стиля отражает невозможность описания его произведений с помощью классического рационального строгого языка, и данный факт является важной характеристикой произведений барокко. Однако важно показать, что этот факт не означает, что искусство барокко можно характеризовать как «иррациональное», абсолютно чувственное, хаотическое.

1. В произведениях стиля «барокко» используются «неправильные» формы. Однако само слово «неправильные» исходит опять же из культуры классицизма и означает всего лишь невозможность вписать их в небольшой список «идеальных образцов». Привлекая более сложные «правила», можно увидеть строгость, избирательность и закономерность в подборе форм.

Барокко активно использует сложные формы – сложенные из нескольких простых, являющиеся их комбинацией. Часто используются старые, привычные взгляду и быстро определяемые человеком формы, однако они чуть сжаты, изломаны, искажены, разорваны. Однако не настолько, чтобы идеальный аналог стал совсем неузнаваем.

Барокко использует и привычные формы, однако сочетает их противоречивым образом.

Центрические формы сменяются протяженными: квадрат заменяется прямоугольником и даже трапецией, прямоугольником со скругленными углами, круг – эллипсом. Это относится к планам храмов и площадей и визуализирует картину мира Нового времени – потерю точки равновесия и стабильности, точки истины. Главное предназначение человека – идти по пути.

2. Границы между формами становятся очень сложными, неразличимыми. Задача такой границы – не отделить, а соединить, смести всякие ограничения. Это необходимо для того, чтобы обеспечить открывание человека и мира навстречу друг другу. Вельфлин называет это качество произведений барокко «живописностью». Подобное отношение к границе приводит к тому, что здание уже не расчленяется на отдельные элементы, а становится единым целым (качество «единство»). Синтез искусств становится важной чертой произведения барокко.

3. Задача произведения искусства барокко – выбить зрителя из профанности обыденного бытия. Основной ход, используемый для этого: задать нечто привычное и определенное – и «сломать», обмануть привычность, завлечь и удивить чем-то неожиданным. И так до тех пор, пока не будут сломаны все границы, отделяющие человека от мира и Бога.

В барочной картине мира невозможно абсолютное достижение истины или Бога – возможен кажущийся момент нахождения, обнаружения искомого и, обязательно, опять потеря, ускользание, растворение в обмане. Таков путь человека в мире XVII в.

4. Пространство барокко – пульсирующее, неоднородное, неравномерное. Кульминация оказывается на главной оси здания. Это обеспечивается неравномерным членением фасадов, учащением ритма к центру, максимальным изломом здания по его главной оси (если смотреть разрез здания по главной оси), усилением глубины фасада здания к середине и т.д. Плоскость фасада ломается, появляется «глубинность».

5. Барокко активно использует античные образцы. Однако как основу для творчества, для изменения и контраста.

6. Контраст четкого строго прямолинейного ордера и криволинейной, взорванной скульптурой стены моделирует противоречивость мира и

человека. Ордер, как правило, располагается в наиболее экстремальных точках здания, стена выгибается внутрь или наружу.

7. Архитекторы барокко используют сложные виды симметрии: симметрию растяжения, комбинированные симметрии и т.д. Однако исключается симметрия переносная – она делает мир равномерным и упорядоченным.

8. «Неясность» произведения, невозможность его полностью рассмотреть с одной точки приводит к тому, что зритель вынужден двигаться и постоянно обнаруживать новое и неожиданное.

9. Архитекторы изобрели множество форм, визуализирующих процесс, происходящий прямо здесь и сейчас: пилястра на пилястре (как бы постепенно выступающая из стены), изменение степени явленности, выделенности ордера от края фасада к середине, ступени и крыльцо храма как бы «наступают» на площадь и т.д.

10. Активно используются иллюзии, перспективные обманы. Они помогают вывести человека из профанности повседневного бытия и приготовиться к чуду.

В терминологии Генриха Вельфлина произведение барокко обладает такими свойствами, как глубинность, живописность, неясность, единство, открытость.

Все эти средства выразительности художественного языка архитектуры барокко моделируют место человека в том бесконечном мире начала Нового времени.

3. Скульптура Италии XVII в.

Итальянская скульптура XVII в. связана с именем Лоренцо Бернини, соединившего в себе талант архитектора, скульптора и живописца. Поэтому логично разворачивать данную тему на материале творчества именно этого скульптора, именно ему принадлежит разработка основных элементов нового языка скульптуры – скульптуры «барокко».

Лоренцо Бернини (1598 – 1680) родился в семье знаменитого скульптора-маньериста Пьетро Бернини. В мастерской отца молодой мастер обучился виртуозному владению мрамором и основным композиционным приемам позднего маньеризма.

Он знакомится и в начале творчества значительно опирается на образцы Мантеньи и Микеланджело, это видно в работе мастера «Святой Себастьян» (1617).

С самого начала творчества Лоренцо Бернини уделяет большое внимание декоративным элементам, добиваясь передачи в цветочных и фруктовых гирляндах мягкости и свежести цветов и плодов - «Весна», «Осень» (1616).

Лоренцо Бернини вслед за отцом в течение всего творчества принимает активное участие в реставрации античных памятников, которые обнаруживали во время раскопок. Интересным примером является

изготовление мраморного матраса и подушки для античной статуи Гермафродита. Видно, что для молодого мастера важна задача «преодоления материала», ему важно научиться создавать иллюзию мягкости, податливости, чуть ли не «пушистости» мрамора. Известно его высказывание «Я сделал мрамор гибким как воск».

Две малых работы начала творчества «Благочестивый образ» и «Адский автопортрет» (1619) также показывают, что интересует Лоренцо Бернини, чему он хочет научиться: передавать в мраморе любую человеческое чувство – от благочестия до ужасной гримасы. Фактически это физиономические опыты, эксперименты в овладении мрамором.

Первый крупный заказ Лоренцо Бернини - четыре мраморные группы, выполненные между 1618 и 1625 гг., среди них «Давид», «Аполлон и Дафна» и «Похищение Прозерпины».

С оной стороны, мотив человеческой фигуры, развернутой в пространстве по спирали, взят молодым мастером у отца, это можно увидеть в сравнении с работой Пьетро Бернини «Добродетель, побеждающая порок» (1610), однако «маньеристическая спираль» так развита Лоренцо Бернини, что превращается в объемную, многослойную «барочную спираль». Персонажи «Похищения Прозерпины» развернуты по спирали в несколько противоположных сторон – композиция представляет собой совокупность вложенных друг в друга и взаимодействующих спиралей, которые символизируют разные начала мира – в данном случае мужское и женское.

Все мраморные группы носят объемный характер, они раскрываются только при обходе и рассматривании с разных сторон («глубинность», «не-плоскостность» барочной скульптуры, говоря языком Вельфлина). Как и барочная архитектура, скульптура заманивает зрителя в рассматривание с разных точек зрения, включает в отношение за счет многих элементов: направленные на зрителя жесты персонажей, невозможность увидеть сразу целиком все изображение, прекрасные тела, которые хочется разглядывать и даже прикасаться к ним.

Во всех работах серии поражает то, как один и тот же мрамор передает ощущение мужского тела, женского, волос, листьев, коры и так далее – само превращение материала является важным принципом творчества Бернини и скульптуры барокко.

Скульптурное изображение «Давид» является автопортретом. При сравнении работы Бернини со знаменитым шедевром Микеланджело (который молодой мастер несомненно знал) видны и другие особенности творческого языка Бернини.

Для изображения он избирает самый кульминационный момент действия – Давид изображен в момент запуска пращи – в момент боя с Голиафом. Предшественники Бернини избирали сцену либо до битвы (Микеланджело), либо после победы (Донателло), моделируя идеального человека. Для мастеров скульптуры барокко важен процесс, причем самая его кульминация. Движение зрителя как бы приводит в движение скульптуру, возникает иллюзорный мир, в котором фигура Давида начинает

разворачиваться и выстреливать прямо здесь и сейчас. Эта процессуальность, действие скульптуры обеспечивается множеством способов: развернутые по диагонали постамента ноги героя, закрученное по спирали тело (однако голова остается обращенной в ту же сторону, что и тело – это усиливает потенциальную возможность к разворачиванию), множество спиральных линий в теле, плаще, ленте. Лицо героя соответствует моменту – оно напряжено, губы сжаты, волосы растрепаны. Благодаря мастерской передаче эмоций в мраморе зритель ощущает напряжение героя и проживает тонус напряжения во время битвы.

Скульптура барокко решает ту же задачу, что и архитектура: завлечь человека в отношение с произведением так, чтобы возник иллюзорный мир, в котором зритель выбивается из спокойствия повседневного бытия и проживает напряжение героя – произведение преображает зрителя, заставляя его непосредственно проживать.

Произведения Бернини заманивает зрителя на разглядывание тем, что потрясающе натурально, соблазнительно передает мельчайшие подробности предметов, вплоть до аромата женского тела, цветов, однако не все они явлены взгляду зрителя – тем самым инициируется движение человека – далее в силу его инициации возникает иллюзорный мир, в котором скульптура оживает и совершается действие, участником которого становится зритель.

Переход от пред-ставленности к осуществлению преображения позволяет изображать не идеальное тело человека – важно не явление образца, а оживание, закручивание мира вместе со зрителем.

Автопортретность Давида позволяет интерпретировать данное изображение как некоторую демонстрацию автором своих творческих установок и принципов.

Мраморная группа «Аполлон и Дафна» также изображает момент кульминации мифа – Аполлон почти настигает нимфу, в которую влюблен, однако прямо в его руках она превращается в дерево. Мастерски передан момент превращения: один и тот же мрамор представляет собой женское тело – лицо – кору – ветви – листья. Это превращение, ускользание почти пойманного, схваченного возникает в силу динамики поз персонажей – несколько раз повторяется образ выстреливающего лука, спиральными изгибами, которые выводят персонажей из кажущейся плоскостности действия и тем, что из четырех ног двух персонажей земли касается только одна – эта динамика «вдруг» останавливается неподвижностью дерева.

Эту скульптуру интерпретировали и как символ поэзии (автору кажется, что он ухватил смысл, нашел слово – но смысл ускользает прямо в руках). Однако данный шедевр позволяет выстроить богатое поле интерпретаций – от сущности любви до сущности познания, когда – говоря словами Паскаля – кажется, что истина найдена, уловлена и выглядит безусловной, но – через мгновение обнаруживается ее кажимость и сомнительность.

Интересно посмотреть, как автор решает задачу создания объемного иллюзорного мира в случаях, когда его скульптура располагается в нишах, и активное движение зрителя по разглядыванию фигуры якобы невозможно.

В одной из ниш собора Святого Петра расположена работа Лоренцо Бернини «Святой Логин» (1634 – 1638). Фронтально представленная фигура человека тяготеет к зеркальной симметрии, однако автор задает и «ломает» эту симметрию: чуть искривленная поза, жесты рук, копье в одной руке и раскрытая ладонь другой руки, поворот головы, буйствующие складки… Диссимметрия античных изображений перерастает в экспрессию антисимметрии. Бернини удается передать самую кульминацию библейского сюжета – римский центурион признает «Истинно, человек, сие есть сын божий».

Во многих других работах, расположенных в нишах («Аввакум и ангел», 1655 – 1661) видно, как автор изображает персонажей как бы вылетающими из ниши, причем движения персонажей направлены в разные, часто противоположные стороны (рука ангела, взгляд ангела, взгляд Аввакума, его рука, нога, складки одежды, основание, на котором восседает персонаж и так далее – автор ломает фронтальность и плоскостность композиции множеством способов).

Еще один важный элемент художественного языка Бернини можно увидеть в интерьере капеллы Корнаро церкви Санта Мария дела Виттория. Разносторонний талант автора позволял ему не просто выполнять отдельные скульптурные композиции, а создавать огромный, богатый мир, в котором синтезированы разные виды искусства – автор называл это «bel composto» (хорошая смесь).

Интерьер инкрустирован мрамором разнообразнейших цветов, причем нижняя часть интерьера выполнена в более темных тонах, верхняя – в более светлых. Традиционные для архитектуры линии намечены и почти все прорваны, изогнуты, перекрыты скульптурными персонажами и росписью – границы намечены, чтобы быть прорванными (граница в произведениях барокко скорее соединяющая, чем разделяющая). Алтарная стена представляет собой портик, увенчанный треугольным фронтоном. Однако портик как будто разрывается и раскрывается навстречу зрителю (это задано выпуклым планом и формами фронтона и основания – они как бы расступились, разорвавшись в середине).

В образовавшейся нише зрителю является чудо Экстаза Святой Терезы Авильской: фигура ангела, держащего золотую стрелу, и фигура женщины. Ангел готовится пронзить сердце Святой Терезы, которая принимает в себя божественное откровение.

В нише используется желтый и зеленый сорта мрамора, фигуры выполнены из белоснежного мрамора, темная бронза облака, сверху сцену осеняют золотые лучи. Этот контраст материалов усиливает впечатление чуда, изумляет зрителя-прихожанина.

Характер складок одежды противопоставляет ангела и Терезу: легкие складки, облегающая одежда ангела и тяжелые мощные складки одеяния женщины, почти скрывающие тело.

Говоря современным языком, Бернини в данной композиции применяет большое количество «спецэффектов». В силу того, что позиция зрителя достаточно статична (он входит в капеллу и предстает перед алтарем), весь комплекс выразительных средств активность берет на себя: портик как бы раскрывается по мере приближения зрителя, и ему является осененная божественным светом сцена нисхождения божественного света, энергии и экстаз земного начала от его принятия. Автор использует великое множество средств, включая эротическую составляющую искушения.

Синтез видов искусства не позволяет определить какое-то из них как главное, а остальные – второстепенными, вспомогательными. Работает именно «единство», нерасчленимая целостность разных составляющих. Отдельно расположенная скульптурная композиция ангела и Терезы не позволяла бы реализовать замысел автора и осенить земное (прежде всего зрителя) небесным светом и энергией.

Бернини сделал многое для того, чтобы собор Святого Петра изменил свой облик и стал решать задачи католической церкви эпохи Контрреформации. Ниже представлены некоторые из работ, сделанных Бернини для главного собора католического мира.

В 1624 – 1633 гг. Бернини создает Киворий (Балдахин), который устанавливается в подкупольном пространстве. Он решает проблему собора Святого Петра, который даже после изменений архитектора Карло Мадерна оставался по-ренессансному чрезмерно симметричным, геометрически-правильным и ясным. Это уже не соответствовало духу католической службы Контрреформации. Под грандиозным, сферическим куполом Микеланджело устанавливается 30-метровое сооружение, которое во всем противоречит интерьеру собора:

- он создан из темной бронзы с позолотой и выглядит чрезвычайно контрастно,
- в основе Кивория – витые колонны, задающие спираль (такие колонны символизируют преемственность собора храму Соломона и первым христианским храмам),
- оба «антаблемента» Кивория чуть прогнуты внутрь,
- сооружение вообще содержит множество кривых вычурных линий – витые колонны, волюты в короне завершения, прогнутые антаблементы…
- с антаблемента «свисают» кажущиеся гибкими, сделанными из ткани драпировки (на самом деле они сделаны из бронзы),
- автор смешивает архитектурные и скульптурные элементы, что усиливает удивительность, невероятность конструкции.

Бернини были высказаны претензии в чрезмерной неуместности Кивория – он «противоречит всему собору!», однако именно в этом контрасте и видит гениальный мастер задачу сооружения – поразить и удивить, опрокинуть ожидания симметрии, прямолинейной геометрии и

простоты, которые возникают у входящего человека благодаря ясности фасада и интерьера. Единственное, что все-таки изменяет автор – он вводит витые колонны в некоторые ниши собора, как бы делая Киворий органично вырастающим, имеющим корни в самом здании.

Установленный под куполом собора Киворий осуществляет точку встречи человеческого и божественного начал – он буквально взвинчивает, спиралью поднимает вверх дух человека, предстоящего Киворию, и принимает и распространяет по собору божественную энергия (за счет треугольной композиции короны). Однако оба движения имеют сложный характер – они скорее закручены, чем прямолинейны.

Автор не только перемешивает, соединяет элементы разных видов искусства (как он это сделал в композиции «Экстаз Святой Терезы»), но и намеренно «перепутывает» их свойства: архитектура и скульптура обретают живописность полотен и теряют массивность, бронзовая скульптура получает архитектурные размеры и элементы. В процессе синтеза разные виды искусства обретают свойства друг друга, становятся неразличимыми, их границы и отличия стираются.

За Киворием открывается вид на Кафедру собора Святого Петра, она также создана Бернини. Здесь автор повторяет уже найденные приемы: синтез разных видов искусства, контраст и разнообразие фактур и цветов и т.д. Однако перед автором возникала проблема: точка Кафедры должна быть по замыслу кульминацией внутреннего пространства собора, однако все возможные средства уже использованы в великолепном грандиозном интерьере собора – как можно еще усилить эту точку? И автор находит гениальное решение, он находит еще одно средство, еще не использованное в пространстве Кафедры: прорубает окошко, в которое льется солнечный свет. На фоне окна он помещает фигуру голубя, сделанную из проволоки, и она начинает мерцать, играть, то являться, то пропадать в лучах яркого солнца Италии. Льющийся свет оживляет покрытые золотом искусственные лучи, которые становятся как бы продолжением лучей настоящего солнца, врывающегося в пространство собора.

Это черта творческого гения Бернини – использовать специфику конкретного места в качестве художественного средства – можно вспомнить его лестницу Скала Реджа.

В работе «Надгробие Папы Урбана VIII» (1628 – 1647) представлен потрясающий контраст материалов: кроме разнообразия мрамора (четыре цвета не небольшом пространстве) вводится контраст белоснежного мрамора и позолоченной темной бронзы. Причем автор покрывает золотом самые выступающие элементы, от этого невыступающие – внутренние – становятся еще более темными.

Постамент как бы ступенями выходит на зрителя – задает процессуальность, возникает иллюзия того, что Папа выходит из ниши и благословляет стоящего перед ней. Для того чтобы кажущаяся фронтальной композиция ожила, необходимо пройти перед ней – движение инициируется при смене ракурсов.

Бернини – великолепный портретист: «Костанца Буонарелли» (1636), «Павел V» (1617-1618), «Врач Габриэль Фонсек» (1669 – 1670), «Людовик XIV» (1665) и другие. Его портреты сочетают живость передачи плоти и ощущение вечности мрамора, индивидуальность изображаемого человека и общие человеческие смыслы. Он изображает Пап, императоров, кардиналов, врачей, своих возлюбленных, каждый раз подбирая или создавая необходимые средства. Им был создан образец скульптурного изображения могущественного монарха, который использовался после этого по всей Европе. Бернини говорил: «Создавая портрет человека, необходимо брать такое свойственное ему качество, которого природа не дала другим, и при этом это должно быть прекрасное качество, а не грубое… Искусство делает произведение предметом наслаждения и очарования для зрителя».

Бернини построил в Риме большое множество фонтанов: Фонтан Тритона (1640), Фонтан Пчел (1644), Фонтан Четырех рек (1648 – 1651) на площади Навона (о нем речь шла выше). Эти фонтаны стали теми точками кульминации, которые оживляют и наполняют энергетикой улицы и площади Рима.

Лоренцо Бернини создал новые средства выразительности языка скульптуры барокко, которые были восприняты мастерами всей Европы. Этот язык тождественен языку архитектуры барокко по своим задачам создания определенной художественной картины мира и по своим методологическим принципам, но оригинален в реализации для конкретного вида искусства – скульптуры.

Произведения для ознакомления

Лоренцо Бернини (1598 – 1680):

- «Весна», «Осень» (1616), «Святой Себастьян» (1617) «Благочестивый образ» и «Адский автопортрет» (1619),
- «Давид», «Аполлон и Дафна» и «Похищение Прозерпины» (1618 – 1625),
- Киворий и Кафедра собора Святого Петра (1624 – 1633), Надгробие Папы Урбана VIII» (1628 – 1647),
- «Святой Логин» (1634 – 1638), «Аввакум и ангел» (1655 – 1661)
- архитектурно-скульптурная композиция «Экстаз Святой Терезы» (1647 – 1651),
- портреты «Костанца Буонарелли» (1636), «Павел V» (1617-1618), «Врач Габриэль Фонсек» (1669 – 1670), «Людовик XIV» (1665)

Фонтан Тритона (1640), Фонтан Пчел (1644), Фонтан Четырех рек (1648 – 1651).

4. Живопись Италии XVII в.

В живописи Италии XVII в. явно различаются два направления, во многом противоположные друг другу: академическое (представленное членами Академии братьев Карраччи) и демократическое (ведущим мастером является Микеланджело да Караваджо).

Основная антитеза Карраччи – Караваджо основывается на отношении к идеалу: Карраччи считает задачей живописи воссоздание идеала, а Караваджо – отображение и познание реальности так, как она есть, не приукрашенной и не измененной в угоду абстрактным идеалам.

4.1. Академическое направление живописи

«Академия вступивших на правильный путь» была создана художниками-братьями Карраччи Агостино (1557 – 1602) и Аннибале (1560 – 1609) для противопоставления маньеризму Италии конца XVI в. С их точки зрения, маньеристы копируют изображения великих мастеров Возрождения, однако нужно следовать скорее методу, принципам, а не слепо копировать. Известен сонет, приписывающийся Агостино Карраччи, в котором излагаются взгляды академистов:

Кто стремится и хочет стать хорошим живописцем,
Тот пусть вооружится рисунком Рима,
Движением и светотенью венецианцев
И ломбардской сдержанностью колорита,
Манеру мощную возьмёт от Микеланджело,
От Тициана передачу натуры,
Чистоту и величие Корреджиева стиля
И строгую уравновешенность Рафаэля.

Академия была создана в Болонье и представляла собой свободное объединение художников, в котором, несмотря на свободу, уделялось большое внимание теории и штудии с натуры. Академисты ориентированы на наличие идеала, с их точки зрения «следует очень внимательно писать натуру, а потом выделять и подчеркивать в ней самое лучшее и возвышенное» - тем самым утверждается, что есть возвышенное, идеальное. Это основной тезис, противопоставляющий творчество академистов творчеству Караваджо и его последователей, с точки зрения которых идеалов нет, можно изображать все, что угодно. Взгляды академистов, веривших в существование вечного идеала красоты, легли в основу академической системы образования.

Основные произведения академистов – росписи залов и галерей палаццо и алтарные картины.

Основные мастера: Агостино Карраччи (1557 – 1602), Аннибале Карраччи (1560 – 1609), Доменикино (1581 – 1641), Сальватор Роза (1615-1673), Гвидо Рени (1575 – 1624), Пьетро да Кортона (1596 – 1660).

Роспись галереи Фарнезе в Риме (1597 – 1604), сделанная братьями Карраччи и Доменикино, хорошо репрезентирует художественный метод академистов:

- синтез различных видов искусства, взаимопроникновение различных элементов друг в друга, в результате чего классические привычные элементы произведений теряют свои свойства и обретают другие: многочисленные живописные персонажи пересекают архитектурные членения галереи, часть рам картин написана и, соответственно, прогнута вслед за потолком,

скульптурные персонажи перекрывают собой рамы картин с различными сюжетами, располагаются рядом и взаимодействуют написанный персонаж и сделанный из мрамора – тем самым создается целостный мир, нерасчленимый на составляющие, со сметенными границами, иллюзорный и обманчивый,

- в качестве материала, сюжетов, тем избираются сцены из мифологии,
- персонажи имеют идеальные тела – крепкие, румяные, здоровые, повторяющие классические образцы античности или являющиеся вариациями на их тему,
- как внутри живописных фрагментов, так и в росписи в целом у персонажей сложные ракурсы тел, в композициях доминируют диагонали, действие разворачивается в плоскости среднего плана, однако эта плоскость часто нарушается жестами, взглядами, глубиной планов,
- все персонажи галереи (не только отделенных друг от друга фрагментов) переплетены друг с другом и составляют единое целое.

Возникает интересное сочетание образцового классического искусства, наполненного барочной динамикой и синтезированного в сложную барочную целостность.

«Бегство в Египет» Аннибале Карраччи считается одним из первых «идеальных пейзажей» - на нем изображены «идеальные» фрагменты природы и люди, все наполнено символикой. Пространство картины уравновешено, однако все горизонтали чуть наклонены, а контраст левой части (в основании старого дерева со сломанной веткой почти ничего не видно, неясно) и правой (где все открыто и ясно) чуть больше, чем свойственно предшествующему этапу развития искусства.

Произведения для ознакомления

Аннибале Карраччи (1560 – 1609): «Мадонна со Святым Матфеем» (1588), «Коронование Богоматери» (1596 – 1598), «Бегство в Египет» (1603 – 1604), «Пьета» (1605).

Доменикино (1581 – 1641): «Девушка с единорогом» (1602 – 1604, роспись на боковой стене галереи Фарнезе), «Святая Цецилия» (1620), «Охота Дианы» (1618).

Аннибале Каррачи, Агостино Карраччи, Доменикино: роспись галереи Фарнезе в Риме (1597 – 1604),

Гвидо Рении (1575 – 1624): «Распятие апостола Петра» (1601 – 1603), «Избиение младенцев» (1611), «Аврора» (1613 – 1614).

Пьетро да Кортона (1596 – 1660): «Триумф правления Папы Урбана VIII» (роспись плафона главного зала в палаццо Барберини в Риме, 1633 – 1639).

4.2. Демократическое направление живописи: творчество Микеланджело да Караваджо

Основоположником демократического направления в живописи Италии XVI в. является Микеланджело Меризи да Караваджо (1571 – 1610).

Слово «демократическое» не означает «искусство для простого народа», основные заказчики Караваджо – кардиналы и другие богатые высокопоставленные особы Рима.

Если Карраччи прибыл в Рим из «ученой и тучной» Болоньи с ее культом Кооредже и венецианцев, то Микеланджело Меризи да Караваджо прибывает в Рим в 1993 г. из Ломбардии, где существовала своя местная традиция, которая в момент кризиса идеалов Возрождения выдвинула свой вариант искусства, ориентирующийся на народный типаж, осязательную трактовку предметных деталей, конкретность и вещественность колорита.

Молодой художник нищ, безроден, не имеет академического образования и рекомендаций и в этом смысле – свободен.

Уже самые ранние из сохранившихся работ Караваджо поражают тем, что взамен каноническим сюжетам он выбирает свободные мотивы, которые граничат между эскизом и картиной. Уже на этой ступени творчества он отказывается от избирательности: изображать следует не «идеальное», но любое.

Большая часть ранних работ – изображение полуобнаженной полуфигуры юноши с группой предметов в различных ситуациях – юноша «укушенный ящерицей», музицирующий и т.д. Подобно Бернини молодой автор экспериментирует с различными средствами выразительности. В каждой работе обязательно присутствует натюрморт, написанный тщательно и натурально, с любовью к предметным характеристикам.

«Корзина с фруктами» (1696 – 1599) является одним из первых натюрмортов в истории живописи. Предметы изображены натурально, автор передает цвет и фактуру фруктов и корзины. Однако это не просто эскиз, композиция монументальна и представляет собой обращенный основанием вниз треугольник. Однако внутрь этой классической композиции автор помещает фрукты, причем часть из них покрыта червоточинами, некоторые листья пожухли и скорчились. Вопреки классическим традициям в вершине равнобедренного треугольника находится жухлый скорченный лист, который своими четкими контурами обращает взгляд зрителя вниз, возвращает к корзине фруктов. Автор утверждает, что суть этого произведения не в чем-то возвышенном вне его, а в нем самом, в его реальных обыкновенных предметах – не зря намеком задан и треугольник вершиной вниз.

Работа «Вакх» (1595 – 1596) передает отношение молодого автора к жизни и творчеству (она, как и большинство работ раннего этапа, является автопортретом):

- внимание к предметным характеристикам,
- отказ от избирательности предметов для изображения, намеренное сополагание «идеальных» и червивых плодов, листьев,
- темный абстрактный фон (прообраз созданного позже приема «тенеброзо») высвечивает главное действие и выдвигает на первый план навстречу зрителю, контраст четко прописанного переднего плана и смутного, неясного заднего плана формирует особый иллюзорный мир, в

котором из неясности бытия чудесным образом проявляется реальность – кульминация бытия, иллюзорная точка,

- автор чуть «покачивает» все горизонтали и вертикали, чуть ломает ось зеркальной симметрии.

Особенно ясно этот прием мастера виден в работе «Лютнист» (1597), где задано множество прямых линий (стороны стола, смычок, гриф скрипки, гриф лютни, края книг и т.д.), ни одна из них не параллельна плоскости картины или хотя бы краю холста. Автору важно «расшатать» плоскость холста, создать глубокое динамичное художественное пространство.

Основное ядро зрелого творчества мастера относится к периоду 1599 – 1605 гг. В основе своей это полотна большого размера (до 3 м), которые размещаются в алтарной нише или боковых стенах капелл и церквей. Тематика работ – мистические и трагедийные сюжеты из Нового завета.

Цикл картин написан автором по заказу наследников французского кардинала Контарелли для фамильной капеллы в церкви Сан Луиджи в первые годы XVII в. Тематика – сюжеты из жизни апостола Матфея – не выбиралась автором, а была утверждена заказчиком. Потолок и своды уже были расписаны художником д”Арпино.

На левой стене капеллы расположена работа «Призвание апостола Матфея». Размер работы таков, что все персонажи изображены в натуральную величину. Действие происходит в непонятном темном помещении – в кабаке? В подвале? В это помещение вторгается луч света, направленный из алтарного свода, происходит вторжение вечного в сиюминутное, мифа в повседневность, божественного в человеческое. Луч света избирает и призывает мытаря Матфея к апостольскому служению. Призвание повторяется в жестах персонажей:

- вместе со светом в помещение вошел Христос с одним из помощников, жесты их рук трижды повторяют указание, причем в динамике разворачивания и нацеливания именно на сидящего в конце стола юношу,

- жест указания повторяет персонаж в берете.

Рама окна разделяет пространство на бытовое, человеческое (слева) и божественное (справа). Граница между ними прорывается только лучом света и сонаправленным ему указующим жестом Христа, лицо которого представляет собой автопортрет Караваджо. Тем самым художник определяет свою миссию: превносить в повседневность человеческого бытия божественное чудо преображения.

Современники Караваджо были возмущены тем, что автор изобразил в качестве персонажей известных всему Риму «дружков-хулиганов», да и всех персонажей одел в современные себе одежды. Однако эта «неизбирательность» в подборе предметов изображения работает на ту же задачу преображения человека. Зритель, входя в капеллу, оказывается слева от картины рядом с фигурой Матфея, на одном уровне с его головой. Зритель одет в такую же одежду, он соразмерен фигурам на полотне. Вступая в отношение с картиной, зритель оказывается в иллюзорном мире, в котором происходит его призвание, причащение человеческого к божественному.

Энергетика создаваемого иллюзорного мира и преображающего действия усиливается за счет приема «тенеброзо»: автор тщательно прописывает предметы переднего плана, освещенные светом, и неясно помечает темный абстрактный фон. За счет этого действие выступает на передний план и даже в пространство зрителя, включая его в действие.

Тем самым автор реализует задачу барочного произведения искусства: выбивание человека из профанности повседневного бытия и обращение, причащение его к божественному. Караваджо создает пространство встречи человеческого и божественного. Причем, как гениальный автор, он реализует в своем творчестве обе тенденции: бесконечное нисходит к человеку в виде света и обращает, призывает, зовет с собой конечного человека. Этим объясняется такое масштабное влияние Караваджо на творчество художников Европы, вне зависимости от их авторских стилей – разработанные им средства выразительности носят универсальный характер.

На правой стене капеллы расположена работа «Мученичество апостола Матфея» и на алтарной – «Апостол Матфей и ангел». Последняя работа была отвергнута заказчиком – слишком уж «торчали» на зрителя с алтарной стены знаменитые «пятки» персонажа Караваджо. Заметим, что картина «Призвание Матфея» была принята заказчиком, несмотря на все возражения современников.

Созданный принцип автор реализует во многих своих шедеврах. В частности, в произведениях следующего заказа, который был выполнен мастером для казначея Папы Тиберио Черази, для фамильной капеллы церкви Санта Мария дель Попполо в Риме в 1602 – 1604 гг. Это картины «Распятие Петра» на левой стене и «Обращение Савла» на правой.

В работе «Положение во гроб» (1602 – 1604) Караваджо мастерски осуществляет включение зрителя в иллюзорное пространство и открывает его границы: на зрителя, вступившего в отношение с произведением, направлено множество элементов иллюзорного мира – взгляд мужского персонажа, выступающий угол плиты, оживленный и сделанный объемным с помощью изображения растения «под плитой», чуть выходящие за границу плиты пальцы Христа. Кроме того, персонажи от дальнего прямостоящего к ближнему согнутому выстроены как ступени винтовой лестницы, выходящей на зрителя (несколько раз повторенный мотив ладони с раскрытыми пальцами усиливает энергетику выкручивания). Картина имеет традиционный для Караваджо большой размер, благодаря которому зритель оказывается соразмерным персонажам (которые одеты, кстати, в одежды XVII века) и стоящим как бы ниже плиты, в гробнице, он включается в действие и как бы принимает тело Христа.

С помощью приема «тенеброзо» мастер усиливает эффект искушения зрителя, затемняя и делая нерезким задний план и высветливая, тщательно и четко прописывая первый план. На это же работает плотное заполнение персонажами пространства картины – им тесно в раме, они имеют потенцию выхода в сторону зрителя. Творение Караваджо взаимно размыкает границы

иллюзорного пространства и зрителя, преобразуя человека с помощью проживания чуда.

Работы позднего этапа (после 1605 г.) значительно нейтральнее по отношению к зрителю («Усекновение главы Иоанна Крестителя», 1608)– большое пространство едва заполнено персонажами, картина ориентирована на отстраненное рассматривание, действие разворачивается в плоскости среднего плана.

Микеланджело да Караваджо ввел в живопись средства моделирования художественного пространства, обладающие барочным искусом. Наследие великого мастера начала века оказало влияние на многих ведущих мастеров эпохи: Рембрандта, Рубенса, Веласкеса и многих других.

Даже представители «враждебного лагеря» – академисты – заражались работами Караваджо и вводили в свое творчество элементы его художественного языка. Гвидо Рении в 1602 г. знакомится с работами Караваджо и возникает интересный синтез, понять который можно, сопоставив работы «Распятие апостола Петра» Гвидо Рении и Караваджо.

Караваджо считают одним из основателей реализма в живописи, однако для понимания сущности творчества Караваджо необходимо различить несколько представлений о «реализме произведения живописи».

В широком значении под реализмом произведения искусства понимается его способность выражать сущность предметов, человека, мира. В этом смысле любой шедевр обладает свойством «реализма».

В более узком смысле под реализмом понимается направление в живописи, противопоставленное идеализму. Художник реалистического направления не отбирает для изображения идеальные, образцовые тела и предметы, а напротив, самые обыкновенные, иногда даже со следами дефектов. Искус реализма основан на том, что зритель легче вступает в отношение с привычным, повседневным, в отличие от идеализма, где искус выстроен на изображении «прекрасного», вызывающего восхищение.

Произведения Караваджо реалистичны в том и другом смыслах.

Произведения для ознакомления

Микеланджело Меризи да Караваджо (1571 – 1610):

- «Вакх» (1695-1596), «Корзина с фруктами» (1596), «Лютнист» (1597), «Юноша, укушенный ящерицей» (1597),

- серия работ, выполненная для церкви Сан Луиджи (1599 – 1602) «Призвание апостола Матфея», «Мученичество апостола Матфея», «Апостол Матфей и ангел» (два варианта),

- серия работ, выполненная для капеллы Черази церкви Санта Мария дель Попполо в Риме (1602 – 1604) «Распятие апостола Петра», «Обращение Савла»,

- «Успение Марии» (1601 – 1602), «Ужин в Эммаусе» (1601), «Положение во гроб» (1602 – 1604), «Жертвоприношение Авраама» (1603),

- «Семь дел милосердия» (1606 – 1607), «Усекновение главы Иоанна Крестителя» (1608).

ТЕМА 28. ИСКУССТВО ФРАНЦИИ XVII ВЕКА: АРХИТЕКТУРА, ЖИВОПИСЬ

8 часов аудиторных занятий, 16 часов самостоятельной работы

Лекция 87

План лекции

1. Историко-культурная ситуация Франции конца XVI – XVII вв.
2. Художественный язык классицизма: общие характеристики.
3. Архитектура Франции XVII в.
3.1. Общий обзор памятников архитектуры, тенденций, направлений развития.
3.2. Анализ шедевра французской архитектуры XVII в. Садово-паркового ансамбля Версаля.
4. Живопись Франции XVII в.
4.1. Язык классицизма Никола Пуссена.
4.2. Обзор творчества мастеров французской школы живописи.

1. Историко-культурная ситуация Франции конца XVI – XVII вв.

Франция – сильнейшее государство Европы XVII в., она имеет самое большое население, самую крупную столицу (в Париже того времени проживало 300 тысяч человек). Это эпоха становления нации, оформления национального языка и культуры.

Именно в XVII в. Франция сформировалась как единое мощное государство:

- Во второй половине XVI в. страна была охвачена гражданскими войнами между Севером и Югом, центром и провинцией, гугенотами (протестантами) и католиками. Кульминацией явилась Варфоломеевская ночь (1572 г.), когда были зверски убиты тысячи гугенотов.

- Король Генрих IV объединил Францию как католическую страну, сменив для этого вероисповедание (как говорили, ему «Париж стоил мессы»). Был заключен мир с гугенотами, Нантский эдикт объявил свободу вероисповедания.

По окончании внутренних войн страна расцветает, строятся мануфактуры, новые дома, мосты и каналы. Возникают новые населенные места уже без оборонительных укреплений. В страну приглашаются иностранные мастера. Нантский эдикт привлек в страну множество мастеров-гугенотов, которых среди архитекторов, скульпторов и строительных рабочих было большинство.

Генрих IV был убит в 1610 г.

- Окончательное объединение Франции было осуществлено во время правления Людовика XIII кардиналом Ришелье в 1610 – 1642 гг. Он объявил,

что его первая задача – величие государя, вторая – величие Франции, и решать эти задачи он намерен любыми средствами. Он ликвидировал самостоятельность муниципалитетов и ввел интендатуру, укрепив тем самым подчиненность провинций – центру.

Ришелье подчинил католическую церковь государю, отделившись тем самым от Рима. Франция XVII в. – светская страна, это определяет основные типы архитектурных сооружений. Ришелье учреждает академии наук и художеств, привлекая тем самым науку и искусство на службу государству.

В тридцатилетней войне 1618 – 1648 гг. Франция принимала участие на стороне Голландии, Англии, Северной Германии – то есть на стороне отделившихся от Рима протестантских государств. При этом сама Франция оставалась католической страной (католичество больше соответствует решению задачи объединения и подчинения единому центру).

Франция обязана Ришелье экономической мощью и выстроенной системой жесткого подчинения всех провинций – единой власти.

- Начало 40-х гг, когда почти одновременно умирают король Людовик XIII и кардинал Ришелье, а преемник еще малолетний. Этот период отмечен смутой (Фрондой народной и дворянской).

- Вторая половина XVII в. связана с правлением Людовика XIV, Короля-солнца. Он правил 72 года – с 1642 по 1715 и установил абсолютную монархию.

В 1685 г. был отменен Нантский эдикт, дарующий свободу вероисповедания, и тысячи гугенотов, в частности, хороших мастеров - каменщиков, инженеров, архитекторов хлынули в протестантские страны Европы, распространяя архитектурный опыт Франции.

Например, некоторые свободы, дарованные буржуазии, позволили избежать буржуазной революции и обратить нарастающую мощь нового экономического развития на благо усиления государства.

Блистательный абсолютизм второй половины века имел и оборотную сторону медали: расходы на строительство и содержание королевского двора были чрезмерно велики, в нескольких войнах Франция потеряла часть территорий. Государственный долг Франции в десятки раз превышал бюджет страны.

2. Художественный язык классицизма: общие характеристики

Становление нации востребует в культуре такой стиль, как «классицизм». В данном разделе будут даны краткие характеристики картины мира классицизма, его методологии и художественного языка, а далее на материале различных видов искусства и разнообразных памятников искусства XVII в. конкретизированы приемы, выразительные средства.

В основе методологии мышления классицизма лежит рационалистический метод познания Декарта и сенсуализм Пьера Гассенди.

Согласно «Правилам для руководства ума» Декарта весь бесконечный мир может быть сведен к небольшому числу образцов. В мире есть нечто

простое, ясное и отчетливое – в истине чего можно быть убежденным твердо. Сложный же предмет необходимо расчленить (произвести анализ) на простые, которые затем попытаться, «исходя из усмотрения самых простых», подняться к усмотрению всех более сложных. Действуя таким образом, человек может выносить «твердые и истинные суждения о тех вещах, которые ему встречаются».

Таким образом, основной метод познания классицизма – это анализ и последующий синтез. Произведение искусства, выполненное в стиле «классицизм», аналитично – оно легко разлагается на элементы, каждый из которых прост и ясен, имеет определенное значение. В качестве образцов выделяются «вечные идеалы красоты» - античные образцы. Само слово «классицизм» означает «образцовый», ориентированный на образцы. Однако суффикс «изм» подчеркивает, что это не есть «классика», а рефлексия над классикой.

Человек, желающий познать предмет мира, понимается философами Нового времени как субъект, он пред-ставляет перед собой предмет так, как ему будет удобно для рассмотрения. Рассмотрение есть в первую очередь работа ума – умо-зрение. Поэтому произведение искусства пред-ставляет зрителю нечто так, чтобы ему было удобно рассматривать – спокойно, хладнокровно, разумом, а не сердцем. Отсюда появляется такое свойство произведений классицизма, как «театральность» - представленность как на сцене, для разглядывания как бы «из зрительного зала».

Произведения барокко также театральны, однако их задача – вовлечь зрителя в действие так, чтобы возникающее иллюзорное пространство захватило зрителя, включило его в действие в качестве участника, чтобы стало не различимо, где сцена, а где зрительный зал. Зритель классицизма должен помнить, что он умозрением постигает сущность пред-ставленного ему на сцене. Возбуждение и излишняя эмоциональная включенность вредна – это «болезнь духа» (по Пьеру Гассенди).

В терминологии Генриха Вельфлина произведение классицизма обладает такими свойствами, как плоскостность, линейность, ясность, множественность, замкнутость. Эти свойства вытекают из описанных выше оснований.

С точки зрения культуры классицизма мир бесконечен, но он создан Богом по ясным, совершенным математическим законам. Человек ничтожен по сравнению с бесконечностью вселенной, но силой разума он может познать законы, по которым Бог создал мир.

3. Архитектура Франции XVII в.

3.1. Общий обзор памятников архитектуры тенденций, направлений, развития

В становлении французской архитектуры XVII в. могут быть выделены следующие принципы, направления и тенденции.

1. Замкнутые, огороженные замки превращаются в открытые, неукрепленные дворцы, которые включаются в общую структуру города (а дворцы за городом связываются с обширным парком). Форма дворца – замкнутое каре – открывается и переходит в «п-образную» или, как позже в Версале, в еще более открытую. Отделенные части превращаются в элементы системы.

По приказу Ришелье с 1629 г. в замках знати запрещено строить оборонительные сооружения, рвы с водой становятся элементами архитектуры, стены и ограды носят знаковый характер, а не выполняют оборонительную функцию.

2. Ориентация на архитектуру Италии (где училась большая часть французских архитекторов), желание знати подражать знати Италии – столицы мира – привносит во французскую архитектуру значительную долю итальянского барокко.

Однако в период становления нации происходит восстановление, обращение внимания на свои национальные корни, художественные традиции.

Французские архитекторы часто были выходцами из строительных артелей, из семей потомственных каменщиков, они были скорее практиками, технарями, чем теоретиками.

Популярна в средневековой Франции бала павильонная система замков, когда строился павильон и галереей соединялся с остальными. Изначально павильоны могли строиться в разное время и даже мало соотноситься друг с другом по облику и структуре.

Материалы и техника строительства также накладывали отпечатки на сложившиеся традиции: в строительстве использовался хорошо обрабатываемый известняк – из него делали узловые точки здания, несущие конструкции, а проемы между ними закладывали кирпичами или делали большие «французские окна». Это приводило к тому, что здание имело ясно видимый каркас – спаренные или даже строенные колонны или пилястры (расположенные «пучками»).

Раскопки на юге Франции предоставили в распоряжение мастеров великолепные образцы античности, причем наиболее распространенным мотивом являлась отдельно стоящая колонна (а не пилястра или колонна в стене).

3. К концу XVI в. в строительстве переплетались великолепная готика, позднеренессансные черты и барочные традиции.

Готика сохранялась в вертикализме основных форм, в сложных линиях горизонта здания (за счет выпуклых крыш, причем каждый объем перекрывался своей крышей, линию горизонта прорывали многочисленные трубы и башенки), в нагруженности и усложненности верхней части здания, в использовании отдельных готических форм.

Позднеренессансные черты выражались в четких поэтажных членениях зданий, в аналитичности, ясных границах между частями.

Репрезентантом синтеза различных традиций является «портик Делорма» - архитектурный элемент, активно использующийся во Франции с середины XVI в. Он представляет собой трехъярусный портик с четкими горизонтальными членениями так, что в общем объеме доминирует вертикаль, а в каждом из ярусов – горизонталь. Верхний ярус сильно нагружен скульптурой и декором, портик украшен фронтоном. Влияние барокко привело к тому, что с конца XVI века фронтоны стали делать и криволинейными, с прорванными линиями. Нередко прорывалась линия антаблемента третьего яруса, создавая в верхней части здания энергетику движения вверх. К середине XVII века портик Делорма стал более классический, был облегчен верхний ярус, выровнены линии антаблемента и фронтона.

Репрезентантом архитектуры начала века, синтезирующим в себе названные традиции, можно считать Люксембургский дворец в Париже (арх. Соломон де Бросс, 1611).

4. На этой богатой почве французских традиций в архитектуре вырастает классицизм.

Классицизм первой половины века сосуществует во взаимодействии с готическими и барочными чертами, опирается на специфику французской национальной культуры.

Фасады освобождаются, очищаются от декора, становятся все более открытыми и ясными. Законы, по которым выстроено здание, унифицируются: постепенно возникает один ордер по всем фасадам, один уровень поэтажных членений по всем частям здания. Облегчается верхняя часть здания, оно становится более конструктивно построенным – внизу тяжелый цоколь, покрытый крупным рустом, выше более легкий основной этаж (этажи), иногда аттик. Линия горизонта здания варьируется – от почти ровной горизонтали восточного фасада Лувра до живописной линии Мезон-Лаффита и Во-ле-Виконта.

Образцом «чистого» классицизма, освобожденного от влияний иных стилей, считается восточный фасад Лувра и, вслед за ним здание Версальского комплекса.

Однако, как правило, памятники архитектуры Франции XVII в. представляют собой органичное живое соединение нескольких влияний, что позволяет говорить об оригинальности французского классицизма рассматриваемой эпохи.

5. Среди светских дворцов и замков можно выделить два направления:

1) замки дворян, новых буржуа, они репрезентировали свободу, силу человеческой личности;

2) официальное, представительствующее направление, визуализирующее идеи абсолютизма.

Второе направление только начинало становиться в первой половине века (дворец Пале Рояль, Версальский комплекс Людовика XIII), но сформировалось и полновесно проявилось в творениях зрелого абсолютизма второй половины века. Именно с этим направлением связывается

становление официального имперского классицизма (это прежде всего восточный фасад Лувра и Версальский дворец).

Первое направление было реализовано в основном в первой половине века (что соответствовало иной ситуации в государстве), ведущим архитектором стал Франсуа Мансар (1598 – 1666).

6. Наиболее ярким примером группы замков первого направления является Дворец Мезон-Лаффит близ Парижа (арх. Франсуа Мансар, 1642 - 1651). Он был выстроен для президента Парижского парламента Рене де Лангей близ Парижа, на высоком берегу Сены. Здание представляет собой уже не замкнутое каре, а п-образное в плане строение (три павильона соединены галереями). Фасады имеют четкие поэтажные членения, разделяются на отдельные объемы. Традиционно каждый объем крыт своей крышей, линия горизонта здания становится очень живописной, она усложняется трубами. Также достаточно сложна и живописна линия, отделяющая основной объем здания от крыши (при этом членения между этажами здания очень четкие, ясные, прямые и ни разу не прорываются, не искажаются). Фасад в целом имеет плоскостный характер, однако глубина фасада центрального и боковых ризалитов достаточно большая, ордер то тонкими пилястрами прислоняется к стене, то отступает от нее колоннами – возникает глубина, фасад становится открытым.

Здание открывается внешнему миру и начинает с ним взаимодействовать – оно зримо связано с окружающим пространством «регулярного парка». Однако взаимодействие здания и окружающего пространства отличается от того, как это было реализовано в Италии в памятниках барокко. Во французских замках вокруг здания возникало пространство, подчиненное архитектуре, это был не синтез, а скорее система, в которой ясно выделялся главный элемент и подчиненные. Парк располагался в соответствии с осью симметрии здания, более близкие ко дворцу элементы повторяли геометрические формы дворца (партеры и бассейны имели ясные геометрические формы). Тем самым природа как бы подчинялась зданию (человеку).

Центр фасада обозначен портиком Делорма, соединяющим в себе готические, ренессансные и барочные традиции, однако по сравнению с более ранними строениями, верхний ярус не столь нагружен. В здании отчетливо представлена готическая вертикаль и устремленность к небу, но оно уже уравновешено и расчленено ясными горизонтальными линиями. Видно, как в нижней части здания доминирует горизонталь и аналитичность, геометризм, ясность и успокоенность форм, простота границ, но чем выше, тем более усложняются границы, начинают доминировать вертикали.

Произведение является моделью сильного человека: на уровне земных дел он силен разумом, рационалистичен, стремится быть ясным, подчиняет себе природу, задает собой образцы и формы, но в вере своей он эмоционален, иррационален, возвышен. Умелое сочетание этих характеристик свойственно творчеству Франсуа Мансара и мастеров первой половины века.

Замок Мезон-Лаффит сыграл большую роль в развитии типа малых «интимных дворцов», в том числе и малых дворцов Версаля.

Интересен садово-парковый ансамбль Во-ле-Виконт (авт. Луи Лево, Жюль Ардуэн Мансар, 1656 - 1661). Он является кульминацией линии дворцов второго направления и основой для создания шедевра французской архитектуры – садово-паркового ансамбля Версаля.

Людовик XIV по достоинству оценил созданное творение и забрал себе бригаду мастеров на строительство загородной королевской резиденции Версаля. Однако то, что они сделали по его заказу, собирает в себе и опыт Во-ле-Виконта, и построенный восточный фасад Лувра (Версальскому ансамблю будет посвящен отдельный раздел).

Ансамбль выстроен как большое регулярное пространство, на котором доминирует дворец. Здание выстроено в традициях первой половины века – высокие кровли над каждым объемом (даже «дутая крыша» над центральным ризалитом), ясные четкие поэтажные членения в нижней части здания и сложность в устройстве верхней. Дворец контрастирует с окружающим пространством (даже отделен рвом с водой), не слит с миром в единый организм, как это было сделано в Версале.

Регулярный парк представляет собой нанизанную на ось композицию водных и травяных партеров, замыкает ось скульптурное изображение Геркулеса, стоящее на возвышении. Зримая ограниченность, «конечность» парка (и, в этом смысле, конечность могущества дворца и его хозяина) также была преодолена в Версале. В этом смысле Во-ле-Виконт продолжает второе направление – визуализацию силы человеческой личности, которая взаимодействует с миром как герой (противостоя миру и подчиняя его себе видимым усилием). Версаль же синтезирует в себе опыт обоих направлений.

7. Вторая половина в. дала развитие второму направлению – зданиям, визуализирующим идею абсолютизма. Прежде всего это проявилось в строительстве ансамбля Лувра.

К концу XVI века ансамбль содержал в себе дворцы Тюильри (ренессансные здания с четкими поэтажными членениями, с готически высокими крышами, порванными трубами) и небольшую часть юго-западного корпуса, созданную архитектором Пьером Леско.

Жак Лемерсье повторяет образ Лево в северо-западном корпусе, а между ними устанавливает Павильон часов (1624).

Застройка западного фасада отличается барочной динамикой, кульминация которой – дутая крыша Павильона часов. Здание имеет нагруженный высокий верхний ярус, тройной фронтон. По фасаду несколько раз повторены портики Делорма.

Во второй половине XVI в. во Франции очень мало строили (по причине гражданских войн), по большому счету западный фасад – это одно из первых крупных строений после долгого перерыва. В некотором смысле западный фасад решил задачу реконструкции, восстановления того, что было наработано французскими архитекторами и обновления на новом материале XVII в.

В 1661 Луи Лево приступает к достройке комплекса и к 1664 заканчивает квадрат Лувра. Южный и северный фасады повторяют южный. Проект восточного фасада был приостановлен и был объявлен конкурс, участие в котором было активно предложено итальянским архитекторам, в частности, знаменитому Бернини (до нашего времени дошел один из его проектов).

Однако в конкурсе победу одержал проект Клода Перро. Проект поражает неожиданностью – он никак не вытекает из застройки трех других корпусов. Восточный фасад Лувра считается образцом официального, абсолютистского классицизма 17 века.

Отобран образец – спаренные коринфские колонны, которые проведены по всему фасаду с вариациями: на галереях колонны далеко отстоят от стены, возникают богатые светотени, фасад открыт, прозрачен. На центральном ризалите колонны приближены к стене и чуть расступаются на главной оси, на боковых ризалитах колонны превращаются в пилястры.

Здание чрезвычайно аналитично – ясные, легко вычленимые объемы, прямые границы между частями. Здание выстроено ясно – с одной точки можно разглядеть структуру всего фасада. Доминирует горизонталь крыши.

Фасад Перро имеет три ризалита, продолжая логику павильонной системы. Кроме того, ордер у Перро не расставлен одиночными колоннами по фасаду, как это задумывал Бернини, а спарен – это больше соответствует французским национальным традициям.

Важным принципом создания фасада была модульность – все основные объемы выдержаны в пропорциях человеческого тела. Фасад моделирует собой человеческий социум, понимая гражданство Франции как «выстроенность», подчиненность одним законам, которые удерживаются, задаются изображенным на оси фронтона Людовиком XIV. Фасад Лувра, как и любой шедевр искусства, преобразует стоящего перед ним человека-реципиента. В силу того, что в основе лежит пропорция человеческого тела, человек идентифицирует себя с колоннадой в возникающем иллюзорном мире и выпрямляется, как бы становится в ряд других граждан, при этом зная, что вершина всему – монарх.

Необходимо заметить, что в восточном фасаде, несмотря на всю строгость, много от барокко: глубина фасада несколько раз меняется, сходя на нет к боковым фасадам; здание декорировано, колонны очень нарядны и объемны и расставлены не равномерно, а акцентированно - парами. Еще одна черта: Перро не очень аккуратно отнесся к тому факту, что три корпуса уже построены, и его фасад имеет длину на 15 метров большую, чем необходимо для замыкания квадрата. В качестве решения этой проблемы была выстроена фальшивая стена вдоль южного фасада, которая как ширма загородила старый фасад. Таким образом, кажущаяся ясность и строгость скрывает в себе обман, внешний вид здания не соответствует внутреннему.

Ансамбль Лувра был завершен зданием Коллежа Четырех наций (арх. Луи Лево, 1661 – 1665). На оси квадрата Лувра была поставлена полукруглая стена фасада, на оси которой расположен большой купольный храм и

навстречу дворцу выступал портик. Таким образом, ансамбль зримо собирает собой большое пространство (между двумя зданиями протекает Сена, есть набережная, площади).

Необходимо подчеркнуть, что само здание Коллежа расположено вдоль Сены и никак не соотносится с полукруглой стеной – опять повторяется прием театральной ширмы, которая выполняет важную знаковую, но не конструктивную функцию.

Получившийся ансамбль собирает историю Франции – от ренессансных дворцов Тюильри через архитектуру начала века и к зрелому классицизму. Ансамбль также собирает светскую Францию и католическую, человеческое и природное (река).

8. В 1677 г. была создана Академия архитектуры, задачей было накопление опыта архитектуры с целью выработки «идеальных вечных законов красоты», которым должно было следовать все дальнейшее строительство. Академия дала критическую оценку принципов барокко, признав их неприемлемыми для Франции. В основу идеалов красоты был положен образ восточного фасада Лувра. Образ восточного фасада с теми или иными национальными обработками был воспроизведен по всей Европе, Лувр еще долго являлся репрезентантом городского дворца абсолютистской монархии.

9. Художественная культура Франции носила светский характер, поэтому дворцов строилось больше, чем храмов. Однако для решения задачи объединения страны и создания абсолютной монархии, необходимо было привлечь к решению этой задачи и церковь. Особенно внимательно к строительству храмов относился кардинал Ришелье, идеолог абсолютизма и контрреформации.

По всей стране строились малые храмы, а в Париже был создан ряд крупных культовых сооружений: церковь Сорбонны (арх. Лемерсье, 1635 – 1642), собор женского монастыря Валь-де-Грас (арх. Франсуа Мансар, Жак Лемерсье), 1645 – 1665). В этих церквях явно проявлены пышные барочные мотивы, но все же общий строй архитектуры далек от барокко Италии. Схема церкви Сорбонны стала впоследствии традиционной: основной крестообразный в плане объем, колонные портики с фронтонами на торцах ветвей креста, купол на барабане над средокрестием. Лемерсье ввел в конструкцию церкви готические аркбутаны, придав им вид небольших волют. Купола храмов первой половины века грандиозны, имеют значительный диаметр, нагружены декором. Архитекторы первой половины века искали меру между величием и масштабом купола и уравновешенностью здания.

Из более поздних культовых сооружений следует отметить Собор Инвалидов (арх. Ж.А.Мансар, 1676 – 1708), пристроенный к Дому Инвалидов – строгому военному строению. Это здание стало одной из вертикалей Парижа, оно является репрезентантом стиля «классицизм» в культовых сооружениях. Здание представляет собой грандиозную ротонду, каждый из входов обозначен двухъярусным портиком с треугольным фронтоном.

Здание чрезвычайно симметрично (в плане квадрат, три одинаковых портика по сторонам, круглый купол). В основе внутреннего пространства лежит круг, он подчеркнут тем, что пол в центре зала понижен на 1 метр. Собор имеет три купола – внешний золоченый купол «работает» на город, внутренний прорван и в его центре виднеется средний – параболический купол. В соборе желтые окна, в результате чего в помещении всегда солнечный свет (символизирующий Короля-солнца).

Собор интересно сочетает в себе возникшую во Франции традицию строительства церквей (доминирующий купол, аркбутаны в куполе в виде волют и т.д.) и строгий классицизм. Собор почти не выполнял функцию храма, он скоро стал светским зданием. Видимо, это связано с тем, что он был выстроен не из соображений обеспечения католического культа, а как знаковое здание – опорная точка грандиозного ансамбля левого берега Сены, символизирующая могущество Короля-солнца.

Вокруг Дома и Собора Инвалидов было выстроено большое регулярное пространство, подчиненное собору. Собор является акцентом, собирающим на себе Париж.

10. Перестройка Парижа

Париж стремительно развивался и стал самым большим городом Европы того времени. Это поставило перед градостроителями сложные задачи: необходимо было упорядочить запутанную, стихийно сложившуюся сеть улиц, обеспечить город водой и утилизировать отходы, выстроить много нового жилья, выстроить ясные ориентиры и доминанты, которые будут знаменовать новую столицу мира.

Казалось бы, для решения этих задач необходимо перестроить город. Но даже богатой Франции это не под силу. Градостроителями были найдены великолепные способы справиться с возникшими трудностями.

Это было решено с помощью включения в паутину средневековых улиц отдельных крупных зданий и площадей, выстраивающих регулярным образом большое пространство вокруг себя. Это, прежде всего, крупный ансамбль Лувра (собравший вокруг себя «дворцовый Париж»), Пале-Рояль, ансамбль Собора Инвалидов. Были выстроены основные вертикали Парижа – купольные церкви Сорбонны, Валь-де Грас, Собор Инвалидов. Они задают ориентиры в городе, делая его ясным (хотя фактически огромные районы продолжали представлять собой сеть запутанных улиц, но путем задания системы координат возникает ощущение ясности огромного города). В отдельных частях города были выстроены (перестроены) прямые проспекты, открывающие вид на названные ориентиры.

Важным средством упорядочивания города выступали площади. Они локально задавали упорядоченность пространства, часто скрывая за фасадами застройки хаос жилых районов. Репрезентант площади начала века – Площадь Вогезов (1605 – 1612), второй половины века – Вандомская площадь (1685 – 1701).

Вандомская площадь (Ж.А.Мансар, 1685 – 1701) представляет собой квадрат со срезанными углами. Площадь обстроена единым фронтом зданий

дворцового типа (зрелого классицизма) с портиками. В центре стояла конная статуя Людовика XIV работы Жирардона. Вся площадь создавалась как оформление статуи короля, этим объясняется ее замкнутый характер. На площадь выходят две короткие улицы, открывающие вид на изображение короля и закрывающие иные точки зрения.

Жестким образом было запрещено в Париже иметь большие частные земельные участки и, особенно, огороды. Это привело к тому, что монастыри по большей части были вынесены за город, отели из малых замков превращались в городские дома с небольшими дворами.

Зато были выстроены знаменитые парижские бульвары – места, совмещавшие в себе проезжие улицы и озелененные дорожки для прогулок. Бульвары были выстроены так, чтобы с них открывался вид на одну из знаковых точек абсолютистского Парижа.

Въезды в город были упорядочены и обозначены триумфальными арками (Сен-Дени, арх. Ф.Блондель, 1672). Въезд в Париж с запада должен был отвечать въезду в Версаль, оформлением Парижской части были выстроены Елисейские поля – проспект с симметричной парадной застройкой. К Парижу были присоединены ближайшие предместья и в каждом из них либо за счет нескольких открытых улиц обеспечивался вид на вертикальные ориентиры города, либо строилась своя знаковая точка (площадь, малый ансамбль), символизирующая единую Францию и силу Короля-солнца.

11. Проблема создания нового жилья была решена с помощью создания нового типа отеля, который господствовал во французской архитектуре на протяжении двух веков. Отель располагался внутри двора (в отличие от особняка буржуазии, который строился вдоль улицы). Двор, ограниченный службами, выходил на улицу, а жилой корпус располагался в глубине, отделяя двор от небольшого сада. Этот принцип был заложен архитектором Леско еще в XVI в., и был воспроизведен мастерами XVII в.: Отель Карнавале (арх. Ф.Мансар перестроил творение Леско в 1636 г.), Отель Сюлли (арх. Андруэ-Дюсерсо, 1600 – 1620), Отель Тюбеф (арх. П.Лемюэ, 1600 – 1620), и другие.

Такая планировка имела неудобство: единственный двор был и парадным, и хозяйственным. В дальнейшем развитии этого типа жилая и хозяйственная части дома разграничиваются. Перед окнами жилого корпуса располагают парадный двор, а сбоку от него – второй, хозяйственный: Отель Лианкур (арх. П.Лемюэ, 1620 – 1640).

Франсуа Мансар выстроил множество отелей, введя множество усовершенствований: более четкая планировка помещений, невысокие каменные ограды со стороны улицы, отнесение служб на боковые стороны двора. Стараясь минимизировать число проходных помещений, Мансар вводит большое количество лестниц. Вестибюль и парадная лестница становятся обязательной частью отеля. Отель Бациньер (арх. Ф.Мансар, первая половина XVII в.), Отель Карнавале (1655 – 1666).

Вместе с переустройством структуры, меняются и фасады, крыши отелей: крыши становятся не такими высокими за счет ломаной формы (жилые помещения на чердаках назывались мансардами), раздельное перекрытие каждой части дома сменяется общим, крыльцо и выступающие портики остаются только в отелях на площадях. Намечается тенденция к уплощению крыш.

Таким образом, отель превращается из маленького аналога загородного дворца в новый вид городского жилища.

12. Париж XVII в. – это школа для архитекторов Европы. Если до средины XVII в. большая часть архитекторов ехала обучаться в Италию, то с 60-х гг., когда Перро выиграл конкурс у самого Бернини, Париж мог представить архитекторам всего мира великолепные образцы архитектуры различных типов зданий, принципы градостроительства.

Произведения для ознакомления

- Люксембургский дворец в Париже (арх. Соломон де Бросс, 1611);
- Пале-Рояль (арх. Жак Лемерсье, 1624);
- Церковь Сорбонны (арх. Жак Лемерсье, 1629);
- Орлеанский корпус замка в Блуа (арх. Франсуа Мансар, 1635 – 1638);
- Дворец Мезон-Лаффит близ Парижа (арх. Франсуа Мансар, 1642-1651);
- Церковь Валь де Грас (арх. Франсуа Мансар, Жак Лемерсье), 1645 – 1665);
- Коллеж Четырех наций (арх. Луи Лево, 1661 – 1665);
- Дом и Собор Инвалидов (арх. Либераль Брюан, Жюль Ардуэн Мансар, 1671 – 1708);

Ансамбль Лувра:

- Юго-западный корпус (арх. Леско, XVI век);
- Западный корпус (продолжен корпус арх. Леско, осуществлен арх. Жаком Лемерсье, 1624);
- Павильон Часов (арх. Жак Лемерсье, 1624);
- Северный и южный корпуса (арх. Луи Лево, 1664);
- Восточный корпус (арх. Клод Перро, 1664);

Площадь Вогезов (1605 – 1612), Вандомская площадь (арх. Жюль Ардуэн Мансар, 1685 – 1701).

Отели: Отель Карнавале (арх. Ф.Мансар перестроил творение Леско в 1636 г.), Отель Сюлли (арх. Андруэ-Дюсерсо, 1600 – 1620), Отель Тюбеф (арх. П.Лемюэ, 1600 – 1620), Отель Лианкур (арх. П.Лемюэ, 1620 – 1640), Отель Бациньер (арх. Ф.Мансар, первая половина 17 века);

Триумфальная арка Сен-Дени, (арх. Ф.Блондель, 1672);

Дворцово-парковый ансамбль Во-ле-Виконт (авт. Луи Лево, Жюль Ардуэн Мансар, 1656 - 1661);

Дворцово-парковый ансамбль Версаля (авт. Луи Лево, Жюль Ардуэн Мансар, Андре Ленотр, нач. в 1664).

3.2. Анализ шедевра французской архитектуры XVII в. Садово-паркового ансамбля Версаля

Садово-парковый ансамбль Версаля является грандиозным сооружением, репрезентантом искусства XVII в. Системность ансамбля, его грандиозность и простроенность позволяет раскрыть его сущность через понятие художественной модели. Ниже будет показано, как данный памятник функционирует как художественная модель.

Познание с помощью модели основано на замещении объекта моделирования иным объектом, изоморфным исследуемому по ряду релевантных свойств. В силу того, что модель более доступна исследованию, чем познаваемый объект, она позволяет обнаружить новые свойства и сущностные связи. Полученные при исследовании модели результаты экстраполируются на познаваемый объект.

Операциональность модели дает возможность совершать с ней определенные действия, строить эксперименты, в которых проявляются сущностные свойства модели и, значит, исследуемого объекта. Эффективные схемы действия могут быть перенесены на исследование познаваемого объекта. Модель концентрирует в себе сущностные свойства изучаемого объекта и обладает большой информационной емкостью.

В основании модельного замещения лежит изоморфизм (соответствие) познаваемого объекта и модели, поэтому знание, полученное в процессе моделирования, истинно в классическом смысле соответствия исследуемому объекту.

Произведение искусства отвечает всем принципам общенаучного метода моделирования и, следовательно, является моделью. К специфическим чертам произведения искусства как модели и самого процесса художественного моделирования относятся следующие:

- мастер, выступая в роли исследователя, моделирует предельно сложные объекты, раскрывающие смысл человеческого бытия, он с необходимостью строит изоморфизм между заведомо неизоморфными структурами;

- свойство наглядности приобретает в художественных моделях атрибутивный характер;

- в силу высокого статуса наглядности в художественных моделях возрастает онтологичность (отождествление модели с исследуемым объектом, модельного взаимодействия с реальным отношением);

- произведение искусства реализует свою познавательную сущность за счет особого искуса. Искушающее начало художественной модели разворачивается в отношении художника и художественного материала, порождая новое качество в форме чувственно явленной сущности. Зритель в процессе идеального отношения с произведением искусства открывает новые знания о себе и мире.

Создание и действие художественной модели осуществляются только в отношении, когда субъект не элиминируется из отношения, а остается

необходимым его элементом. Поэтому отношение становится атрибутивным качеством художественной модели и процесса моделирования.

Садово-парковый ансамбль Версаля – система художественных элементов.

Строительство Версальского ансамбля было начато в 1661 г., основные строения возведены в течение XVII в., однако преобразования длились и в течение всего последующего столетия. Садово-парковый ансамбль Версаля представляет собой гигантский комплекс разнообразных сооружений, выстроенный на окраине небольшого города Версаля в 24 километрах от Парижа. Комплекс расположен по единой оси и включает в себя последовательно:

1) подъездные пути по городу Версалю,
2) площадь перед дворцом,
3) сам Большой дворец с множеством павильонов,
4) водные и травяные партеры,
5) Главную аллею,
6) Большой канал,
7) множество боскетов,
8) разнообразнейшие фонтаны и гроты,
9) регулярный парк и нерегулярный,
10) два других дворца – Большой и Малый Трианоны.

Описанное множество строений подчиняется строгой иерархии и образует четкую систему: главным элементом композиции является Большая спальня короля, далее по степени удаления от центра - здание нового дворца, регулярный парк, нерегулярный парк и подъездные пути по городу Версалю. Каждый из названных компонентов ансамбля представляет собой сложную систему и, с одной стороны, уникально отличается от иных компонентов, с другой - включен в целостную систему и реализует общие для всего ансамбля закономерности и правила.

1. Большая спальня короля расположена в здании старого дворца времен Людовика XIII, она выделена снаружи «портиком Делорма», балконом и вычурным фронтоном. Весь ансамбль системно организован и подчинен Большой спальне, это обеспечивается несколькими путями.

Во-первых, именно в Большой спальне короля и окружающих ее помещениях протекала основная официальная жизнь Людовика XIV – спальня была самым значимым местом жизни французского двора. Во-вторых, она расположена на оси симметрии ансамбля. В-третьих, переносная симметрия фасада старого дворца ломается в подчинении зеркальной симметрии, еще более выделяя элементы оси. В-четвертых, фрагмент старого дворца, в котором располагается спальня, окружен основным зданием дворца как защитной стеной, он словно оберегается основным зданием как нечто самое священное, как алтарь (что подчеркивается расположением ансамбля относительно сторон света). В-пятых, специфическая архитектура первой половины XVII в. контрастирует с новым зданием и другими частями ансамбля: старое здание имеет высокие крыши с люкарнами, криволинейный

вычурный фронтон, вертикаль явно доминирует - в противовес с классицизмом остального ансамбля. Ось симметрии над спальней короля отмечена самой высокой точкой фронтона.

2. Новый дворец выстроен в стиле классицизма. Он имеет три этажа (рустованный цоколь, большой основной этаж и аттик), арочные окна первого и второго этажей и прямоугольные - третьего, классические ионические портики, на которых вместо фронтона располагаются скульптуры, плоская крыша также украшена скульптурой. Здание имеет ясную структуру, геометрические формы, четкие членения, мощную переносную и зеркальную симметрию, явную доминанту горизонтали, в нем выдержан принцип модульности и античные пропорции. Во все времена дворец окрашивался в желтый, солнечный цвет. Со стороны паркового фасада на оси симметрии расположена Зеркальная галерея - одно из главных дипломатических помещений короля.

Новый дворец играет свою роль в целостной композиции. Во-первых, он окружает старое здание с главным элементом – Большой спальней короля, обозначая его как центральный, доминирующий элемент. Новый дворец расположен на оси симметрии ансамбля. Во-вторых, здание дворца наиболее ясным, концентрированным образом задает основные эталоны ансамбля – геометризм форм, ясность структуры, четкость членений, модульность, иерархичность, «солнечность». Дворец демонстрирует образцы, которым в той или иной степени соответствуют все остальные элементы ансамбля. В-третьих, новый дворец имеет большую протяженность, благодаря которой виден из многих точек парка.

3. Регулярный парк расположен вблизи дворца в соответствии с той же главной осью ансамбля. Он соединяет в себе, с одной стороны, живость и органичность природы, с другой – геометричность и ясность здания. Тем самым, регулярный парк соотнесен с главным элементом системы, подчиняясь ему по форме и структуре, но наполнен при этом иным – природным – содержанием. Многие исследователи отражают это в метафоре «живая архитектура».

Регулярный парк, как и все элементы структуры, подчиняется главной оси ансамбля. В парке ось выделяется Главной аллеей, переходящей затем в Большой канал. На Главной аллее последовательно расположены фонтаны, так же подчеркивая и выделяя главную ось.

Регулярный парк разделяется на две части в соответствии с удалением от дворца и размыванием образцов, заданных основным зданием, – это партеры и боскеты.

Водные и травяные партеры располагаются в непосредственной близости от дворца и повторяют его формы. Вода наполняет прямоугольные бассейны, удваивая изображение дворца и задавая еще одну линию симметрии между водой и небом. Трава, цветы, кустарники – все высажено и подстрижено в соответствии с формами классической геометрии – прямоугольник, конус, круг. Партеры в целом подчиняются оси симметрии дворца. Пространство партеров открыто, его структура ясно читается.

Сохраняется атмосфера солнечности. Так же как и здание дворца, строгие геометрические прямые границ партеров украшены скульптурой.

По сторонам от главной оси располагаются так называемые боскеты (корзины) – это небольшая открытая площадка, окруженная деревьями. На боскетах находятся скульптурные изображения и фонтаны. Боскеты уже не симметричны единой оси дворца и чрезвычайно разнообразны, пространство боскетов является менее ясным. Однако все они имеют внутреннюю симметрию (как правило, центральную) и лучевую структуру. По направлению одной из аллей, исходящих из боскета, обязательно виден дворец. Боскеты как элемент системы подчинены дворцу уже иным образом, нежели партеры, – образцовые формы читаются менее ясно, хотя общие принципы все-таки сохранены.

Главная аллея переходит в Большой канал. Водные пространства выстроены так же, как и растительные: на оси и около дворца расположены водные пространства ясной геометрической формы, а отдаленные бассейны имеют более свободную форму, менее ясную и открытую структуру.

Между боскетами проходит множество аллей, но только одна из них – Главная аллея-канал – не имеет видимого конца – она словно растворяется в дымке благодаря большой протяженности. Все остальные аллеи завершаются гротом, фонтаном или просто площадкой, еще раз подчеркивая единственность – единоначалие – Главной оси.

4. Так называемый нерегулярный парк отличается от остальной части действительно «нерегулярными» криволинейными аллеями, несимметричными посадками и свободной, нестриженной, на первый взгляд неухоженной, нетронутой зеленью. Однако, на самом деле, и он чрезвычайно продуманно связан с единым целым ансамбля, подчиняясь тем же рациональным, но более скрытым законам. Во-первых, главная ось так и не пересекается посадками или строениями – она остается свободной. Во-вторых, малые архитектурные формы явно повторяют мотивы дворца. В-третьих, в листве сделаны так называемые «ах-ах-разрывы», сквозь которые дворец виден даже на большом расстоянии. В-четвертых, фонтаны, гроты и малые скульптурные группы связаны единой тематикой и стилем между собой и с соответствующими элементами регулярного парка. В-пятых, связь с целым задается за счет сохранения солнечной открытой атмосферы.

5. Подъезд к резиденции представляет собой систему трех магистралей, которые сходятся перед главным дворцом на площади Оружия в точке скульптурного изображения монарха. Магистрали ведут в Париж (центральная), а также в Сен-Клу и Со, где в XVII в. находились резиденции Людовика и откуда были прямые выезды в основные европейские государства.

Подъездные пути к ансамблю тоже элемент системы, поскольку подчиняются ее основным правилам. Все три магистрали имеют застройку, симметричную относительно своих осей. Особенно подчеркнута симметрия главной оси (идущей в Париж): по сторонам от нее расположены конюшни королевских мушкетеров и другие служебные строения, одинаковые по

обеим сторонам магистрали. Три оси сходятся перед балконом Большой королевской спальни. Таким образом, даже пространство на несколько километров вокруг ансамбля оказывается подчиненным системообразующему элементу модели.

Более того, ансамбль встроен в большую надсистему – Париж и Францию. От Версаля до Парижа в середине XVII столетия располагались пахотные земели и виноградники (около 20 км), и непосредственно выстроить связку Версаль-Париж было просто невозможно. Задача включения модели в надсистему была искусно решена за счет появления на выезде из Парижа Елисейских полей – парадного проспекта с симметричной застройкой, повторяющего структуру центральной подъездной магистрали в Версале.

Итак, садово-парковый ансамбль Версаля представляет собой строгую иерархическую систему, в которой все элементы подчинены единому правилу, но при этом имеют и свою уникальную особенность. Это означает, что ансамбль Версаля может претендовать на роль модели, поскольку любая модель является продуманной системой элементов. Однако для раскрытия моделирующей сущности выбранного произведения этого факта мало, необходимо также показать, что Версальский ансамбль служит средством познания, замещая собой некий исследуемый объект.

Далее Версальский ансамбль анализируется как актуальная модель, реализующая познавательные функции. Для этого необходимо показать, что произведение замещает собой (моделирует) некий объект, исследование которого было актуальным для авторов модели. Создателями данной модели являются сразу несколько мастеров. Изначально в 1661 г. к проекту были привлечены Луи Лево (архитектор) и Андре Ленотр (мастер паркового искусства). Затем круг авторов расширился – начал работу Шарль Лебрен (интерьеры, изобразительное искусство), Жюль Ардуэн-Мансар (архитектор). В создании различных элементов комплекса участвовали скульпторы Куазевокс, Туби, Леонгр, Мазелин, Жуване, Куазво и многие другие.

Традиционно в искусствоведческих исследованиях Версаля остается в стороне один из основных авторов ансамбля – Людовик XIV. Известно, что король был не только заказчиком строительства комплекса, но и основным идеологом. Людовик XIV хорошо разбирался в архитектуре и считал зодчество чрезвычайно важной знаковой частью государственной власти. Он профессионально читал чертежи и тщательно, многократно обсуждал с мастерами строительство всех своих резиденций.

Версальский ансамбль осознанно строился мастерами (включая Людовика XIV - архитектора) как главная официальная королевская резиденция, поэтому естественно предположить, что объектом моделирования стала французская государственность или отдельные ее аспекты. Создание Версальского комплекса помогало его авторам понимать, как может быть устроена единая могущественная Франция, как возможно собрать в единое целое разрозненные части страны, как сплотить нацию,

какова роль короля в создании и удержании мощного национального государства и т.д.

Доказательство этого утверждения будет проведено в несколько этапов.

1. Версальский ансамбль является моделью короля Франции.

Авторы произведения выстроили данное модельное замещение несколькими способами. Во-первых, с помощью помещения в центр ансамбля Большой королевской спальни.

Во-вторых, используя в качестве важного элемента традиционную лилию – древнейший символ короля. Людовик XIV придал новое значение этому старинному символу. Известно его высказывание «Я соберу Францию в кулак!», при этом он делал жест рукой, словно собирая в кулак разлетающиеся непокорные лепестки и повторяя структуру королевского символа: три расходящиеся лепестка и стягивающее их кольцо, которое не позволяет им рассыпаться. Знак «лилии» располагается над въездом в резиденцию, его стилизованное изображение множество раз повторено в различных интерьерах дворца.

Однако самое главное – геометрия королевского символа «лилии» положена в основу композиции ансамбля. Композиция «лилии» реализована через три сходящиеся перед королевским балконом магистрали, продолжающиеся с парковой стороны аллеями, и стягивающий их перешеек – королевскую часть дворца, включающую Большую спальню старого замка и Зеркальную галерею нового здания.

В-третьих, размещение ансамбля по сторонам света и его осевая структура дает основания для сопоставления комплекса с гигантским, вселенским католическим храмом. Самому святому месту храма – алтарю – соответствует Большая королевская спальня. Это соотнесение усилено окружением спальни более сильными современными строениями, святыня помещается внутрь и оберегается, даже несколько скрывается.

Таким образом, ансамбль моделирует ведущую роль короля в Версале и, следовательно, во Франции XVII в. Роль короля согласно построенной модели состоит в решительном, пусть даже насильном стягивании собой «упрямых лепестков» – провинций и областей государства. Вся жизнь короля состоит в официальном служении государству (не зря доминантой ансамбля оказывается именно спальня). Король является абсолютным властителем, собирая на себе и светскую власть, и духовную.

2. Версальский ансамбль – модель Франции второй половины XVII в.

Известен тезис Людовика XIV «Франция – это Я». Согласно этому тезису Версальский комплекс, моделируя короля, одновременно моделирует Францию. Строгая системность и иерархичность модели экстраполируется на роль и место короля во французском государстве XVII в., но также и на саму Францию рассматриваемого периода. Все, что было сказано выше о короле, может быть экстраполировано на Францию.

Комплекс Версаля как модель Франции позволяет выяснить основные черты государственного устройства страны. Прежде всего, Франция - единая

иерархическая система, собираемая единым законом, правилом, волей. В основе этого единого закона лежит воля короля – Людовика XIV, рядом с которым мир выстраивается и становится ясным, геометрически четким.

Это великолепно визуализировано архитектором Л.Лево в общей композиционной структуре ансамбля. Новый классицистический дворец обнимает центр – Большую королевскую спальню – и задает собой эталоны четкости и ясности для всей структуры. Вблизи дворца природа подчиняется и принимает формы и образцы здания (прежде всего это реализовано в партерах), затем эталоны начинают постепенно размываться, формы становятся более свободными и разнообразными (боскеты и нерегулярный парк). Однако даже в дальних уголках (на первый взгляд свободных от власти короля) беседки, ротонды и иные малые архитектурные формы своей симметрией и ясностью форм напоминают о законе, которому подчиняется целое. Кроме того, сквозь мастерски выстриженные в листве «ах-ах-разрывы» то и дело вдалеке возникает дворец как символ присутствия закона во всей Франции, где бы ни находились ее подданные.

Дворец задает собой нормы устройства Франции как системы (ясность, четкость, иерархичность, наличие единого закона и т.д.), показывая самым удаленным элементам периферии, к чему следует стремиться. Основное здание дворца с доминантой горизонтали, мощной переносной симметрией и ионическими портиками на всей протяженности фасада моделирует Францию как государство, опирающееся на своих граждан. Все граждане равны между собой и подчинены главному закону – воле короля Людовика XIV.

Версальский комплекс открывает принципы устройства идеального государства с мощной единой властью.

3. Версальский ансамбль моделирует роль Франции как столицы Европы и мира.

Людовик XIV претендовал не только на создание мощного единого государства, но и на ведущую роль в Европе того времени. Авторы ансамбля реализовали эту идею различными способами, открывая в процессе строительства модели сущность Франции - столицы мира.

Прежде всего, это осуществлено с помощью композиции «солнце», что в силу известной метафоры «Короля-солнца» обращает к ведущей роли Людовика XIV. Композиция «лилия» превращается в композицию «солнце», поскольку символика солнца имеет более широкий контекст. Речь идет о мировом господстве, ведь солнце едино для всего мира и светит всем. Памятник моделирует роль Людовика XIV = Франции как светящего всему миру, открывающего свет, несущего мудрость и благо, законы и жизнь. Лучи «солнца» расходятся от центра – Большой королевской спальни – по всему миру.

Помимо обозначенного символика солнца дополнительно подчеркнута:

- с помощью создания общей солнечной атмосферы ансамбля – желтого и белого в цвете самого дворца, солнечного блеска струй воды,

больших окон и зеркал, в которых солнечный цвет преумножается и заполняет все пространства;

- многочисленные фонтаны и скульптурные группы соответствуют «солнечной тематике» - античные герои мифов, связанные с богом солнца Аполлоном, аллегории дня, ночи, утра, вечера, времен года и т.д. Например, фонтан Аполлона, расположенный на центральной оси, прочитывался современниками следующим образом: «Бог солнца Аполлон на колеснице в окружении трубящих тритонов выскакивает из воды, приветствуя старшего брата» (Ле Труа);

- использованы разнообразные солярные символы, отобраны соответствующие цветы (например, самые распространенные цветы в парке - нарциссы-жонкиль);

- боскеты выстроены согласно лучевой структуре, в фонтанах постоянно повторяется мотив круга;

- символ солнца расположен на алтаре королевской капеллы, а ее потолок содержит изображение расходящихся лучей солнца и т.д.

Помимо символики солнца, Версаль моделировал доминирующее положение Франции в Европе того времени и с помощью «прямой аналогии», превосходя все королевские резиденции Европы того времени по множеству параметров.

Прежде всего, рассматриваемый ансамбль имел самые большие для аналогичных сооружений размеры – по площади (101 га), по протяженности основных аллей и каналов (до 10 км), по длине фасада дворца (640 м). Версаль также превосходил все резиденции Европы по разнообразию, пышности, искусности своих элементов (каждый из которых представлял собой отдельное произведение искусства), по их редкости и уникальности, дороговизне материалов. Множество фонтанов при дефиците воды в большинстве европейских столиц XVII столетия было «вызывающим».

Превосходство Версальского королевского ансамбля соответствовало историческому положению Франции в Европе второй половины XVII в.: во времена Людовика XIV страна постепенно присоединяла свои пограничные районы, области испанских Нидерландов, некоторые территории Испании, Германии, Австрии, расширяла колонии в Америке и Африке; Париж был крупнейшим городом Европы того времени; у Франции была самая большая армия, военный и торговый флот, «превосходящий даже Английский», самый большой рост промышленности, самая продуманная политика таможенных тарифов и т.д. Превосходная степень была применима к положению Франции рассматриваемого периода по многим параметрам.

Большая площадь парка, его «нескончаемость» создавали впечатление безграничного владения Франции, центра даже не Европы, но мира. Это моделируемое качество (быть столицей мира, владеть миром) усиливалось значительной протяженностью главной аллеи парка (около 10 км вместе с нерегулярной частью) и возникающим за счет этого перспективным оптическим эффектом. Поскольку параллельные прямые сходятся в бесконечности, то непосредственная видимость схождения параллельных

линий (границ аллеи и канала) визуализирует бесконечность, делает бесконечность видимой.

Главная аллея была отлично видна из Зеркальной галереи, одного из самых официальных мест дворца, предназначенных для дипломатических встреч и процессий. Можно сказать, что «из окон галереи открывался вид на бесконечность», и эта бесконечность мира принадлежала парку, государю, Франции. Астрономические открытия Нового времени перевернули представление об устройстве Вселенной и показали, что мир бесконечен, а человек всего лишь песчинка в необозримом пространстве космоса. Однако мастера (авторы ансамбля) искусно «поместили бесконечность в рамки королевской резиденции»: да, мир бесконечен, и всем этим миром владеет Людовик XIV = Франция. Масштаб Европы при этом оказывался незначительным и терялся, Версаль становился столицей мира. Экстраполируя это утверждение, любой гражданин Франции и представитель иного государства понимал, что Франция является столицей мира.

Расположение ансамбля по сторонам света обеспечивало наивысшую актуализацию моделируемого положения на закате, когда из окон Зеркальной галереи было видно, что солнце садится как раз в точку бесконечности парка (следовательно, мира). Если учесть метафору «Король-солнце», то экстраполируемое знание о мире превращается в следующее: солнце на закате прощается со своим старшим братом и, подчиняясь его воле (его правилу, его парку), садится в то место мира, которое ему предназначено.

Значительная сложность и невероятное, невиданное по тем временам разнообразие составляющих ансамбля, включавшего в себя, по описаниям современников, «все на свете», превращала Версаль в модель мира в целом.

Претензия Франции на владение миром требовала моделирования всего известного европейцам мира. В этом отношении показательны пальмы в качестве модели Африки – диковинное для северной страны дерево и специфическое именно для побежденного и присоединенного «южного края света». Модель была встроена в королевский ансамбль, демонстрируя тем самым включенность и подчиненность южного континента Франции.

Ведущая роль Франции в Европе была смоделирована и с помощью умело спроектированных подъездных путей. Л.Лево подвел к Мраморному двору, в который выходят окна Большой королевской спальни, три магистрали. Магистрали вели в главные резиденции Людовика – Париж, Сен-Клу и Со, откуда шли главные пути в основные европейские государства. Основная магистраль Париж-Версаль на выезде из Парижа (Елисейские поля) повторяла своей структурой въезд в Версальский ансамбль, опять-таки подчиняя Париж Версалю, несмотря на расстояние в десятки километров.

Таким образом, благодаря моделирующим возможностям Версальского ансамбля вся Европа сходилась на площади перед дворцом, визуализируя фразу «Все дороги ведут… в Париж».

Важный аспект международной политики Франции был смоделирован посредством Зеркальной галереи, которая соединяет два угловых павильона – Зал войны и Зал мира. Каждый из залов оформлен соответственно названию

и, по описаниям современников, даже сопровождался соответствующей – воинственной или мирной – музыкой. Рельефы каждого из залов моделируют Людовика XIV и Францию то как мощную агрессивную силу, то как милостливую к тем, кто склоняется перед ее волей.

Моделируемое Зеркальной галереей положение соответствовало сложной внутренней и внешней политике короля и государства, которая сочетала мощную, агрессивную военную стратегию с «хитрыми», насыщенными интригами и тайными союзами действиями. С одной стороны, страна постоянно воевала. С другой - Людовик XIV не упускал ни одной возможности усилить влияние Франции «мирными путями», начиная от претензий на наследство своей супруги-испанки, заканчивая доведением всех юридически неточных положений в свою сторону и организацию множественных тайных и явных союзов.

План дворца обнаруживает большое число внутренних двориков, о существовании которых невозможно догадаться, стоя перед фасадом дворца или даже проходя по его залам. Наличие тайных внутренних двориков и переходов, фальшивых стен и иных пространств не противоречит системности произведения в целом. Напротив, в контексте моделирования этот факт указывает на реальную ситуацию в становлении французского государства второй половины XVII в.: внешнюю благополучность и ясность правил, с одной стороны, и наличие тайных интриг и теневой политики – с другой. В процессе создания сложнейшей системы Версаля авторы сознательно ввели потаенные переходы и скрытые дворики, тем самым открывая и доказывая необходимость в государственном управлении политических интриг и тайных сговоров, союзов.

Таким образом, каждый элемент ансамбля обладает моделирующими возможностями, и вся система элементов в целом представляет собой модель французской государственности, ее принципы устройства и противоречия.

Авторы ансамбля – Людовик XIV, Луи Лево, Жюль Ардуэн-Мансар, Андре Ленотр, Шарль Лебрен и другие моделировали мощную абсолютную монархию как идеальное государство. Для этого они отбирали старые средства художественного моделирования, придумывали новые средства или меняли уже имеющиеся.

Используя уже наработанный в истории искусства опыт моделирования государственного устройства, авторы выступали в роли пользователей наличных художественных моделей – Древнеегипетских архитектурных комплексов, Римских форумов периода империи, национальных дворцовых ансамблей начала XVII в. и других. Однако в результате коллективной творческой деятельности авторами Версаля была создана принципиально новая художественная модель, что позволяет назвать мастеров авторами модели.

Архитекторы, художники, мастера интерьеров, садов и парков последующих поколений осваивали методологические и технические принципы и приемы, созданные авторами ансамбля. По всей Европе в последующие века в ведущих европейских государствах строились

многочисленные «Версали» - королевские резиденции, моделирующие общие принципы устройства монархического государства конкретной страны. Это садово-парковые комплексы Казерта в Италии, Ла Гранья в Испании, Дроттнингхольм в Швеции, Хетт Лоо в Голландии, Хемптонкорт в Англии, Нимфенбург, Сан Суси, Херрнхаузен, Шарлоттенбург в Германии, Шенбрунн в Швеции, Петергоф в России. Каждый из создателей подобных ансамблей использовал определенные принципы моделирования, наработанные создателями Версальского комплекса.

4. Живопись Франции XVII в.

«Золотой век» Франции был замечательным и для расцвета французской национальной школы живописи. Несмотря на разнообразие индивидуальных стилей живописцев, их творчество можно описать тремя направлениями:

- демократическое,
- классицистическое,
- придворное.

Ведущим художником Франции XVII века является Никола Пуссен. Сначала будет рассмотрено его творчество, затем будет дан обзор творчества других мастеров.

4.1. Язык классицизма Никола Пуссена

1. Никола Пуссен (1593 – 1665) родился в одном из малых городов Нормандии и в 18 лет уехал в Париж. Там молодой живописец меняет многих учителей. В некотором смысле можно его учителем считать Рафаэля, гравюры которого Пуссен копирует вне зависимости от того, в чьей мастерской оказывается. Молодой художник изучает анатомию в больницах (много пишет с натуры), знакомится с придворным математиком, с трудами Бруно и Галилея, с дискуссиями вокруг становления «новой» литературы.

В 1624 г. Пуссен уезжает в Рим, к тем образцам живописи, которые почитал и копировал, но не видел в подлинниках. Из Рима Пуссен возвращается один раз – в 1641-1642 гг., работает по заказам Ришелье, но сразу после его смерти возвращается в Италию навсегда.

В этом смысле Пуссена интересовала не Франция (в отличие от других мастеров национальной школы – Ленена, Калло и др.), его интересовал человек вообще. В дневниках Пуссена были обнаружены многочисленные цитаты из трактатов Пьера Гассенди, художник опирался на его представления о мире, человеке и, исходя из этого, понимал задачи искусства. (как колонны по фасаду Лувра). В качестве знаков Пуссен использует позы персонажей, но не лица (лица части персонажей закрыты – они не интересны автору). Постепенно в его творчестве выделяется набор канонических поз, через которые он выражает все необходимые состояния персонажей. В качестве знаков Пуссен вслед за классиками вводит синий и красный цвета в одежде персонажей, полотнищ.

- Действие разворачивается как бы на сцене перед зрителем. Это обеспечивается за счет того, что все действие происходит в одном среднем плане, ближний план пуст (небольшое пространство пола отделяет зрителя от персонажей), фон написан как декорация (кстати, Пуссен так и делал – лепил человечков из воска, помещал в ящик, в котором расписывал задник и моделировал различное освещение, после чего писал «с натуры»); слева и справа Пуссен обязательно замыкает средний план основного действия как кулисами.

Такая структура пространства обеспечивала то, что зритель, вступая в отношение с произведением, становится не действующим лицом (как у Караваджо), а наблюдателем. Пуссен в своих письмах различает два способа видеть – «просто смотреть» и «смотреть со вниманием, проникая в суть предмета». Именно умозрение требует Пуссен от зрителя – хладнокровное, спокойное пристальное всматривание, проникающее в глубь сути вещей.

Пуссен, как ученый-классицист, выражает сущность картины в маленькой модели – это взаимодействие красной ломаной, слабой линии пера на шлеме одного из воинов и рядом – вертикальной линии меча – сильной, прямой. Пуссена интересует взаимодействие в человеке страсти (= слабости, болезни) и спокойствия (= силы).

Данному этапу творчества принадлежит множество великолепных картин, все они лежат близко к стилевому образцу классицизма, однако стилевыми образцами не являются.

«Мученичество Святого Эразма» (1628 – 1629) – одна из немногих, написанных по заказу официальной католической церкви (данная работа была заказана для одного из малых алтарей собора Святого Петра). В ней Пуссен использует эскизы Пьетро да Кортона, и в картине появляется редкая для Пуссена глубинность, композиционные линии не параллельны рамам и плоскости холста. Однако Пуссен по-своему решает канонический сюжет: он почти убирает натурализм пыток (не его задача испугать зрителя), мученик представлен чрезвычайно сильным, могучим, его руки собраны в сильный прямоугольник, который рядом повторен в одной из балок – символ человеческого начала, рациональности и разума. Мученик в представлении Пуссена силен волей и разумом.

Произведения Пуссена дидактичны: в картине «Чума в Азоте» (1630 – 1631) он много раз демонстрирует, как должно вести себя человеку перед лицом бедствия.

Пуссен пишет две картины на один сюжет «Аркадские пастухи», одна из них относится к 1630 г., вторая – к началу 1650-х (то есть ко второму этапу). Сравнив работы, можно выделить тенденцию в творчестве Пуссена по смещению в сторону стилевого образца классицизма. Если в первой работе автор за счет композиции трех персонажей (пастушки и пастухов) буквально «утыкал» зрителя в надпись, говорящую о вездесущности и неотвратимости смерти, то во втором варианте S-образная кривая, которую образуют персонажи, обнаружившие надпись, помещена внутрь

прямоугольника, который дважды усилен прямоугольником задней линии гробницы и границей холста.

Шедевр мастера «Танкред и Эрминия» (1631) также не является стилевым образцом, в ней много барочных элементов. Для Пуссена важно изобразить человека в ситуации выбора, выразить напряжение и сложность ситуации (и на это работают барочные элементы) и показать, как с помощью воли и разума человек принимает решение и раз-решает напряжение (на это работают классицистические аспекты картины).

3. Пуссена вызывает в Париж Ришелье, который умело использовал искусство в борьбе за интересы единения Франции и возвеличивания короля и власти. По его заказу художник создает несколько работ, одна из которых – «Время, спасающее истину от посягательств зависти и раздора» (1641), предназначенная для потолка кабинета кардинала. Пуссен сам был недоволен работой, он не хотел исполнять подобные заказы. После смерти Ришелье в 1642 г. художник сразу же возвращается в Рим.

4. Картины последнего «римского» этапа творчества направлены на моделирование более глобальных сущностей – отношение человека и мира, человека и природы.

Картина «Суд Соломона» имеет редкую для живописных полотен зеркальную симметрию – она повторена во множестве элементов. Основой упорядоченности мира является царь – он расположен на оси, и сам своим положением ее подчеркивает. Однако в мире всегда находится нечто, что рушит его законы – на этот раз это спорящие по поводу ребенка женщины (зеркальная симметрия покачнулась, «весы» накренились). Однако начало, удерживающее мир (визуализированное в фигуре царя), собой удерживает мир от разрушения.

Основные картины этого периода написаны в жанре героического пейзажа. В них на фоне идеальной природы изображены человеческие персонажи, представляющие какой-либо эпизод из мифологии, требующий от своих участников героизма.

Великолепный цикл «Времена года» моделирует различные сущности человеческой природы в рамках большой природы. В картине «Зима» представлен всемирный потоп и два различных способа поведения человека в одной и той же критической и, в общем, безнадежной ситуации. Люди, находящиеся в одной лодке, подвержены панике, от чего лодка переворачивается (даже молитвы, возносимые одним из людей, изображенных в лодке, не меняют сути – люди в панике и поэтому лодка тонет). Во второй лодке (расположенной горизонтально и очень статично) люди ведут себя совершенно спокойно, они спасают ребенка. Автор подчеркивает важный для него акцент, вводя двух ведущих персонажей на переднем плане – один одет в красное и держится за гриву лошади (животное начало), другой одет в синее и держится за прямоугольную доску (человеческое начало).

Знаменитый автопортрет Пуссена также принадлежит позднему этапу творчества – это 1650 г. Здесь мастер решает проблему портрета для классицизма: ориентированный на образцовость, художник-классицист не

интересуется индивидуальностью конкретного человека – он ему не интересен как персона (в творчестве Пуссена только два портрета – оба автопортреты). Пуссен изображает себя как человека, несущего образцы культуры и образцового человека. Мастер задает ясно видимую систему координат (вертикаль и горизонталь), которая имеет своим основанием точку во лбу изображенного человека – тем самым в основание мира помещается разум человеческий.

Пуссен – основатель классицизма в живописи XVII в. В его творчестве есть черты барокко, однако он создает важные для мастеров Франции и Европы художественные средства, позволяющие визуализировать сущность человека в мире, понимаемую в русле классицистической картины мира.

Произведения для ознакомления

Никола Пуссен (1593 – 1665): «Смерь Германика» (1628), «Мучение Святого Эразма» (1628 – 1629), «Чума в Азоте» (1630 – 1631), «Аркадские пастухи» (варианты 1630 и 1650-х гг.), «Танкред и Эрминия» (1631), «Ринальдо и Армида» (1631), «Царство Флоры» (1632), «Время, спасающее истину от посягательств зависти и раздора» (1641), «Суд Соломона» (1649), «Пейзаж с Полифемом», Автопортрет (1650), цикл «Времена года» (1660 – 1664).

4.2. Обзор творчества мастеров французской школы живописи

Несмотря на разнообразие творческих методов, в творчестве художников французской национальной школы живописи есть общие черты, которые определяются тем, что они творили в эпоху становления нации:

- рациональная композиция – доминанта горизонталей и вертикалей, которые задают «декартову систему координат», в которой изображаются человеческие деяния,
- уравновешенность композиции,
- аналитичность, «множественность» - в силу четкой рациональной простроенной композиции произведение легко может быть расчленено на отдельные знаковые группы и отдельные знаки,
- стремление к ясному прочитыванию идеи,
- пред-ставленность, театральность в изображении сцен, плоскостность, требование к зрителю рассматривать со вниманием представленную сцену (умо-зреть),
- живопись возвеличивает человека (у Пуссена и Лоррена это скорей герои античных мифов, у Лебрена и Вуэ – короли, у «народных художников» крестьяне и обычные жители Франции.

1. Основные художники демократического направления – это Жак Калло (1592 – 1633), Жорж де Ла Тур (1593 – 1652) и Луи Ленен (1593 – 1648). Они помещают в рационально простроенную композицию представителей народа, изображая простолюдинов так же, как изображают королей. Жак Калло в графических многофигурных композициях изображает массовые «народные события». Картины Ленена продуманы и упорядочены по композиции, строги по колориту. Его герои полны достоинства и

внутреннего покоя. На полотнах Ла Тура, благодаря особому художественному приёму (противопоставлению тёмного пространства и потока яркого света) заурядные события превращаются в мистические и таинственные. Картины Ла Тура изображают библейский сюжет как сюжет из жизни народа (картины часто имеют два названия – одно библейское, второе из человеческой повседневности).

2. Художники-классицисты опираются на творчество Пуссена и не интересуются непосредственно национальным, классицизм требует обобщения и понимания современной действительности через образцы культуры – прежде всего мифы. Клод Лоррен – основатель классицистического пейзажа. На фоне идеальной природы изображены человеческие фигуры, сорганизованные сюжетом какого-либо мифа. В пространстве обязательно представлены следы человеческой культуры – здания, города… Лоррен визуализирует распространение солнечного света в мире, как божественное распространяется и наполняет, освещает собой мир. Он пишет природу и человека на фоне заката, восхода, в полдень и т.д. – всегда в качестве главного персонажа в его работах присутствует солнце и солнечный свет.

3. Придворное направление взяло за основу живописный язык Пуссена, но направило его на прославление величия французских государей. Образцы придворного творчества, созданные Лебреном и Вуэ, были востребованы многими художниками Европы XVII и последующих веков. Шарль Лебрен является автором трактата о способе изображения страстей, где он описывает канонические страсти и – до мельчайших деталей – способы их изображения.

Произведения для ознакомления

1. Демократическое направление

Жак Калло (1592 – 1633): «Ярмарка в Импрунете» (1620), «Цыгане» (ок. 1627).

Жорж де Ла Тур (1593 – 1652): «Новорожденный», «Скорбящая Мария Магдалина» (1640), «Явление ангела Святому Иосифу» (1640-е), «Святой Себастьян и Святая Ирина» (1640 – 1650-е), «Святой Иосиф-плотник» (1640).

Луи Ленен (1593 – 1648): «Кузница» (1641), «Крестьянская семья в интерьере», «Семейство молочницы» (1640).

2. Классицистическое направление

Клод Лоррен (1600 – 1682): «Утро» (1666), «Полдень» (1651).

3. Придворное направление

Симон Вуэ (1590 – 1649): «Апофеоз Людовика XIII» (1630-е), «Портрет Анны Австрийской в образе Минервы» (1640-е), «Экстаз Святой Марии Магдалины».

Шарль Лебрен (1619 – 1690): «Мученичество Иоанна Евангелиста» (1641 – 1642), роспись Версальского дворца.

2. В основе философии Пьера Гассенди лежит сенсуализм, примат чувств. Чувства не обманывают человека, любое, имеющееся в уме предварительное понятие, зависит от чувств. Можно выделить канонические чувства, их немного.

Мир представляется бесконечным и неподвижным, вечным. Хотя внутри вселенной возможны некоторые изменения, но они ничтожны в масштабе вселенной.

Цель жизни, философии (а с точки зрения Пуссена – и искусства) – достижение божественного удовольствия, которое есть телесное здоровье, умиротворение и невозмутимость ума.

Эмоциональность, страстное желание и страх – «болезни духа, которые следует изгонять и излечивать. Умеренность мы противопоставляем желанию, мужество – страху». Именно ум (спокойный и рациональный, не смущенный страстями) помогает человеку в выборе, в борьбе со страхом, с другими болезнями духа. Пуссен ставит задачей живописи – давать лекарство человеку против страха и страстности. В частности, Гассенди широко обсуждает страх смерти, излечение которого стало важным мотивом и в творчестве художника.

Пуссен не иллюстрирует трактаты Гассенди, а выбирает тексты последнего в качестве выражения своих представлений.

3. Первый этап творчества Никола Пуссена связан с проблематикой отношений человека и общества, второй (после с 40-х годов по возвращении из Парижа) - с проблематикой отношений человека и мира. Это деление условно, однако можно заметить, как пространство в работах Пуссена постепенно расширяется и в конце творчества реализуется в «героических» пейзажах.

В Риме 20-х гг. XVII в. расцветает барокко, однако не оно интересует французского художника – он обращается к образцам Высокого Возрождения и тщательно исследует и много копирует фрагменты античных статуй, обнаруженных при раскопках в предыдущую эпоху и при Пуссене.

В одной из ранних итальянских работ «Смерть Германика» (1628) уже видны характеристики художественного языка Пуссена:

- Для изображения он избирает героическое событие времен Великого Рима (в иных работах это будут сюжеты «Метаморфоз» Овидия, реже – библейские сюжеты, то есть образцовые сюжеты культуры и никогда не «жизнь современников»). В выбранном сюжете демонстрируется величие человеческого духа (умирающий полководец Германик просит своих воинов восстановить славу его имени, но не мстить за предательство).

- Персонажи Пуссена имеют прекрасные здоровые тела, писанные с античных образцов.

- В композиции картины четко заданы горизонтали и вертикали, ось зеркальной симметрии, относительно которой уравновешено пространство (декартова система координат).

- В систему координат плотными группами помещены персонажи. Определенная синтетичность, «единство» - черты барокко, однако общая масса расчленяется на ясные группы – «множественность», черта классицизма.

- Аналитичность художественного языка проявляется в выделении определенных канонических знаков, которые могут повторяться на полотне

ТЕМА 29. ИСКУССТВО НИДЕРЛАНДОВ XVII ВЕКА: АРХИТЕКТУРА, ЖИВОПИСЬ

8 часов аудиторных занятий, 16 часов самостоятельной работы

Лекция 88

План лекции

1. Историко-культурная ситуация Нидерландов XVII в.
2. Архитектура Голландии и Фландрии.
3. Живопись Голландии.
3.1. Творчество ведущих мастеров голландской художественной школы (Франс Халс, Рембрандт Харменс ван Рейн).
3.2. Творчество «малых голландцев».
4. Живопись Фландрии.
4.1. Творчество Питера Пауля Рубенса.
4.2. Творчество художников школы Рубенса.

1. Историко-культурная ситуация Нидерландов XVII в.

Нидерланды, «Низовые земли» - это калька с латинского Germania inferior, Нижняя Германия - так римляне с середины I в. обозначали ту область Европы, где вливаются в Северное море реки Рейн, Маас и Шельда. В XI в., когда Германия из окраины европейского мира превратилась в его метрополию, данный регион впервые был назван Niederlanden. Это название было сугубо географическим, поскольку данные территории почти никогда не имели ни политического, ни языкового единства. В ходе же Реформации XVI в. они оказались окончательно разделёнными надвое: на юге - католические Испанские Нидерланды, на севере - протестантская республика Соединённые провинции. При этом примерно одну пятую часть территории занимают провинции Северная и Южная Голландия. Их определяющее значение для экономики и культуры всей страны ещё в XVII в. привело к тому, что иностранцы стали звать «Голландией» весь нидерландский протестантский Север.

Голландия - безлесная приморская равнина. «Мир сотворён Богом, но Голландия – голландцами» - гласит пословица. Более 40 % территории современных Нидерландов находится ниже уровня моря; Голландия и Зеландия - почти целиком. Это земли, отвоёванные людьми у болот, рек и океана. Оградив побережья и дельты рек дамбами, осушив земли сетью каналов, жители должны постоянно ухаживать за своими сооружениями: содержание их в порядке стало здесь вопросом жизни и смерти. Ветер, постоянно дующий над голландской равниной, также был поставлен на службу людям - отныне он веками вращает крылья многочисленных

мельниц, отдавая свою силу не только жерновам, но и кузнечным мехам, маслобойным и лесопильным устройствам, водоотводным насосам.

Таковы условия формирования национального характера голландцев - людей прилежных, педантичных и привыкших смотреть на мир, как на огромный дом, требующий неустанного благоустройства.

Исконная специализация местного хозяйства требовала интенсивного обмена с другими землями. При этом Нидерланды лежат на скрещении водных и сухопутных путей, обегающих всю Европу - страна просто предназначена к тому, чтобы контролировать международную торговлю.

Реформация приняла в Нидерландах особенно ожесточённый характер. Осенью 1566 г. воинствующие кальвинисты по всей стране громили храмы: уничтожали священные изображения, объявив их идолами. В 1568 г. герцог Фернандо Альба, вновь назначенный испанским наместником в Нидерланды, обнародовал волю инквизиции и Филиппа II: все жители страны виновны в ереси, то есть фактически осуждены на смерть.

Однако новый наместник, назначенный королём - Александр Фарнезе, герцог Пармский (в отличие от Альбы, умевший щадить тех, кто ему покорялся) стал с успехом подчинять южные земли Нидерландов. В ответ на это провинции, расположенные к северо-востоку от Мааса, 23 января 1579 г. заключили в г. Утрехт союз с целью борьбы за политическую самостоятельность и свободу вероисповедания. В 1581 г. они объявили о низложении испанского короля на своей территории. «Утрехтская уния» заложила основы государственного устройства северных Нидерландов в XVII в. - республики Соединённые провинции.

Республика родилась в огне этой, казалось бы, безнадёжной борьбы и первые десятилетия её существования были праздником народа, спасшегося от смертельной опасности. Житель Соединённых провинций – это патриот своей страны, защищающий ее с оружием в руках, это сильная самодостаточная личность, имеющая право на свободу и отстоявшая это право.

Новая страна быстро добилась экономического процветания. Провозгласив свободу вероисповедания в годы повсеместных религиозных конфликтов, Республика стала центром притяжения беженцев со всей Европы. Это гугеноты из Франции, евреи из Испании, протестанты со всей Европы. К 1685 г. половину всего населения провинции Голландия составляли эмигранты или их потомки. Это были большей частью квалифицированные ремесленники, учёные или предприниматели, как правило, сумевшие вывезти со своей родины капитал. Это люди, строившие самостоятельно свою судьбу.

В стране царила исключительная для той эпохи веротерпимость: католикам, иудеям, различным сектантам - анабаптистам, меннонитам - дозволялось открыто исповедовать свою веру. Но при этом право занимать государственные и общественные должности имели только члены Реформатской церкви, представлявшей собою местную ветвь кальвинизма.

Протестантизм Голландии, явившийся целью борьбы нидерландского народа в период Реформации, приветствовал занятие ремеслом, зарабатывание денег и даже зажиточность. Согласно Кальвину, каждый должен стремиться к успеху в земной жизни; если он его не добьётся - значит, это «сын погибели», изначально неугодный Богу. Наградой же праведнику служит «земное преуспеяние». Прозаизм зажиточного бюргерского быта, памятниками которому служат голландские натюрморты и интерьеры, возвышало сознание небесной благодати, осеняющей всё то, на что Мартин Лютер в своём толковании на Господню молитву распространил смысл слов «хлеб наш насущный»: «Это всё то, что служит поддержанию тела и насущной необходимости жизни - еда, питьё, одежда, дом и жильё, домашний скот, мебель, деньги, хорошая жена, воспитанные дети, справедливое правительство, подходящий климат, мир, хорошее здоровье, честь и целомудрие, добрые друзья, надёжные соседи и многое другое».

Многие ученые Европы переезжали в Голландию. Современники отмечают атмосферу учёности и повсеместного уважения к науке, царившую в Соединённых провинциях. Нация мореходов пристально следила за новшествами в астрономии и математике, позволяющими усовершенствовать методы навигации и картографию. В 1608 г. голландец И. Липперсгейм изобретает подзорную трубу.

Фландрия XVII в. – это католическое государство, на территории которого разворачивается постоянная война между Испанией и Северными протестантскими штатами. Она номинально является самостоятельным государством, однако реально находится под влиянием испанских королей.

Фландрия была богатейшей страной, именно за обладание ею в XVI в. началась война, а Голландия испанцев интересовала меньше – она была очевидно беднее. Испания удерживала южные штаты в подчинении в силу очень жестких методов инквизиции. Основные типы строений того времени – иезуитские церкви.

Многие художники и ученые, мастера-каменотесы бежали из Фландрии в более свободолюбивые Северные штаты.

2. Архитектура Голландии и Фландрии

1. Благодаря тому, что Голландия и Фландрия еще недавно были единым государством, в их художественной культуре много общего. При сравнении городских застроек набережных двух столиц можно увидеть как общие черты, так и специфику:

- общим являются готические элементы в зданиях, доминирующий вертикализм линий, общая устремленность вверх, плотность застройки (земля доставалась очень дорого);

- также общим, свойственным именно «нижним землям» является оформление каждого жилища как отдельного, особенного, несмотря на то, что оно стоит впритык с другими, и выделиться размерами практически невозможно – все равно каждое жилище горожанина среднего класса имеет

свою ось симметрии, на которой расположен какой-либо фронтон или хотя бы повышение высоты здания;

- однако городская застройка Фландрии поражает обилием декора, рваными формами фронтонов, скульптурой и утяжеленностью верхней части здания;

- дома средних голландцев скромнее, конструктивнее, декора значительно меньше, поэтому линия застройки выглядит более ясной, открытой (несмотря на то, что и та, и другая застройки абсолютно сплошные), голландцы «не стесняются балок», которые торчат в верхней части фасада каждого дома (приспособление для затаскивания больших вещей через окна, поскольку узкие лестницы не позволяли это сделать).

2. Голландия в XVII в. была первой буржуазной республикой, возникла необходимость строить здание правления республики – такого типа здания в Европе еще не создавали.

Ратуша в Амстердаме была выстроена архитектором Якобом Ван Кампеном в 1648 – 1665 гг. Она представляет собой оригинальное сочетание классицистических и готических традиций.

Голландия имела активные контакты с Францией, поэтому наработки французских мастеров были известны в Северных Землях. Интересен тот факт, что почти одновременно в Париже создается восточный фасад Лувра, а в Амстердаме – здание ратуши. Между ними много общего: зеркальная симметрия (на оси имеется фронтон), четкие поэтажные членения, аналитичность, оба здания обращены разными фасадами на город и т.д. Однако есть и отличия:

- в здании ратуши гораздо сильнее выражен вертикализм, кульминация – башенка на оси (готическое наследие Нидерландов);

- переносная симметрия ратуши намного сильнее, чем во французском памятнике – в ратуше переносная симметрия по горизонтали и по вертикали, а в Лувре – только по горизонтали; в ратуше переносная симметрия сохраняется везде, а в Лувре она явно нарушается на главной оси и на боковых ризалитах – «демократизм» ратуши значительно выше, это здание республики;

- традиционно для французов спаривать ордер, а голландцы пилястры по фасаду распределили равномерно, у французов в качестве повторяемого образца – нарядные спаренные коринфские колонны, у голландцев – ровные пилястры, лишенные декора;

- голландская ратуша имеет малую и одинаковую глубину фасада, что придает ей вид крепости – она символизирует силу, защиту, мощь;

- голландцы не заштукатурили фасад, оставив открытой структуру кладки – здание обнажено, сложено из частей, как из своих граждан складывается демократическое государство.

Ратуша являет собой первое демократическое здание правления, осененное божественным благословлением.

3. Дома богатых буржуа также выстроены в стиле «классицизм», имеют сильно выраженную вертикаль (Дом братьев Трип, арх. Юстус Винкбонс, 1660 – 1662).

4. Протестантизм освятил ремесленничество, заниматься своим делом и быть в нем успешным – значит быть избранным Богом. Это привело к тому, что в Голландии появились такие архитектурные памятники, как «Мясные ряды» или «Здание складов», нередко они были наряднее, чем протестантские церкви.

5. Еще один новый тип зданий в Голландии – протестантские храмы (Восточная церковь в Амстердаме, арх. Дортсман, 1666 – 1668); Круглая церковь в Амстердаме, арх. Дортсман, 1669 – 1671).

Согласно требованиям культа они лишены декора, икон и многих традиционных для церкви атрибутов. Даже названия «Восточная», «Круглая», «Новая» отличают их от католических церквей. Это скорее дом для молитвы, чем храм.

Базиликальная форма храма сменяется центрической (круг, восьмигранник, греческий крест, квадрат), где в интерьере основной акцент придается не алтарю, а кафедре проповедника. Храм превращается в театр, где главное действие разворачивается на кафедре как на сцене.

Вместо купола часто появляется готическая башенка. Фасад имеет четкие горизонтальные и вертикальные членения, иногда горизонталь доминирует, нередко использование переносной симметрии. Фасады гладкие, ясно читающиеся и проявляющие внутреннее устройства храма.

6. Во Фландрии строятся иезуитские церкви (Церковь св. Михаила, арх. Хесиус Виллем, 1650-1666; Церковь св. Михаила в Лувене, арх. Гийом Хесиус, 1650-1666). В них выдержан канон иезуитского храма, однако они сильно нагружены декором (особенно утяжелен верхний ярус), глубина фасада стремительно нарастает к центру, ордер расположен неравномерно, ритм учащается к центру фасада как к точке кульминации, фронтоны множественны и прорваны, антаблемент «изломан».

Произведения для ознакомления

Голландия:

- Ратуша в Амстердаме (арх. Якоб Ван Кампен, 1648 – 1665). Патрицианские жилые дома.
- Застройка набережной Херенгзарт в Амстердаме.
- Дом братьев Трип (Юстус Винкбонс, 1660 – 1662).
- Протестанские храмы: Восточная церковь в Амстердаме (арх. Дортсман, 1666 – 1668), Круглая церковь в Амстердаме (арх. Дортсман, 1669 – 1671).
- Мясные ряды в Гарлеме (арх. Ливен де Кей, 1601 – 1603, здание Городских весов в Гауде (Питер Пост, 1660 – 1669), здание Торговых складов в Амстердаме (2-я половина XVII в.).

Фландрия:

- Дома цеховых корпораций на Гранд плас в Брюсселе (1696-1720).

- Церковь св. Михаила (арх. Хесиус Виллем, 1650-1666); Церковь св. Михаила в Лувене (арх. Гийом Хесиус, 1650-1666).

3. Живопись Голландии

3.1. Творчество ведущих мастеров голландской художественной школы (Франс Халс, Рембрандт Харменс ван Рейн)

Живопись Голландии носит светский характер по сюжету, но глубоко религиозна по содержанию. Протестанты вынесли из своих домов иконы и поместили произведения живописи – впервые заказчиками и потребителями искусства стали «обычные люди».

В начале XVII столетия живопись севера Нидерландов лишилась своих традиционных заказчиков, какими в период Средних веков и Возрождения были Католическая Церковь и придворно-аристократические круги. Основа голландского общества - это бюргер, среднезажиточный горожанин: сметливый, любознательный, самодостаточный, умеющий трудиться.

Пантеизм нидерландцев, внимание к вещам отразились в творчестве художников, они выступили зачинателями изобразительного реализма Нового времени.

Тематика их произведений, то настроение, которым проникнута живопись, даже традиционно небольшой формат их картин и простые тёмные рамы, напоминающие не о дворцах, а о скромных гостиных, характеризуют это искусство как адресованное частному человеку.

По социальному статусу голландский художник XVII в. являлся ремесленником: членом одной из городских корпораций. По средневековой традиции объединения живописцев назывались гильдиями Св. Луки (Св. Лука, иконописец, впервые создавший образ Богоматери, почитался как покровитель художников). Художественное творчество было ориентировано не на конкретные заказы, а на рынок.

Исторические и мифологические сюжеты мало соответствовали и образовательному уровню, и темпераменту среднего бюргера. Голландское общество предпочитало сенсациям и драмам то, что повторяется изо дня в день и из года в год - в соседней комнате или на ближней улице. Вкус заказчика допускал включение в образы повседневности символико-нравоучительных деталей, смысл которых, хорошо понятный современникам, выражал несложные максимы бюргерской морали.

Ремесленно-коммерческий уклад жизни голландского живописца был причиной особого разнообразия сюжетов в этой школе - в ней, собственно, и зародилась классическая система жанров живописи. Нередко художник на всю жизнь избирал своей специальностью определённую тему, скажем, пейзаж - и даже пейзаж определённого типа: городские улицы, или море, или прибрежные равнины. В рамках этого скромного репертуара живописец доводил свой стиль если не до виртуозности, то, во всяком случае, до технического совершенства.

Однако за «простотой» картин голландских художников стоит оформленное Спинозой представление о тождестве Бога и Природы. В каждой вещи содержится Бог, только его необходимо увидеть. Картины призывают человека всматриваться, вглядываться в картину, с целью обнаружения в ней Божественного. Это особенно ярко выражено в таком обязательном элементе всех натюрмортов, как полуочищенный лимон: это обращения художника к зрителю за всеми казалось бы обыкновенными вещами видеть суть, нетождественную поверхности, как вкус лимона сложно предсказать по его внешнему виду.

Франс Халс (1581/1585 - 1666)

Франс Халс – великолепный портретист. Он пишет портреты людей различных социальных слоев, его герои – полные достоинства граждане новой республики. Халс не «пред-ставляет» изображаемого человека зрителю, а изображает его, как бы поймав «на ходу», случайно, в течение повседневной жизни.

Портреты Халса продолжают волновать современного зрителя потому, что это не столько изображения давно умерших, незнакомых людей, сколько выражение сущности якобы «простого» человека, который смотрит на мир с достоинством, зная себе цену, который живет именно этим днем, черпая энергию в повседневности, в том деле, которым занят. Среди портретов Хальса есть образы цыганок, детей, хозяек кабачков, бюргеров…

Живописная манера Хальса имеет особую лёгкость; почерк художника - это открытый динамичный мазок, сразу, в один приём, передающий форму, цвет и движение. («Смеющийся ребёнок», 1620- 1625). Живопись Хальса однослойна: пока другие художники сперва наносят на грунт линии рисунка, затем кроют рисунок красочным пятном и, наконец, «оживляют» намеченные формы бликами и тенями, Хальс виртуозно справляется со всеми этими задачами сразу. Кисть Хальса безошибочно точна: каждый волосок, ямку, складку полотна художник передаёт новым, всегда неповторимым, живым мазком. В палитре Хальса преобладают неяркие, но горячие тона: все оттенки коричневого, жёлтый и розовый.

В картине, называемой «Шут с лютней» (около 1623) художник представляет полуфигуру музыканта, перебирающего струны. Лицо этого парня с его широкой улыбкой, задорно сверкающими белками глаз и пылающим румянцем выражает дух непобедимого, заразительного веселья. Халс – великий мастер передачи тончайших нюансов человеческих улыбок.

Так называемая «Цыганка» (1628-1630) выполнена в беглой, эскизной манере и это особенно совпадает с образом озорной девчонки. Длинный, упругий мазок, живая динамика композиции, приглушённые краски – эти способы Халса выражать эмоциональное состояние персонажей восхищало импрессионистов в XIX в.

Объемный класс работ – изображение представителя бюргерского сословия. Персонажи Халса часто восседают на стуле, который обращен спинкой к зрителю. Они открыто улыбаются или с интересом взирают на

зрителя в иллюзорном мире, возникающем в отношении. Однако персонажи как бы закрываются от зрителя спинкой стула, рукой, плечом – обращены, но не открыты: портрет Балтасара Койманса (1645), Портрет Исаака Абрахамса Массы (1626), Мужской портрет. (Ок. 1650), Портрет Николаса Хасселара (1635) и многие другие.

Халс – мастер групповых портретов, это один из новых жанров Голландии. Это заказной жанр, он призван запечатлеть и передать впечатление единства группы людей, занятых единым делом (врачи, офицеры, регенты и т.д.). Портрет должен передать характер того единого дела, которое собирает людей. Но каждый портретируемый платил за изображение отдельно, поэтому необходимо было передать индивидуальные черты, достоинство каждого из персонажей. Групповые портреты Халса интересны тем, что он создает художественные средства моделирования общности людей, причем эти модели выражают и общечеловеческие, вечные смыслы.

Халс служил в роте Святого Георгия, есть два варианта группового портрета, которые позволяют пронаблюдать, как менялась манера мастера. В портрете «Офицеры стрелковой роты Святого Георгия» 1627 г. художник располагает героев вокруг стола, причем очень разнообразно, в кажущемся беспорядке. Фигуры стрелков образуют две пирамидальные группы - размещённые по обоим концам стола. Однако симметрии нет - стол энергично развёрнут углом, диагонально пересекая пространство картины. Среди стрелков можно различить старших по званию и подчиненных – иерархия читается в изображении. Однако эта иерархия не нарушает единства офицеров, которое отражено:

- в одинаково-беспорядочном расположении вокруг стола,
- в знаменах, являющихся символом общего дела,
- в том, что у каждого героя в одежде есть фрагмент, имеющий один из цветов флага,
- если проследить направление взглядов персонажей, то получится сеть, паутина, равномерно заполняющая иллюзорное пространство.

И, наконец, самое специфическое для Халса – это та позиция, в которой оказывается зритель, вступивший в отношение с произведением искусства. В возникающем иллюзорном мире возникают приветливые или недоверчивые взгляды стрелков, обращённые прямо на зрителя - как если бы тот неожиданно вошёл к ним в пиршественный зал. Зритель сразу встречается взглядом с великолепным задирой в центре, который сидит вполуоборота, лихо перевернув свой бокал (жест, которым пирующие требовали новой порции вина). Мир открыт для зрителя, активен по отношению к нему – зрителя «приглашают», ему улыбаются, недоверчиво рассматривают. Однако для него нет места за этим столом. Это самодостаточное общество, которое открыто для мира, но оберегает свой внутренний мир, приоткрывает, но не приглашает. Возникает великолепная модель человека, общества Голландии XVII века.

Наряду с горизонталями и вертикалями в работу введены диагонали знамен, направления взглядов также то горизонтальные, то диагональные, то в плоскости картины, то из глубины сквозь планы. Как бы случайный срез картины представляет зрителю живое событие повседневности.

Это позволяет моделировать живое, очень органичное, энергичное взаимодействие единого социального организма.

С точки зрения стилевой определенности Халс загадочный мастер, поскольку в его картинах (в частности, в рассматриваемой) можно обнаружить как черты одного стиля, так и другого.

Второй вариант группового портрета офицеров роты Святого Георгия (1640-е) гораздо строже по композиции. Персонажи выстроены в два ряда, взаимодействие между ними гораздо слабее, структура жестче и геометричнее. Данная модель социума соответствует историко-культурной ситуации Голландии того времени – у республики тяжелые времена и того подъема, национального единения уже нет. Поэтому портрет параден – персонажи искусственно выстроены в воинском порядке. Это уже другая модель социальной общности.

В конце 1630-х гг. героический период в истории Соединённых провинций уже подходил к концу. Пиршество победителей сменилось размеренными, однообразными буднями. Духу этого времени больше соответствует иной тип группового портрета. В 1641 г. Хальс пишет регентов-попечителей харлемского госпиталя Св. Елизаветы. Здесь художник демонстрирует новую манеру письма, более сдержанную и строгую, чем в работах 1610-20-х гг. Халс теперь предпочитает серый и чёрный цвета. Но и с такой скромной палитрой он добивается несметного богатства тоновых градаций - у Халса «не менее двадцати семи чёрных тонов», говорил Винсент Ван Гог. Пятеро регентов в строгих чёрных костюмах окружены коричневым сумраком: окна в их комнате занавешены. Заказчики Хальса - всё те же бюргеры Харлема, однако открытость контакту со зрителем стала меньше, картина замкнута. Чёрные фигуры образуют вокруг стола замкнутое кольцо. Лица собравшихся серьёзны и бесстрастны. Это еще одна модель социальной группы.

Средства художественного моделирования сущности человека и социальных групп, разработанные Халсом, были восприняты более поздними мастерами – учениками самого Халса и Рембрандтом.

Произведения для ознакомления

Франс Халс (ок. 1580 – ок. 1670): «Смеющийся мальчик» (1620), «Цыганка» (1638), «Малле Баббе» (нач. 1630-х), «Групповой портрет офицеров стрелковой роты Св.Георгия» (два варианта – 1627 и 1639 годов), Портрет Балтасара Койманса (1645), Портрет Исаака Абрахамса Массы (1626), «Мужской портрет» (Ок. 1650), Портрет Николаса Хасселара (1635), «Портрет молодого человека с перчаткой» (1640), «Групповой потрет регентш приюта для престарелых» (1664), «Портрет молодого человека в широкополой шляпе» (1660 – 1666).

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606 - 1669)

Рембрандт – гениальный художник XVII века, воплотивший в своем творчестве драму и могущество человека Нового времени.

Харменс Рембрандт начинает свое творчество в Лейдене (первый этап творчества (1625 – 1631) назван «лейденским»). В своих ученических работах он штудирует всевозможные мимико-психологические состояния, изображая себя и других людей. В его первых работах «Портрет старого воина» и автопортретах этих лет видно внимание к предметным свойствам вещей – он изображает блеск доспехов, румянец, золото.

Его учитель Питер Ластман подражал Караваджо, у него Рембрандт перенял определенные средства и реализовал их по-своему. В работе «Апостол Павел» (1629) источник света, скрытый от зрителя, разделяет пространство пополам. На первом плане - резкая тень стола с раскрытой книгой на нём; в глубине картины - старец с пером в руке, устало откинувшийся в кресле. Жёлтый дрожащий свет мягко лепит морщинистое задумчивое лицо апостола, сырую шершавую стену за его спиной, низкие балки чердачной каморки. Кажется, что этот свет льётся прямо со страниц книги. Рембрандт уже в начале творчества пишет не с помощью света, а пишет свет.

В 1631 г. Рембрандт перебирается в Амстердам, получает известность, берет в жены богатую невесту. Рембрандт создает великолепную серию портретов жены. Мастер вообще пишет очень много портретов близких ему людей – детей, жены. Однако его изображения содержат в себе какие-то общечеловеческие смыслы, иначе они бы не волновали зрителей многих веков.

Например, в «Автопортрете с Саскией на коленях» (1635 – 1636) автор представляет модель счастливой семьи. Художник изобразил себя на вершине земного благополучия. Он предстает веселым и нарядным кавалером, за пиршественным столом усадившим себе на колени красавицу Саскию. Лицо счастливца, обращённое на зрителя, выражает безудержное и заразительное веселье, хотя в бережном жесте, которым Рембрандт поддерживает жену, мало общего с кабацкой удалью. Саския - в отличие от мужа - держится с грациозной статью истинной дамы и дарит зрителя лишь сдержанной светской улыбкой. На супругах живописные костюмы XVI в.: Рембрандт охотно покупал у антикваров старинные наряды, чтобы переодевать в них свои модели; в его творчестве 1630-х гг. нередок беспечный и красочный дух карнавала.

Художественное пространство картины открыто для зрителя, однако «в меру» - шпага на переднем плане и положение персонажей «спиной к зрителю» скорее приоткрывают интимный мир счастливой семьи, но не приглашают в него.

В портрете Саскии в костюме Флоры (1634) автор визуализировал плодовитость, ожидание чуда рождения нового.

«Анатомия доктора Тульпа» - один из первых групповых портретов мастера. Композиция энергично разворачивается на зрителя, мастер

великолепно передает единство группы людей, увлеченных делом. Он переплетает иллюзорное пространство множеством разнонаправленных взглядов, некоторые из них направлены на зрителя.

Картина «Жертвоприношения Авраама» (1635) как бы окутана полумраком. Среди клубящейся мглы высвечены три фрагмента: три узловых пункта библейского повествования - безликое юношеское тело Исаака, сжавшееся в ожидании смертельного удара; землисто-бледное, онемевшее от горя лицо Авраама, готового заклать сына по велению Бога; стремительный жест ангела, ворвавшегося в композицию сквозь пелену облаков, чтобы избавить сына и отца от страшного приказания.

Рембрандт экспериментирует со светом как действующим лицом. В картине «Пир Валтасара» именно свет является главным действующим лицом, причем свет исходит от божественного знака – это не физический свет.

Работа переходного этапа – так называемый «Ночной дозор», который на самом деле представляет собой «Выступление стрелков роты капитана Франса Баннинга Кока» (1640 – 1642), работа приобрела темные оттенки от того, что долго висела над камином. Как обычно в групповом портрете каждый изображаемый платил деньги, и от объема оплаты и статуса офицера зависело то, как именно персонаж будет изображен.

Мастер изобразил роту капитана Кока выходящей из затенённой арки казармы в полосу яркого солнечного света. Однако художник несколько раз нарушает требование заказчиков. Вид отряда далёк от парадности - все как бы захвачены художником врасплох. Стрелки разбирают составленные пики, осматривают мушкеты; офицеры распоряжаются, активно жестикулируя; знаменосец разворачивает пёстрое полотнище; дробь барабана мешается с лаем уличного пса. В ряды военных вклиниваются случайные прохожие: вместо 16-ти заказчиков Рембрандт изобразил 34 фигуры. Сквозь эту почти рыночную сутолоку проходит, властно опираясь на трость, капитан Кок, спокойно беседующий с лейтенантом Виллемом ван Рёйтенборхом. Фигура низенького лейтенанта в жёлтом колете сияет солнечным пятном среди чёрных и тёмно-красных одежд остальных стрелков. Другой, ещё более сильный сгусток света - фигура девочки, семенящей сквозь толпу. Она бросает из толпы цепкий взгляд на зрителя - в её лице явственно сходство с чертами Саскии.

Рембрандт уже умел писать групповые портреты, поэтому такое количество странностей может быть объяснено только намеренным замыслом автора. Он моделирует пространство, в котором вроде бы задан порядок, но он сметаем неведомыми силами. Воины вроде бы выходят из-под арки и расходятся тремя потоками, но неожиданные «мелочи» нарушают стройность движения офицеров – мальчишка, который бежит поперек движения, лающая собака, девочка с лицом взрослой женщины также нарушает стройность рядов. Мастер показывает, что то, что человеку кажется логичным и рациональным, простроенным, в любой момент может быть сметено иными силами – мир не таков, каким его себе задумывает человек.

Впервые в творчестве Рембрандта световая перспектива рассогласована с линейной. Свет для мастера становится самостоятельной силой вселенной, определяющей свои законы, не соответствующие законам физики. В его картине мира основополагающим является свет.

Далее Рембрандт обращается к религиозной тематике, к пейзажам, продолжает писать портреты. Но в картинах любого жанра, даже в великолепной графике этого периода он продолжает исследовать свет («Отречение апостола Петра» (1660), «Вирсавия» (1654) и др.)

К этому периоду относится шедевр мастера «Святое семейство», в нем показано единство света духовного, света книги и света человеческого очага. Картина фактически представляет собой взаимодействие и взаимоперетекание разных источников света, между которыми живет человеческая семья.

Интересны портреты стариков 1650-х гг. В них особенно явно видно, что мастер пишет только свет. Он кладет объемные мазки светлой краски для проявления лица персонажей и рук, а часть холста, соответствующая темным участкам, остается почти пустой – видна фактура холста.

«Портрет старика в красном» (1654) представляет собой картину мира Рембрандта последнего этапа творчества … В основе композиции лежит антисимметрия: фигура старика развернута фронтально и задает ось зеркальной симметрии, однако заявленная симметрия не только нарушается из-за неравномерности освещения и по-разному написанных сторон лица, но и превращается в антисимметрию – левая часть прописана ясно (видны границы тела старика, спинка кресла), а правая растворяется в темноте. Рембрандт моделирует границу бытия – явление мира из небытия и обращение бытия в ничто.

Последний шедевр мастера – «Возвращение блудного сына» (1668-1669) - великолепное завершение творчества Рембрандта. Блудным сыном Рембрандт видел себя постоянно: и когда он в офорте 1630 г. изображает себя в образе бродяги, и в пору его работы над автопортретом с Саскией (другое название этой его картины: «Пир блудного сына»). Он постоянно возвращался к эпизодам евангельской притчи в рисунках – «Отъезд блудного сына на чужбину» (1632 – 34), «Блудный сын среди девиц» (1634 – 43), «Блудный сын среди свиней» (1646/50). Логичным завершением жизни и творчества стала картина «Возвращение блудного сына».

В Голландии продолжали творить последователи и ученики мастера Ян Ливенс (1607-1674) и Геррит Доу (1613-1675). Говерт Флинк (1615-1660), Фердинанд Бол (1616-1680), Самуэл ван Хоогстратен (1627-1628) и Карел Питерс по прозвищу Фабрициус (1622-1654). Арент де Гелдер (1645-1727).

Произведения для ознакомления

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606 – 1669): «Портрет старого воина» (1629), «Анатомия доктора Тульпа» (1632), Портрет Саскии в костюме Флоры (1634), «Автопортрет с Саскией на коленях» (1634), «Жертвоприношение Авраама» (1635), «Пир Валтасара» (1635), «Даная»

(1636, 1644), «Ночной дозор» (1639 - 1642), «Портрет старика в красном» (1654), «Портрет старика еврея» (1654), «портрет старушки» (1654), «Вирсавия» (1654), «Анатомия доктора Деймана» (фрагмент, 1656), «Возвращение блудного сына» (1669).

3.2. Жанровая живопись «малых голландцев»

Разнообразие жанров возникло в Голландии в XVII в. Это способ типологизировать живописные произведения по какому-либо ясному, легко читаемому признаку. Тематически жанры соответствуют различным сферам бытия – человек (портрет), социум (бытовой жанр), природа (пейзаж), вещи (натюрморт).

Жанр как типологизация художественных моделей позволяет художнику более осознанно выбирать модель и вместе с ней набор художественных средств и зрителю – ориентироваться и быстро узнавать, вступать в отношение с произведением.

1. Становление голландской школы: колыбели изобразительного реализма в европейском искусстве - прямо связано с жанром портрета. Уже в середине XIX столетия первые авторы, всерьёз занимавшиеся старыми голландскими мастерами, верно заметили: путь, по которому пошла в XVII в. новая школа, был не чем иным, как коллективной работой над портретом обновлённой страны.

Искусство явилось средством самопонимания новой нации, в основе которой лежит достоинство отдельной личности.

Портретная живопись к началу XVII в. прочно вошла в быт среднего голландца. В те годы предприимчивый гаагский живописец Михиль Янс ван Мирвельт (1567-1641) основал настоящую «портретную мануфактуру»: при помощи многочисленных учеников и подмастерьев он исполнил до 10 000 заказных изображений. Из мастерской ван Мирвельта вышли портреты известнейших современников художника: статхаудера принца Маурица Нассауского (1615- 1620); постоянного его противника испанского адмирала Амброджо Спинолы (1609) - этот портрет явно заказан в связи с заключением двенадцатилетнего перемирия; Гуго Гроция (Хейга де Грота) - голландского филолога, политолога и правоведа, основателя современной традиции международного права (1631); национального голландского поэта Якоба Катса (1639). Эти портреты еще в известной мере выражают иерархию общества позднего Средневековья и Ренессанса: государственные мужи изображены при всех регалиях и в рыцарских доспехах; частные люди представлены в скромных чёрных камзолах с белоснежными воротниками и манжетами, погрудно, на тёмном суровом фоне, со сдержанными и внимательными лицами - всё это традиционные черты североевропейского бюргерского портрета XV-XVI вв. И всё-таки ван Мирвельт последовательно разрабатывает типаж героя Нового времени: человека более тонкого и скрытного, чем современники Яна ван Эйка - на его портретах лица переменчивы, подвижны; в глазах мерцают огоньки мимолётных настроений; в густых усах прячутся лукавые полуулыбки.

Чисто голландской разновидностью портретного жанра были большие полотна, изображающие торжественные собрания различных общин и гильдий. Традиция группового портрета зародилась на севере Нидерландов ещё в XV в.: один из первых её живописцев - харлемец Гертген тот Синт Янс, а в чистом виде она прослеживается начиная с 1530-х гг. Раньше других подобные портреты стали заказывать командиры бюргерских стрелковых рот: отрядов гражданской гвардии - по случаю своих корпоративных праздников, отмечаемых торжественным банкетом и состязаниями в стрельбе (традиционное название таких портретов: doelen – «стрельбища»). Для стрелковых портретов XVI в. характерен дух сурового и торжественного единения боевых товарищей, но к концу столетия преобладает уже атмосфера весёлого, бесшабашного застолья. В подобных композициях стрелки теснятся вокруг пиршественного стола, поднимают кубки, бурно жестикулируют, причём их лица остаются спокойными и замкнутыми, так как сначала художник пишет своих заказчиков поодиночке, а затем, на основе этих этюдов, комбинирует сцену. Биограф голландских живописцев XVII в. Арнольд Хоубракен сравнивал такие портреты с карточной колодой.

К началу XVII в. появляются новые разновидности голландского группового портрета: изображения синдиков - старшин ремесленных гильдий (впервые такую картину написал в 1599 г. амстердамский живописец Питер Питерс); регентов - попечителей благотворительных учреждений: больниц и приютов; «анатомии» - сцены лекций, с которыми иногда выступал перед городской гильдией хирургов какой-нибудь знаменитый врач (самый ранний образец данного жанра – «Анатомия доктора Себастиана Эгбертса», созданная в 1603 г., в Амстердаме, живописцем Томасом де Кейзером).

2. Наряду с уже традиционным для нидерландского искусства портретом в Голландии начала XVII в. активно развивается новая содержательная область - бытовой жанр. Нарядные сцены так называемого «весёлого общества» - любимейшая тематика страны, торжествовавшей в эти годы свою победу - Хендрик Тербрюгген, «Весёлое общество», 1617 - 20; Дирк Халс, «Сельский праздник», 1627, «Ухаживанине», 1617- 1620. Праздничный быт щеголеватых кавалеров и дам в этих картинах полон иносказательных деталей, частью восходящих к галантному миру Возрождения, частью иллюстрирующих прописные истины бюргерской морали. Так, ваза со льдом, в которой охлаждают вино, символизирует умеренность; обезьянка - дьявола, подстерегающего беззаботных гуляк; собака и пара перчаток - эмблемы верности; парк в качестве фона вносит в композицию мотив плотских радостей, а географическая карта, висящая на стене, придаёт домашней сценке всемирный масштаб.

Особая роль в северонидерландской культуре принадлежит Утрехту - древней церковной столице Нидерландов, который и в XVII столетии оставался католическим городом и своего рода южными воротами Республики. Здесь в 1620-х гг. сформировался кружок так называемых «утрехтских караваджистов», который возглавляли обучавшиеся в Италии живописцы Геррит Хонтхорст (1590-1656) и Хендрик Тербрюгген (1588-

1629). Простонародная характерность образов Караваджо не была им в диковинку; гораздо больше увлекла утрехтцев караваджистская концепция освещения. Хонтхорст, прозванный итальянцами Gerardo della notte - «Ночным Герардом», вслед за римским мастером, трактовал свет как слепящую вспышку, резко контрастирующую с тёмным фоном («Ужин», около 1519; «Зубодёр», 1622). В работах более даровитого Тербрюггена свет - мягкая подвижная среда, он плавно омывает фигуры и предметы и постепенно гаснет в глубине картины («Неверие Святого Фомы», 1621 - 1623; «Святая Ирина исцеляет Святого Себастьяна», 1626).

С середины XVII в. голландское общество в целом отличалось пассивностью, созерцательными настроениями. Купечество теперь предпочитало дальним плаваниям земельные и биржевые спекуляции. В области культуры определяющим стало французское влияние. Это был закат «Золотого века».

Красноречивым свидетельством названных тенденций может служить живопись и прежде всего бытовой жанр. Одним из ведущих его мастеров был харлемец Адриан ван Остаде (1610-1685) - ученик Ф. Халса. Заразительная энергия и яркая образность бытовых сцен учителя мало повлияли на его творчество; художник ван Остаде - тот, кто привык смотреть на жизнь со стороны, из своего спокойного угла. Излюбленная его тема - мир деревни, который живописец обозревает с благодушной чувствительностью заезжего горожанина. Под стать настроению и колорит его картин - пёстрые краски ван Остаде словно прогреты приветливым майским солнышком («Скрипач возле крестьянского дома», 1673).

В сходной манере работал и Ян Хавикс Стен (1626/27-1679) - художник родом из Лейдена, перебравшийся в Харлем. В его творчестве харлемская мажорная активность сцен сочетается с миниатюрной тонкостью письма и любовью к иносказательным деталям, которые характерны для художественной традиции Лейдена.

Помимо живописных занятий Стен содержал в Харлеме трактир. Некоторые из картин художника явно представляют живописную хронику его заведения, например, картина около 1665 г., изображающая день рождения принца Виллема Оранского, отрешённого от власти пенсионарием де Виттом - он шумно праздновался по всей стране простым народом, в котором всегда были сильны оранжистские симпатии. Композиционная сутолока, «боязнь пустоты» в большинстве картин Яна Стена вполне выражает вкусы трактирщика с его вечным деловым интересом: «чтобы яблоку негде было упасть».

К картинам Стена прямо относится пушкинская строка «фламандской школы пёстрый сор»: пол, замусоренный разбросанными вещами - обычная примета его картин. И эти предметы не шокировали привычного к порядку голландского зрителя - они имеют нравоучительное символическое толкование. Так, в картине «Два вида игр» (около 1676-1679), где добропорядочная публика за настольной игрой противопоставлена похотливому старичку, пристающему к служанке; мандолина, висящая на

стене, означает женскую природу; курительная трубка - мужское естество; яичная скорлупа и устричные ракушки намекают на слишком поздний любовный пыл; а розги говорят о расплате за шалости. Картина «Праздник Св. Николая» (1663-1665) ставит в центр внимания ревущего недоросля, получившего, в отличие от остальных детей, в подарок розгу.

Возня детей в полотнах Стена («Урок танцев», 1665-1668) служит карикатурным отображением мира взрослых. В картине «Весёлое семейство» (1668) оба мира сливаются в нелепую пёструю карусель жизни, где старики беспечно распевают, а юнец тянется к отцовской трубке.

К середине XVII в. в бытовом жанре происходят примерно те же явления, что и перед этим в пейзаже. Наряду с «панорамными» многофигурными сценами появляются более спокойные по содержанию и элегантные по форме одно-двухфигурные картины частной жизни бюргеров. Аналогия с харлемским монохромным пейзажем здесь вряд ли случайна: один из корифеев традиции «камерной» ветви бытового жанра Герард Терборх (1617-1681) является учеником харлемского пейзажиста Питера Молейна.

Терборх - мастер аристократического склада, обходящий житейскую прозу («Концерт», около 1675). В его картинах с трудом узнаются привычные для нидерландских живописцев сцены продажной любви. Так, картину «Галантная беседа» (около 1654) в XVIII в. считали идиллической семейной сценой; И.В. Гёте описал её как «Отцовское наставление», хотя на самом деле это сцена обольщения - в руках мужчины можно разглядеть золотую монету, которую он протягивает девушке. Терборх не требует зрительского внимания так, как требовали его Ф. Халс и Стен. Этот художник одним из первых ввёл в живопись романтический по сути мотив центральной фигуры, обращённой к зрителю спиною и увлекающей его в глубину картины («Всадник», 1634). Порой навстречу этому движению вглубь обращён отражённый в зеркале взгляд персонажа («Женщина у зеркала», около 1650).

Габриэль Метсю (1629-1667) - мастер, ближайший к Терборху по стилю, но весьма отличный по содержанию. Можно сказать, что Метсю более прозаичен. Это один из первых голландских жанристов, не связанных выбором сюжета, а действительно изображающих жизнь, проходящую перед глазами - и умеющих найти красоту в неброской повседневности («Больной ребёнок», 1660-1665). Это та новая область творчества, которую в середине XVII столетия блестяще разовьют живописцы г. Делфта.

Делфт к середине XVII в. был одним из тех городков в 25-30 тысяч жителей, которые в основном и определяли лицо Республики. Из местных достопримечательностей особенно славилась гробница принца-освободителя Вильгельма Оранского в Новой церкви; в Делфте размещалась одна из пяти основных факторий Ост-Индской компании; город был знаменит как центр производства фаянса, стекла, ковров и декоративных тканей; книгопечатания. Кроме того, по словам Г. Брауна, автора изданной ещё в XVI в. книги Civitates orbis terrarum - «Города мира», особым достоинством

жителей Делфта было «умение содержать в блестящем порядке и чистоте дома». Не случайно этот город стал замечательным центром интерьерной живописи.

Местная гильдия Св. Луки сложилась к 1611 г. Основателем делфтской живописной школы считается итальянист Леонарт Брамер (1596-1674). В середине столетия Делфт привлекает талантливейших живописцев из разных мест Голландии: в 1642 г. приезжает из Алькмара Эмманюэл де Витте (1616/18-1692), во второй половине 1640-х - Паулюс Поттер (1625-1654) из Роттердама, около 1650 г. - Карел Питерс, Фабрициус (1622-1654) из Амстердама, в 1654 из Роттердама прибыл Питер де Хоох (1629 - после 1683).

Эмманюэл де Витте именно в Делфте открыл для себя новую тему: интерьеры церквей. Эти могучие, выбеленные в годы Реформации столбы и своды образуют мощное, целокупное пространство его полотен (Хор Новой церкви в Амстердаме, 1683). Вторая специальность де Витте - изображения рыбных рынков: с характерной величавостью композиций и выразительностью освещения – «Портовый рынок». (Около 1680).

Дарование живописца-анималиста Паулюса Поттера быстро вызрело и также быстро отцвело: он сложился как мастер к 20-ти годам, но не дожил до 30-ти. Поттером созданы удивительные по глубине и выразительности «портреты» домашних животных («Бык и коровы», около 1650, Берлин, Государственные музеи). По словам Э. Фромантена, «…открытая, спокойная... душа, крепкие нервы, глубокая и здоровая восприимчивость, изумительный глаз, способный к точным измерениям, вкус ко всему отчётливому и ясно выраженному, равновесие форм, точное соотношение объёмов, инстинктивное понимание анатомии и, наконец, первоклассное построение формы - вот те качества, которыми был щедро наделён Паулюс Поттер». Кроме того, краски его живописи и сейчас восхищают насыщенной свежестью и светоносностью.

Питер де Хоох, подобно Г. Метсю, поэтизировал скромный уют бюргерского дома. Период пребывания этого мастера в Делфте, с 1654 г. до начала 1660-х, совпадает с расцветом его творчества. Жанровые сцены у де Хоха по-особому выразительны: каждый из этих частных эпизодов есть неповторимое звено человеческой жизни («Материнский долг», 1658-1660). Интерьеры мастера очаровывают гармонической ясностью сложного пространства: открытые окна или двери уводят зрителя в мир улицы или во внутренние покои дома («Интерьер с женщинами», 1663).

В Делфте также нашёл свой неповторимый стиль ученик Рембрандта Карел Фабрициус (настоящая фамилия - Питерс). Здесь художник пробует себя на новых путях - например, расписывает фресками пивоварню и дом доктора Валентиуса (одним из немногих нидерландцев, владевших техникой фрески, до него был делфтец Леонарт Браммер). Век творческой зрелости Фабрициуса, как и у Поттера, был недолгим: около 1650 г. он прибыл в Делфт, в 1652 - принят в местную гильдию Св. Луки, а в 1654 г. 32-летний живописец погиб при случайном взрыве делфтского арсенала, разделив

судьбу многих горожан («Автопортрет», 1645, Роттердам, Музей Бойманс - ван Бейнинген).

Цельность перспективного мышления художника и плодотворность его смелых экспериментов особенно проявились в картине Фабрициуса «Продавец музыкальных инструментов» (1652). Зрителя поражают резкие перепады пространства и странное соотношение величин: на первом плане - огромная, данная в сильном оптическом сокращении, виолончель, лежащая на прилавке; рядом с нею - маленькая фигурка торговца. Фоном им служит вполне конкретный, не изменившийся и по сей день уголок Делфта, но на картине Фабрициуса мостовая - гораздо шире, поворот набережной - более резок; церковь за рекою расположена дальше от зрителя, чем в реальности. Предполагают, что эта картина предназначена для разглядывания через особое оптическое устройство - «перспективный ящик». Но и без того, несмотря на все искажения, вид города восхищает ясностью форм и чистотой красок.

В Делфте новым мотивом картин Фабрициуса становится мирное, созерцательное настроение. Он любит заброшенные, безлюдные уголки города, своим спокойствием как бы навевающие дрёму («Часовой», 1654).

Картина «Щеглёнок» (1654) была создана Фабрициусом в качестве дверцы для потайного шкафа, спрятанного в белёной стене. Убедительность оптического обмана лишний раз доказывает смелость и зоркость этого удивительного живописца, который безвременно погиб в год создания картины.

3. Харлем времён Франса Халса продолжал оставаться центром интенсивного развития голландской школы. Именно там и тогда в Голландии формируется национальная концепция пейзажа и натюрморта, во многом определившая развитие этих видов живописи во всём европейском искусстве Нового времени.

Жанр пейзажа в северных Нидерландах с начала XVII в. развивался под перекрёстным влиянием, во-первых, привнесённой с Юга традиции панорамного ландшафта; во-вторых, оригинального пейзажного стиля, который сформировался в Харлеме в 1610-х гг.

В конце XVI столетия на Север перебралось немало даровитых живописцев из Фландрии; как пейзажисты среди них выделялись Давид Винкбонс и Гиллис ван Конинкслоо. Этот последний выступил зачинателем голландской ветви панорамного пейзажа: представляющего местность с далевой точки зрения, с высоты, причём множество увлекательных деталей сообщают ландшафту значение символического зрелища Вселенной.

Один из учеников Гиллиса ван Конинкслоо, Хендрик Аверкамп (1585-1634), работавший в городке Кампен, развивая популярную в Нидерландах тему народного праздника, открыл для живописи тему зимнего катка. В его пейзажах (1608 и 1615 гг.) разворачивается необозримое пространство - две сливающиеся у горизонта дали: зеленовато-жёлтое зеркало замёрзшего озера или залива, пестрящее фигурками конькобежцев; мглистое низкое небо с редкими точками летящих птиц. Каток, на котором смешались фигурки

представителей всех возрастов и всех слоёв общества, выглядит зрелищем беспокойного, переменчивого, скользкого мира.

Ярким и оригинальным дарованием был наделён другой ученик ван Конинкслоо - Херкюлес Питерс Сегерс (1589/90 - до 1638). По-видимому, он был уроженцем Харлема; работал в этом городе, а также в Амстердаме, Утрехте, Гааге; возможно, в 1629-1631 гг. художник посетил Южные Нидерланды. Излюбленная тематика Сегерса - фантастические виды горной местности и средневековых руин.

Помимо живописи, Сегерс активно занимался офортной графикой, проявляя при этом поистине неистощимую изобретательность: использовал цветную бумагу, тонировал готовые оттиски, доводя каждый свой лист до неповторимости оригинального произведения искусства. Так, его «Проезжая дорога среди скал» совмещает декоративные техники офорта (суровые и причудливые скальные хребты на первом плане) и гуашевой живописи (мягкие размывы тонировки в глубине ландшафта - где возникает сонная туманная долина). Пейзаж «Вид на Амерсфорт» - офорт, комбинированный с гравюрой сухой иглой; оттиск сделан синей краской на коричневой, загрунтованной светло-зелёной акварелью бумаге. Здесь художник, совместив далевую точку зрения с низким - в духе харлемской школы - горизонтом, создаёт щемящий образ одиночества: крошечный городок на бескрайней равнине под высоким пустым небом. «Гробница Горациев и Куриациев» (1621-1632) - как и оба предыдущих памятника) - офортный оттиск, пройденный по завершении масляными красками. Яркие блики листвы на фоне серой шероховатой кладки руин и таинственных переливов ночного облачного неба дают несравненную иллюзию серебристого мерцания лунного света. В офорте «Малые корабли» (1621-1632) образ моря создаётся лишь пустотой фона, в котором затерялись игрушечные силуэты парусников. Самобытные черты офортов Херкюлеса Сегерса: экзотичная техника, неожиданность кадрировки, смелые декоративные эффекты - резко выделяют этого мастера даже в среде склонных оригинальничать художников барокко. Вполне вероятно, что Сегерс подражал уже проникавшим в Голландию XVII в. шедеврам китайской или японской графики.

Наряду с уже классической концепцией пейзажной панорамы среди живописцев Харлема появляются новые веяния, которые в конечном счёте и определят своеобразие голландской пейзажной живописи XVII в.

Начиная с 1580-х гг. здесь осваивается ранее почти незнакомая западному искусству тема - морской пейзаж. Первым голландским маринистом был, как считается, харлемец Хендрик Корнелис Вроом. Впрочем, этот живописец пока ещё «не оторвался от суши»: он работает в обстоятельной, суховатой манере; его морские сцены обычно разворачиваются вблизи берегов и «населены» кораблями с великолепно переданной оснасткой - даже подпись свою Вроом привык ставить на республиканском кормовом флаге («Битва на Харлемском озере», около 1621). Но вслед за ним живописцы Харлема и Амстердама плодотворно

разрабатывают образ моря с его постоянной изменчивостью и изменчивым постоянством. Накопленный ими опыт изучения эффектов атмосферы, состояний света в различные времена дня и года пойдёт на пользу художникам, работающим и в других ответвлениях пейзажного жанра.

В 1610-х гг. в Харлеме сформировалась самобытная пейзажная школа, которая была активна до середины столетия; виднейшие её представители: Эсайес ван дер Велде (1590-1630), Питер де Молейн (1595-1661), Ян ван Гойен (1596-1656) и Соломон ван Рейсдал (около 1602-1670). Общая особенность их работ - характерный выбор точки зрения; в сравнении с мастерами XVI в. они в буквальном смысле спускаются с неба на землю. Отказавшись от захватывающих панорам, эти художники сосредотачивают внимание на каком-нибудь скромном уголке местности: лощине, деревенской хижине, на группе деревьев. Таким образом, линия горизонта понижается и значительную часть живописного пространства занимает небо - низкое, неяркое, однако живущее сложной и драматичной жизнью: дует ветер, клубятся облака, иногда сквозь их пелену пробивается скупой солнечный свет. Бедность палитры харлемцев, из-за которой созданный ими тип ландшафта называют монохромным (одноцветным) пейзажем, возмещается богатством оттенков и виртуозным мастерством тоновых переходов (Я. ван Гойен, «Пейзаж с двумя дубами», 1641).

Одним из любимейших мотивов у харлемских пейзажистов становится дорога. Дорога на картине - это своего рода мост между зрителем и изображённым пространством: оно сразу кажется освоенным, проходимым и причастным к той необъятной сети дорог, которая обегает земной шар, но имеет сообщение и с вашим порогом. Ещё больше декоративных возможностей даёт живописцу водная дорога: река. В «Речном пейзаже близ Девентера» С. ван Рейсдала (1645) мастерски переданы сонная поверхность воды; облачное небо над ней; тёмные купы прибрежных деревьев, освещённые боковыми лучами солнца - на ветвях отчётливо виден каждый лист.

В пейзажной живописи голландской школы с середины XVII в. тип величественного зрелища-панорамы окончательно восторжествовал над традицией скромного вида-фрагмента, которую развивали в первой половине столетия художники Харлема. Но это, конечно, не было простым возвращением голландского пейзажа вспять, к концепции «мирового ландшафта» XVI в. Мастера нового поколения активно используют опыт харлемцев в трактовке атмосферы; особую живописность придаёт их видам динамика освещения: Филипс Конинк, «Вид на дома вдоль дороги» (1655).

Выдающимся мастером-пейзажистом в эту эпоху стал Якоб Изакс ван Рёйсдал (1628/29-1682), племянник С. ван Рейсдала, работавший в Харлеме и Амстердаме. Якоб Изакс получил медицинское образование и знал о живой природе намного больше, чем его собратья по жанру - его взгляд на мир особенно глубок. В пейзажах Я. И. ван Рейсдала всякое растение наделено ярко выраженной индивидуальностью; этот художник - настоящий

«психолог леса», как назвал его Б.Р. Виппер: чуткий знаток жизни деревьев (рисунок тушью: «Путешественники в лесу», около 1650-1656).

Нередко в картинах Я.И. ван Рейсдала как бы сквозь размеренный тон рассказчика пробиваются звонкие, беспокойные ноты. Художник остро переживает явления природы; очень любит переходные её состояния: оттепель, приближение непогоды, радугу после грозы («Ветряная мельница в Вейке близ Дурстеде», около 1670).

В поздние годы Я.И. ван Рейсдал тяжело болел и уже не мог покидать Амстердама, но продолжал писать сельскую природу. В эти годы мастер сообщает своим ландшафтам программно-философское звучание. Между прочим, он вспоминает об одном кладбище близ Амстердама - надгробия, запечатлённые им на картине «Еврейское кладбище» (1665-1670), сохранились по сей день. Возможно, эти странно выглядящие под северным небом гробницы в виде пирамид и ступенчатых зиккуратов заставили Я.И. ван Рёйсдала задуматься о сложной, переменчивой судьбе людей и народов. Художник вводит в кладбищенский ландшафт вымышленные детали - развалины храма, бурный поток. Их присутствие здесь не случайно - детали несут символическую нагрузку; сам автор видел в этом произведении «Аллегорию жизни человеческой» - именно так (по сведениям английского пейзажиста-романтика Дж. Констебла) называлась картина в XVII в.. Почти всё в этом волнующе свежем образе природы поддаётся символическому толкованию. Бурный ручей означает быстротекущее время; сломанное дерево, гробницы и руина - смерть, властвующую, соответственно, над природой, людьми и царствами. Радуга же (согласно Библии, она впервые появилась после Всемирного потопа в знак примирения Бога с людьми) - возникает в этом царстве тления как символ надежды.

Ученик Я. И. ван Рейсдала Мейндерт Хоббема (1638-1709) - художник острой наблюдательности, способный отыскать среди неброской природы своего края прямо экзотический по выразительности вид «Аллеи в Миддельхарнисе» (1689).

4. Ни один из жанров голландской живописи XVII в. несравним по тематическому богатству с натюрмортом. Каждый из художественных центров страны создал свой определённый типаж картины-изображения вещей: в Утрехте основной темой натюрмортов были цветы и плоды (с традиционным репертуаром их символических толкований, принятым и в позднем Средневековье, и в культуре католического барокко); в Гааге - рыба; в Харлеме - скромные «завтраки», в Амстердаме - роскошные «десерты», в университетском Лейдене - книги, другие предметы учёных занятий, а также обыкновенные атрибуты бренности, «мирской суеты» (Vanitas) - череп, свеча, песочные часы.

В натюрмортах самого начала столетия предметы расставлены в строгом порядке: как экспонаты в музейной витрине (Натюрморт с цветами и плодами Амброзиуса Боссхарта, 1620 - 21). Навязчивая наглядность таких композиций объясняется тем, что большинство этих деталей наделено символическим значением: яблоки напоминают зрителю о грехопадении

Адама; виноград - об искупительной жертве Христа; раковина - оболочка, покинутая когда-то жившим в ней существом, напоминает о смерти, а также о беспокойном и суетном «море житейском»; срезанные, вянущие цветы - тоже символ бренной плоти, которую может поддержать лишь вода Крещения (цветы в вазе справа); бабочка, когда-то пресмыкавшаяся гусеницей и вновь родившаяся из кокона, символизирует воскресение мёртвых.

Для художников следующего поколения земные вещи - уже не напоминание об отвлечённых истинах, а исходный материал для создания самостоятельного художественного образа. На их картинах привычные предметы начинают обретать новую, не замеченную до сих пор красоту. Этот переворот в живописи вещей совершили прежде всего мастера из Харлема Питер Клас (1597-1661) и Виллем Клас Хеда (1594-1680/82).

Композиции Класа отличаются структурной ясностью. Это художник, который дорожит неповторимостью каждого предмета и умеет подчеркнуть его своеобразие, найдя для любой вещи идеальное соседство: маслянистую кожицу копчёной сельди он оттеняет белизной выглаженной полотняной скатерти; матовую желтизну лимонной корки - зеркалом начищенного серебра (Натюрморт с рыбой, 1647).

Стихия Виллема Хеды - «живописный беспорядок». Постоянная ситуация его многочисленных «завтраков» - это прерванная трапеза. Смятая скатерть, перепутанные предметы сервировки; закуска, к которой едва притронулись - всё это живо напоминает о недавнем присутствии человека. Динамичную мизансцену завершают многообразные световые рефлексы и разноцветные тени - на олове, стекле, полотне (Завтрак с позолоченным кубком, 1635).

Хотя в продолжение второй четверти XVII столетия натюрморт индивидуализируется, в нём сохранилась знаково-символическая основа. Наиболее классическая форма зрелого голландского натюрморта - харлемский «завтрак», точнее «закуска» - ontbetije. Изображения утренней, сугубо частной, интимной трапезы неизменно приобретают черты индивидуальной характеристики человека, который с этого начинает свой день. Вовсе не случайно в «завтраках» нейтральному зрелищу сервированного стола предпочитается беспорядок стола, оставленного позавтракавшим: со смятыми салфетками, с недопитыми бокалами, недоеденным кушаньем - что и ярко характеризует скрывшегося за кадром человека, и передаёт необратимый ритм времени. Предметы, особенно популярные в натюрмортных постановках, приобретают значение новой, бюргерски-протестантской символики. Тогда как драгоценная посуда символизирует роскошь, высокий бокал-«флейта» с градуировкой означает умеренность. Ветчина говорит о чувственности, ещё более красноречиво намекают на любовные утехи омары, креветки, устрицы. Лимон (кислый плод под яркой кожурой) означает обманчивую внешность - трезвые голландцы предпочитают видеть в натюрмортах очищенный,

«разоблачённый» лимон. Селёдка, своего рода эмблема бюргерской Голландии, выражает скромную и воздержанную жизнь.

Голландский натюрморт во 2-ой половине XVII в. (подобно пейзажу в этот же период) становится более зрелищным, приобретает особенную сложность и многокрасочность. Ведущие мастера этого жанра Абрахам ван Бейерен (1620/21-1690) и Виллем Кальф (1622-1693) возводят в своих картинах грандиозные постановки из чеканного серебра, бело-синего делфтского фаянса, кубков-наутилусов из морских раковин, цветов, полуочищенных фруктов и виноградных гроздьев - проявляя при этом острое чувство цвета и глубокое знание разнообразных фактур. Не забывается и содержательно-символическая сторона натюрморта. В «Натюрморте с мышью» ван Бейерена (1667) серый грызун, бесцеремонно пристроившийся среди великолепной эпикурейской пирамиды из плодов и драгоценных кубков, вносит в композицию тему гибельности земного благополучия - как и лежащие тут же часы (в ногу со временем, уже не песочные, а механические). К концу «Золотого века» мотивы бренности начинают звучать в полную силу: в натюрморте Матиаса Витхоза «Суета сует» груды черепов людей и животных среди надгробий, а также глобуса, книг, музыкальных инструментов и палитры живописца - иллюстрируют строку Псалтири: «Но человек в чести не пребудет, он уподобится животным, которые погибают» (Псалом 48, ст. 13). Растущий над ними подсолнечник: цветок-гелиотроп, постоянно обращённый к солнцу, - символ неуклонной преданности Богу.

Искусство Голландии XVII в. - яркий вклад в мировую культуру; его мастера оказались достойными горделивых слов лейденского живописца Филипса Ангела, с которыми он обратился к собратьям по творчеству в торжественной речи, произнесённой в день Св. Луки: «профессиональный праздник» голландских живописцев - 18 сентября 1641 г.: «Принесём же себя со всеми великими умами на алтарь бессмертия и пусть наши имена станут примером для потомков».

Произведения для ознакомления

Пейзажи:

Якоб Ван Рейсдал (1628 – 1682): «Зима» (1660-е), «Ветряная мельница» (1670), «Еврейское кладбище» (1665 – 1670).

Мейндерт Хоббема (1638 – 1709): «Аллея в Миддельхарнисе» (1689), «Дорога в лесу» (после 1670).

Натюрморты:

Притер Клас (1620 – 1683): «Завтрак» (1645)

Виллем Калф (1622 – 1697): «Натюрморт с кубком в форме Наутилуса» (1660).

Виллем Хеда (1594 – 1680): «Завтрак с омаром» (1648).

Бытовой жанр:

Ян Вермер Делфтский (1632 – 1648): «Уличка» (1658), «Вид Делфта» (1660), «Женщина, взвешивающая жемчуг» (1662 – 1665), «Любовное письмо» (1670), «Мастерская живописца» (1665 – 1667).

Ян Стен (1626 – 1679): «Гуляки» (1660), «Праздник бобового короля» (1659 – 1661), «Веселое общество» (1666 – 1670), «Утренний туалет» (1663).

Герард Терборх (1617 – 1681): «Бокал лимонада» (1663 – 1664).

4. Живопись Фландрии

Если расцвет живописи Голландии сопровождал всенародный подъем и пафос создания нового свободного государства, то Фландрия была порабощена испанскими властителями, разорена постоянными войнами, напугана жестокими методами инквизиции и ордена иезуитов. Возникновение во Фландрии великолепной художественной школы – явление удивительное. Начало расцвета живописи связано с перемирием в войне с Голландией в первые десятилетия века.

Становление фламандской школы живописи связано с именем одного человека: Питер Пауль Рубенс. Большая часть других художников вышли из его мастерской – поэтому в некотором смысле фламандская школа живописи – школа Рубенса.

На становление фламандской живописной традиции повлияли:

- реализм нидерландской живописи эпохи Возрождения, который выражался во внимательном отношении к предметам и основывался на традиционном для нидерландцев пантеизме,
- итальянская художественная ситуация конца XVI столетия, которая принесла с собой и античные образцы, и «идеализм» академистов, и живописные приемы Караваджо.

Живопись Фландрии является реализацией своеобразного мощного стиля барокко, это была вторая после Италии страна, в которой сформировались образцы нового стиля. Своеобразие нидерландской художественной традиции сделала творчество фламандских мастеров самоценным и важным для становления стиля.

4.1. Творчество Питера Пауля Рубенса

Питер Пауль Рубенс (1577 - 1640) возвращается из многолетней поездки по Италии в 1608 г. и организует собственную мастерскую. Этот год можно считать началом развития фламандской живописи эпохи барокко. Рубенсу уже 31 год, он копировал творения мастеров Высокого Возрождения, античную скульптуру, восхищался работами Караваджо.

Формирование художественного языка мастера можно рассмотреть на материале двух последовательно выполненных им работ: триптихи для храмов «Воздвижение с креста» (1610 – 1611) и «Снятие с креста» (1612 – 1614). Видно, как сменяется динамика иллюзорного мира и возникает традиционная для Рубенса композиционная «свастика», которая своей поворотной динамикой инициирует создание иллюзорного мира в отношении

со зрителем и захватывание, присоединение зрителя к священному действу. Композиционная свастика рубенсовских картин всегда не плоская, а объемная, она имеет большую энергетику и провоцирует создание объемного мира, в котором человек, как его частица, включен в круговое вихреобразное движение. Усиливает энергетику художественного пространства контраст цветов и фактур, чувственно-достоверное изображение материалов, тел, лиц, перетекание разных форм. Свастика образована сочетанием разных тел-рук-тканей, которые значимы не сами по себе, а именно образуя динамическую форму мира.

Рубенс сочетает искус идеализма (персонажи на его картинах являют античные образцы, они сильны и здоровы) и искус реализма, вводя в картины современных зрителю XVII столетия персонажей.

Рубенс создал великолепный художественный инструментарий для моделирования иллюзорного мира. Рассмотрим основные приемы на работах разной тематики.

1. Продолжая мифологическую и религиозную тематику, отраженную в многочисленных шедеврах мастера, выделим еще две работы.

В работе «Чудо Святого Георгия со змеем» в основе композиции также введена объемная крупная свастика, середина которой находится в геометрическом центре картины. На картине почти нет фона, и крупные персонажи занимают собой все пространство, имея большую потенцию к разворачиванию в реальный мир зрителя.

Творение мастера «Союз Земли и Воды» (1615 – 1618) восхищает сочетанием классицистических черт и барочной динамики, «союз» двух противоположных начал задается и композиционной формой зеркально-симметрического кувшина (объединяющей оба персонажа), и поворотной антисимметрией свастики, собирающей женское и мужское контрастно написанные начала. Плодовитость этого союза демонстрируется в обилии плодов и цветов, разливающейся воды и маленьких фигурок детей.

2. Тема «ню» часто переплетена с мифологическим сюжетом.

В картине «Вирсавия» мастер наглядно показывает, что инициатором «закручивания» библейской истории является не царь Давид, а красота женщины – ее тело и окружающие предметы образуют контрастную объемную свастику ноги – рука - волосы – служанка - чернокожий мальчик – собачка – мех и красное полотнище… (опять поворотная антисимметрия или как минимум диссимметрия). На заднем плане в убранстве парка представлено маленькое изображение свастики – как бы давая зрителю ключ к пониманию картины, к инициации отношения.

Знаменитая «Шубка» (1638 – 1640) – одна из позднейших работ мастера, его выразительные средства уже не столь экспрессивны и многословны, зато чрезвычайно выразительны. Автор использует свойственный для барокко прием: тело персонажа располагается с намеком на фронтальность и, следовательно, зеркальную симметрию, которая у Рубенса не столько «ломается», а скорее «закручивается», взметается вихрем

– множественная спираль сменяет статичность зеркальной симметрии – линии рук, шубки, грудь, общий разворот тела…

Картины Рубенса чрезвычайно эротичны, это одно из его излюбленных средств заразительности, понимаемое им как основа энергетики мира. Художник с наслаждением прописывает румянец («кровь с молоком») и волосы женских персонажей. Героини Рубенса изображены здоровыми, крепкими, это объясняется как конкретикой Фландрии, так и эстетическими идеалами мастера: «Из всех видимых вещей зрителю приятней всего те, что имеют круглую форму, она может быть видна снаружи как выпуклая или изнутри как вогнутая… Круглая форма совершеннее и приятнее любой другой».

3. Пейзажи и так называемые «охоты» Рубенса являются ярким репрезентантом его творчества – в них он строит макромодель мира, показывая способ встраивания человека в бесконечность природы.

Пейзаж «Возчики камней» (1620) моделирует контрастный напряженный мир – он поделен на три части – слева ночной пейзаж, тускло освещенный луной, справа – солнечный день, а посередине скала, рассеченная в центре темнотой пещеры. Рубенсу важно смоделировать напряженный контрастный и «нелогичный», выбивающийся из обыденных соображений мир природы. В композиции почти нет вертикалей или горизонталей – зато много ломаных линий, контрастного ломаного перехода форм, диагоналей.

В этот мир помещены фигурки людей – они удерживают накренившуюся повозку, пересекающую опасную границу света и тьмы. Фигурки людей напряжены, согнуты – они пребывают в состоянии величайшего напряжения на границе. Так мастер понимает сущность человека в бесконечном мире XVII в., он строит модель, которая передает это понимание зрителю, решившемуся вступить в отношение с произведением.

4. Рубенс – великолепный портретист. Его портретное творчество замечательно тем, что моделирует идеального человека или способы построения человеческой общности (например, семьи) – вечные темы для человечества. Многие из уже названных работ являются портретами.

Типология его портретов невероятна по разнообразию:

- он пишет парадные портреты монархов (которые часто превращаются в мифологическое действие – цикл, посвященный Марии Медичи),
- представительные портреты видных людей эпохи – ученых, политиков, художников;
- зарисовки разных типажей – «Портрет камеристки», «францисканский монах»…
- интимные портреты, в основном детские и женские;
- семейные портреты.

Семейные портреты визуализируют союз двух противоположных начал так, как его понимает Рубенс. В «Автопортрете с Изабеллой Брант у куста жимолости» (1609 – 1610) автор, с одной стороны, показывает статус каждого из членов семьи за счет расположения выше-ниже, с другой –

сорасположение, «союз» персонажей организует в сочетании нарушенной зеркальной симметрии и поворотной (именно на такое сочетание рук указывает левая рука мужчины, лежащая на эфесе шпаги), визуализируя взаимопревращение двух начал.

Рубенс сформировал художественный язык фламандского барокко, который, с одной стороны, отвечает общим характеристикам произведений барокко (открытость, глубинность, живописность, неясность, единство), с другой – чрезвычайно оригинален, моделирует своеобразную модель барочного мира.

Произведения для ознакомления

Питер Пауль Рубенс (1577 - 1640):

- «Воздвижение креста» (1610 – 1611), «Снятие с креста» (1612 - 1614), «Георгий с драконом» (1610),

- «Союз Земли и Воды» (1615 – 1618), «Персей и Андромеда» (1620 – 1621), «Вирсавия» (1635), «Вакх» (ок. 1640), «Похищение дочерей Левкиппа» (1615),

«Венера перед зеркалом» (1613 – 1615), «Три грации» (1639), «Шубка» (1638 – 1640),

- «Возчики камней» (1620), «Охота на львов» (1621), «Охота на гиппопотамов» (1622),

- серия картин о Марии Медичи (1621 – 1624),

- «Автопортрет с Изабеллой Брант у куста жимолости» (1609 – 1610), «Францискантский монах» (1615 – 1617), портреты детей (1618, 1620-21, 1626) и другие, «Портрет камеристки инфанты Изабеллы» (1625), «Портрет Людовика Нуньеса» (1627), «Елена Фоурмент с детьми» (1638), «Автопортрет» (1639),

4.2. Творчество художников школы Рубенса

Большая часть художников Фландрии принадлежала школе Рубенса, они опирались на разработанный им художественный язык.

1. Ведущей фигурой можно считать Антониса ван Дейка (1599 – 1641), который вошел в историю мировой живописи как портретист. Как и его учитель, ван Дейк пишет одиночные, парные и семейные портреты, парадные и интимные.

В автопортрете 1630 г. молодой мастер выражает собственный эталон красоты: утонченный аристократизм, представительность и некоторая игра, рафинированность внутренней и внешней составляющих человеческого облика. Небрежное «опирание» молодого художника на основание колонны может выражать ироничное отношение к античным образцам. Действительно, ван Дейк очень самостоятелен в выстраивании собственного художественного языка. Последнюю часть жизни ван Дейк проводит в Англии, заложив основы расцвета английской живописи XVIII в.

2. Франс Снейдерс (1579 – 1675) – ведущий мастер натюрморта. Ему Рубенс доверял изображать животных и растения даже на своих картинах.

Натюрморты Снейдерса очень специфичны и разительно отличаются от картин голландских современников. Творения Снейдерса – скорее сюжетные картины, моделирующие богатство и разнообразие мира и роль человека в нем.

В картине «Рыбная лавка» мастер изобразил разнообразие и «живость» природного мира (нижняя часть картины, где изображены рыбы и морские животные десятков пород, представляет собой целостное перетекающее единство тел) и упорядоченность, расчлененность, вносимую в этот мир человеком (в верхней части изображены «результаты» того, что делает с этим разнообразием человек – одинаковые куски рыбы).

3. Якоб Йорданс (1593 – 1678) – портретист и живописец бытового жанра. Его картина «Король пьет» представляет зрителю народную пирушку, где каждый занимается «своим делом». Полотно чрезвычайно живописно, полно динамики.

4. Адриан Браувер (1605 – 1638) провел часть жизни в Голландии, поэтому в его творчестве сочетается бытовой жанр «малых голландцев» и фламандское барокко. В картине «Курильщики» автора интересует разнообразие эмоциональных человеческих реакций и их взаимодействие.

Произведения для ознакомления

Антонис ван Дейк (1599 – 1641): «Семейный портрет» (1620 – 1621), «Автопортрет» (ок. 1630), «Портрет Карла I на охоте» (1635), «Портрет Карла Стюарта» (1632 – 1540), «Портрет Марии-Лиуизы де Тасси (1630);

Франс Снейдерс (1579 – 1675): «Рыбная лавка», «Фруктовая лавка», «Фрукты в чаше», «Птичий концерт», «Продавец дичи» (работы 1620 – 1630-х гг.).

Ян Брейгель: «Благоухание» (1617)

Якоб Йорданс (1593 – 1678): «Автопортрет с родителями, братьями и сестрами» (1615), «Сатир и крестьянин» (1620), «Четыре евангелиста» (1625), «Король пьет» (до 1656).

Адриан Браувер (1605 – 1638): «Операция на плече» (середина 1630-х), «Курильщики» (ок. 1637).

ТЕМА 30. ИСКУССТВО ИСПАНИИ XVII ВЕКА: ЖИВОПИСЬ

6 часов аудиторных занятий, 12 часов самостоятельной работы

Лекция 89. Живопись Испании: творчество Веласкеса

«Золотой век» Испании закончился, и в Новое время страна вступила в состоянии глубочайшего экономического и политического кризиса. Испания уступает в мировом господстве Франции, Голландии, Англии. Страна теряет управляемость, государственный аппарат разлагается изнутри чудовищной коррупцией. Народ разорен до крайности, в стране было много бродяг и деклассированных элементов, оставленных поселений.

Желание демонстрации продолжающегося могущества приводило к строительству золоченых храмов, дабы задать контраст бедности повседневного существования и привлечь людей в храм (тогда появилось выражение «пыльное золото испанских храмов»).

Жестокие методы действий лидеров Контрреформации – иезуитов – как-то удерживали страну от развала, но не могли противостоять общему кризису.

Как это часто бывает, тяжелое для страны время пробуждает к расцвету национальное искусство как средство осознания своей сущности, средство отношения к прошлому наследию, к настоящему, к определению своего места в мировой истории.

Говоря об архитектуре Испании того времени, следует отметить, что в ней сочетались средневековые черты с готическими и барочными.

Многие иезуитские храмы имели на главном фасаде две башенки по сторонам, так что наибольшая высота фасада достигалась не на главной оси, а по сторонам от нее (Церковь Иоанна Крестителя в Толедо, арх. Ф.Баутиста, середина XVII в.).

Особенно ярко новые веяния отразились в декоративном оформлении зданий - так называемый стиль «платереско» («чеканный», «узорчатый»). В этом стиле строили Мартин Виллареаль, Алонсо Кано и другие. На рубеже XVII - XVIII вв. ясность и ювелирная точность платереско сменились предельной насыщенностью декоративными деталями и пристрастием к обильным украшениям на фасадах. По имени архитектора Хосе Бенито Чурригера (1665 - 1725) этот стиль получил название «churrigereск». Так был построен знаменитый собор города Сантьяго де Компостела. Его архитектор, Фернандо Касас де Новоа, использовал такое обильное декоративное убранство, что башни храма кажутся скульптурными произведениями, а не архитектурными.

Иезуитская коллегия в Саламанке (начата в 1617 г.) также представляет собой контраст по-военному строго выстроенного основного здания

коллегии и базиликального храма, верхняя часть которого сильно усложнена скульптурой, башенками, разнообразим форм.

Оживает и обретает новое развитие народная деревянная пластика – крашенная деревянная скульптура, очень реалистично передававшая эмоциональные состояния христианских персонажей в наиболее трагические моменты библейской истории (распятие Христа, оплакивание, скорбь и т.д.).

Живопись также обратилась к реализму, исследуя и оформляя национальную самобытность испанцев и Испании. Живопись соединила в себе реализм демократического искусства, свойственную ему мистическую трагичность и итальянские влияния. В основном оставаясь в рамках религиозных сюжетов и глубокой религиозной убежденности, художники начала века сумели обогатить свое творчество реалистическими достижениями и заговорить на понятном, близком народу языке.

Главным центром развития искусства стала Севилья, где родился и стал живописцем Диего Веласкес.

Самым выдающимся испанским живописцем эпохи барокко был великий Диего Родригес де Сильва Веласкес (1599 - 1610). В искусстве достижения иллюзии реальности он следовал испанской национальной традиции. Однако активное взаимодействие с искусством Италии, знакомство и влияние Рубенса и собственная самобытность привели к формированию творчества великого мастера XVII столетия. Сальвадор Дали изучал и восхищался творчеством Веласкеса, строя на нем сюрреализм XX в.

Биография мастера достаточно проста: после учебы в богатой художественными традициями Севилье молодой художник переезжает в Мадрид в 1623 г. и почти сразу назначается на должность королевского живописца, которым он и был в течение 36 лет до конца жизни. Важными фактами биографии являются приезд в Мадрид Рубенса (1628), который повлиял на колорит испанского художника, и две большие поездки в Италию (1629 – 1631, 1648 – 1651), где мастер знакомится с барочным искусством, много копирует.

Начало творчества Веласкеса связано с освоением народных традиций – с так называемых «бодегонов» (в дословном переводе «погребки», «съестные лавки»). На картинах изображались несколько человек, занятых приготовлением пищи или едой. Часть персонажей обязательно взаимодействовала со зрителем (направляя на него взгляд или адресуя ему жест), однако в целом композиция носила открыто-замнутый характер. В картине Веласкеса «Завтрак» (1617 – 1618) очевидно влияние караваджизма, однако художественное пространство значительно более нейтрально. Плоскость картины размыкают взгляды двух персонажей, сторона стола, обращенная к зрителю, свободна, на край выложены хлеб, гранат, нож и бокал с вином, намекающие на причастие и религиозность этой якобы светской работы. Жест сидящего справа персонажа обращает зрителя к разгадыванию загадочной композиции на стене – головной убор с воротником и шпага. Все творчество Веласкеса связано с загадыванием зрителю загадок, художник заставляет усомниться в простоте изображенного

и видимого с первого взгляда и искушает проникновением в суть произведения, которая не тождественна, а иногда противоположна поверхностному изобразительному слою.

Произведение «Христос в доме Марии и Марфы» (1618) хорошо демонстрирует структуру художественного пространства мастера, несмотря на то, что картина достаточно ранняя.

Первый взгляд на картину представляет ее как бодегон – молодая кухарка занята приготовлением завтрака, старая кухарка ей на что-то указывает. Тщательная прописанность натюрморта передает металлический блеск ступки, предметные свойства рыбы, чеснока, яиц. Расположение рядом двух женских лиц – молодого и старого – также обладает заразительностью. Взгляд молодой кухарки инициирует возникновение иллюзорного пространства и устанавливает в нем контакт со зрителем. Однако художественное пространство пока почти плоское, слабо энергичное.

Однако жест старой кухарки обращает зрителя опять к плоскости картины – к фрагменту справа вверху. Он читается как висящее на стене зеркало, которое отражает трех персонажей – мужчина, сидящий в кресле, предстоящие ему две женщины. В изображении узнается сюжет «Христос в доме Марии и Марфы». Однако если на стене висит зеркало, то сама сцена разворачивается рядом со зрителем в художественном пространстве отношения. Зритель оказывается участником священного действия.

Необходимо заметить, что Веласкес решает задачу, подобную той, которую решал Караваджо, однако художественные средства рождаются новые (но на основе рефлексии уже созданных).

Поворотной в творчестве Веласкеса является картина «Триумф Вакха» (1628 – 1629), которую он пишет под влиянием Рубенса, приехавшего в Мадрид с дипломатической миссией. Знаменитый фламандец повлиял на изменение колорита (он становится ярче, светлее), на углубление пространства, более тонкую проработку теней и нюансов.

Веласкес обращается к мифологическому сюжету, однако его реализация явно напоминает бодегон. В картине переплетаются божественное и бытовое, полуобнаженные фигуры божеств явно напоминают манеру Рубенса, однако Веласкесу важно осознать связь между двумя мирами – левой части полотна и правой. Гениальный испанский живописец не перенимает определенные приемы, а рефлектирует над ними, создавая полотно, позволяющее выстроить отношение с таким сложным миром, содержащим две противоположные составляющие.

Первая поездка в Италию ознаменована созданием двух картин на мифологический сюжет «Туника Иосифа» (1630), «Кузница Вулкана» (1630). В этих работах он также моделирует свое отношение к божественному и человеческому. В работе «Кузница Вулкана» явно разделены два пространства – божественное (в нем размещена фигура Аполлона) и рабочее пространство кузницы. Первое впечатление от прочтения канонического сюжета сменяется обличением «небожественности» поступка божества («стукачества») и приданием высокого значения труду, творению.

В расположении двух центральных персонажей (Вулкан и подмастерье с молотом) читается рубенсовская свастика, которая энергично инициирует зрителя на создание в отношении с произведением иллюзорного мира, в котором видимое «оборачивается» другой стороной.

«Сдача Бреды» (1634 – 1635) – один из шедевров мастера, позволяющий исследователей называть Веласкеса основателем исторического жанра в живописи. Действительно, картина полна конкретики реального исторического события (автор в точности передает индивидуальные черты главных героев, вооружения каждой из сторон, городского пейзажа и т.д.). Однако Веласкесу опять важно «опрокинуть» поверхностное прочтение работы как «хвалу победителям-испанцам». Хорошо читающаяся композиционная спираль берет начало в точке передачи ключа, спираль начинает разворачиваться (плоскость спирали не параллельна плоскости картины) и постепенно создавать иллюзорный мир, в котором смыслы меняются как витки спирали. Включаясь в разворачивание спирали, зритель обнаруживает много «сомнительного» в победе испанцев: дым «почему-то» образует диагональ победы, которая принадлежит голландской половине картины, обращенный крупом конь на испанской половине копытом как бы указывает на смятую бумагу, лежащую у самого края картины и подчеркивает условность, преходящесть кажущейся победы.

Вторая поездка в Италию связана с созданием шедевра мастера, картины «Венера с зеркалом» (1649 – 1650). В целом использование иллюзорности в работах мастера и структура разворачивания художественного пространства позволяет обсуждать барочную доминату его творчества, однако данная картина является наиболее классицистической по стилю из произведений Веласкеса и позволяет отнести ее к шедеврам.

Персонажи и пространства ясно различимы, пространство кажется аналитичным, расчленимым и почти плоскостным: прекрасная обнаженная женская фигура изображена возлежащей на кушетке с валиком, покрывала которой имеют белый и темно-синий, почти черный цвет. Слева изображен крылатый персонаж, держащий зеркало. Позади – яркое красное полотнище. Плоскостность работы условна – взгляд прекрасной дамы посредством зеркала размыкает плоскостность и обнаруживает глубину пространства. Композиционная формула «лук и стрела» хорошо вычитывается, но также направлена из работы наружу в иллюзорном пространстве отношения.

Одна из последних работ Веласкеса – «Пряхи» (1657 – 1659). В ней очень реалистично изображены два помещения: в первом работают пряхи, каждая из них занята свом делом. Сквозь него видно второе помещение – в украшенной коврами комнате придворные дамы разыгрывают театральное действие – «Миф об Арахне». Дальнее помещение помечено символом круга (божественным), ближнее – квадратом (человеческим символом). Представленное чрезвычайно реалистично и не вызывает сомнений.

Однако изображение начинает мутировать, обнажая иные смыслы: в верхней части полотна арка написана «не правильно» - из объемной, пространственной складывается в плоскую, нарисованную на стене. Вслед за

этим открытием обнаруживается, что придворные дамы второго помещения написаны почти плоскостно и зримо превращаются в вышитые рисунки ковра. В иллюзорном мире остается одно помещение – мастерская, на стене которой висит творение – вышитый ковер. Весь мир – это творчество мастеров – художников. Аналогия с богинями судьбы мойрами усиливает акцент на творящем начале прях, и в помещении мастерской становятся заметны много раз повторенные формы круга: кубки, круг прялки, ленты на головах женщин.

Но может быть, художественный мир картины «Пряхи» - это всего лишь плоская вещь, висящая на стене? Может быть один раз обнаруженная иллюзия скрывает следующую?

Веласкес утверждает, что видимое не тождественно сущностному. Именно художник – посредник между видимым и сущностным, он может открыть за видимым сущностное, истинное. Художник творит мир.

Диего Веласкес писал блестящие психологические портреты, с поразительной глубиной проникая во внутренний мир своих героев. Среди портретируемых короли и шуты, дети и художники.

Портрет графа Оливареса (1625), Филиппа IV в латах (1626 – 1628) и многие другие портреты короля и высших лиц государства скорее реалистичны, чем парадны. Они позволяют увидеть сущность персонажей.

Изображения карликов и шутов полны достоинства (Портрет придворного карлика Себастьяна де Мора, 1643 – 1645).

Портрет Папы Иннокентия X (1650) поражает силой и энергетикой, с которой в иллюзорном мире зритель оказывается пред-стоящим перед могущественным и жестким властелином. Асимметрия картины, цепкий взгляд изображаемого персонажа, раскрытая и готовая к мгновенному действию кисть правой руки отличает этот портрет Папы от ренессансного рафаэлевского «Портрета Папы Юлия II».

Художественные приемы, разработанные Веласкесом, оказали влияние на многих художников различных эпох, причем как на представителей реалистического направления, так и на импрессионистов, романтиков.

Особое отношение к иллюзии было свойственно и другим мастерам испанской школы живописи. Так же, как и определенный реализм, обращение к народным персонажам. Хусепе Рибера (1591 - 1652) разрабатывал тему страданий и мученичества. Франсиско Сурбарана (1598 - 1664) писал циклы из жизни святых, которые погружают в тайну мистического общения человека с Богом.

Произведения для ознакомления

Диего Веласкес:

- «Завтрак» (1618), «Христос в доме Марии и Марфы» (1618), «Поклонение волхвов» (1617 – 1619), «Триумф Вакха» (1628), «Туника Иосифа» (1630), «Кузница Вулкана» (1630), «Распятие» (1631 - 1632), «Сдача Бреды» (1633 – 1634), «Венера с зеркалом» (кон. 1640-х), «Коронация Марии» (1641 – 1643), «Менины» (1656), «Пряхи» (1657 – 1659),

- Портрет графа Оливареса (1625), Портрет Филиппа IV в латах (1626 – 1628), «Менип», «Эзоп» (работы 1639 – 1642 г.г.), Портрет Папы Иннокентия X (1650), Портрет придворного карлика Себастьяна де Мора (1643 – 1645), Портрет Инфанта Филиппа Просперо (1659).

Хусепе Рибера (1591 – 1652): «Св. Иероним слышит звук небесной трубы» (1626), «Святой Себастьян и Ирина» (1628), «Распятие Апостола Андрея» (1628), «Философ» (1630), «Смеющийся Демокрит» (1635), «Диоген» (1637), «Апостол Петр» (1630-е), «Христос в терновом венце» (1639), «Мученичество апостола Варфоломея» (), «Хромоножка» (1642 – 1652).

Франсиско Сурбаран (1598 – 1664): «Чудо св. Гуго Гренобльского» (1633), «Натюрморт с апельсинами и лимонами» (1633), «Рождество Богоматери» (1627), «Детство Богоматери» (1634), «Отрочество Богоматери» (1643).

ТЕМА 31. ИСКУССТВО АНГЛИИ XVII В.: АРХИТЕКТУРА

2 часа аудиторных занятий, 4 часа самостоятельной работы

Лекция 90. Архитектура Англии XVII в.: творчество Иниго Джонса, Кристофера Рена

План лекции

1. Градостроительство
2. Творчество Иниго Джонса
3. Творчество Кристофера Рена

1. Градостроительство

Английская архитектура XVII века явила Европе образец новой архитектуры, выстроенной на основе рефлексии классического наследия. Первый этап развития архитектуры рассматриваемого столетия определяется 1610 – 1640 гг. и связан с именем Иниго Джонса, второй – с 1660 по 1690 гг. – с именем Кристофера Рена, творчество которого уходит и в XVIII в.

Период становления классицизма в архитектуре совпадает с периодом энергичного промышленного развития страны, с периодом формирования и развития капитализма в Англии.

Английские города средневековья складывались и развивались в основном как города «бургового типа», то есть росли возле замков феодалов и вблизи монастырей. Некоторые из городов возникали на месте древнеримских городов I в. н.э., остатки их прежней строго регулярной планировки иногда еще прослеживаются в ядре современного города. Однако и в этих городах возникали замки и крепости, месторасположение которых определяло затем точки роста города.

Застройка велась хаотично, и к концу XVI в. города представляли собой запутанную сеть улиц, в которой выделяются замки и крепости.

Томас Мор в своей книге «Утопия» описывал идеальный город, имеющий идеальную планировку, будучи почти квадратным в плане. При этом в начале XVII века по описаниям современников Лондон представлял собой «нагромождение неудачных и нелепых домов», улицы в нем такие узкие и неудобные в самом центре и в наиболее деловых и оживленных частях, при этом создается лабиринт на самых главных проездах». Лондон не имел ни одной организованной городской площади.

Крупнейшему архитектору Англии того времени – знаменитому Иниго Джонсу (1573 – 1652) – следует приписать честь инициатора и творца первых композиций крупного плана, значение которых выходило за рамки частного строительства и которые имели бесспорное градостроительное значение.

По его инициативе была предложена перестройка площади Линкольнс-Инн-Филдс. Проект не был исполнен, но тогда Иниго Джонс реализовал идеи упорядочивания пространства в ансамбле площади Ковент-Гарден (1630). В основу площади лег образ площади Вогезов в Париже. На западной стороне была построена церковь с портиком, напоминающая здания античности, с двумя домами по сторонам ее. Северная и восточная стороны были обстроены трехэтажными зданиями с аркадами этажей. Южная сторона оставалась незастроенной по причине сопротивления влиятельного хозяина земли.

Площадь Ковент-Гарден была первой архитектурно-организованной площадью Лондона, это был важный прецедент – была задана норма не только прагматически удобного обустройства городских пространств, но и знаково-оформленного, «красивого». Площадь оказала влияние на развитие градостроительных идей в Англии XVII в.

2. Творчество Иниго Джонса

Иниго Джонсу принадлежат также несколько памятников, определяющих становление и развитие палладианского классицизма на земле Англии. Важным фактом биографии является большая поездка мастера в Италию, знакомство с образцами архитектуры Возрождения, а также посещение Парижа и других столиц Европы. Еще один важный факт – начало творчества в качестве художника и постановщика придворных театров (считается, что Иниго Джонс сыграл значительную роль в развитии европейского театра). Здания Иниго Джонса хорошо «представлены», продуманы точки зрения на них – так, как будто бы они выступали в театре.

В 1615 г. Иниго Джонс возвращается из второй поездки в Италию и в 1616 г. начинает строительство Куинс Хауса в Гринвиче (Дом Королевы), вызвавшего восхищение и открывшего новую страницу истории английского строительства. По желанию заказчицы (королевы) корпуса дома располагались по разные стороны дороги и соединялись мостиком над дорогой. Сложность композиции придавала зданию живой, а Н-образная композиция – традиционный английский характер, подчеркнутый вертикалями собранных в традиционные пучки дымовых труб.

Южный фасад с его тонко прорисованной лоджией является прямым продолжением идей Палладио, однако это вполне английская постройка. Здание демонстрирует пропорции «золотого сечения», обладает простотой и ясностью. Северный фасад еще более прост, только ось симметрии помечена аркой центрального окна и лестницей. Лестница напоминает о театральном прошлом мастера, она как бы пред-ставляет здание.

Палладианство английского мастера относится к творчеству самого Палладио как классицизм к классике.

К образцам английского классицизма также следует отнести такие строения Иниго Джонса, как Линдсей Хаус (1640) на непостроенной площади Линкольнс-Инн-Филдс и Банкеттинг-Хаус в Лондоне (1619 – 1622).

3. Творчество Кристофера Рена

Время гражданской войны и протектората Кромвеля не благоприятствовало развитию архитектуры, новый этап начался с Реставрацией (1660). Возвращение из эмиграции королевского двора, феодальной знати и крупнейших представителей буржуазии разорвало островную изоляцию английского зодчества для европейских влияний. Блистательная архитектура Франции времени Людовика XIV и Кольбера наложила свой отпечаток на строительство королевских и вообще репрезентативных зданий.

Глубокие изменения всей культурной ситуации, и, в частности, художественных вкусов в области архитектуры, оказались сфокусированными в творчестве и самой личности Кристофера Рена (1632 – XVII23).

Первая постройка мастера – Шелдонский театр в Оксфорде, возведенный на средства епископа Шелдона для присуждения научных степеней и других торжественных университетских церемоний. Повторив принципиальную схему театра Марцелла в Риме, Рен перекрыл его плоским, подвешенным к фермам потолком (его пролет 21 м поразил современников), роспись которого изображала открытое небо и тенты античного прототипа. Некоторое нарушение классических канонов следует связывать не с неопытностью мастера, а с барочной свободой, которая получит в его творчестве значительное развитие.

Важным фрагментом биографии мастера была поездка в Париж в 1665 – 1666 гг. Он называл Париж «школой архитектуры, сегодня может быть лучшей в Европе». Главное, что привез Кристофер Рен из Франции – понимание роли архитектуры в развитии нации: «Архитектура имеет свое политическое назначение; общественные здания являются украшением страны; она утверждает нацию, привлекает народ и торговлю; заставляет народ любить родную страну, каковая страсть – источник великих деяний в государстве…». Кристофер Рен изучал и восхищался градостроительными решениями Парижа, ансамблем Лувра, организацией вертикальных ориентиров.

Когда в сентябре 1666 г. страшный пожар уничтожил больше половины Лондона, Кристофер Рен был готов предложить королю несколько проектов реконструкции центра города. По большому счету это был первый масштабный проект перестройки, упорядочения Лондона. Если Иниго Джонсу с большим трудом удалось реализовать проект одной площади, да и та осталась не достроена (хозяин земли не одобрил преобразования), то проект Кристофера Рена получил благословление короля и был частично реализован.

Пожар унес 85 церквей, необходимо было срочно восстанавливать храмы. По проектам Рена были возведены десятки храмов. Они представляют собой новую главу в истории английской архитектуры. Они знаменуют расцвет английского классицизма в органическом сочетании с

такими традиционными национальными особенностями зодчества, как противопоставление вздымающихся вертикалей низким объемам и трезвый практицизм планировки. Рен хорошо осознавал требования протестантского культа, рассматривавшего церковь прежде всего как аудиторию для проповедника, а не место для сценически эффектной католической литургии, и четко зафиксировал эти требования в специальной записке. Небольшие, необычайно разнообразные по плану, эти церкви искусно скомпонованы мастером в неправильные и затесненные участки. Характерные для классицизма фасады сочетаются в них с целостностью пространства интерьера. В этом отношении особенно характерна церковь Сен Стивен Уолбурк (1672 – 1687), с ее просторным и плоским куполом, объединяющим все пространство. Часто в главное пространство широко открываются хоры – галереи для прихожан (Сен Брайд на Флит-стрит, 1670 – 1684).

Знаменитые колокольни Рена, частью разрушенные во время Второй мировой войны, поражают разнообразием композиции, и в то же время неизменно отличаются свойственным лишь им одним сложным, легким, учащающимся кверху ритмом. В них, с одной стороны, проявился тот глубокий отпечаток, который наложила готика на национальный характер английского зодчества, а с другой – своеобразная разработка «Темы с вариациями» (каждая из которых имеет вполне самостоятельное значение) – разработка, до того встречающаяся только в ряде палладианских вилл и дворцов.

Наиболее монументальные строения Кристофера Рена уходят в XVIII в. - это собор Святого Павла в Лондоне (1675 – 1711), главный собор протестантов Европы и Ансамбль Гринвичского госпиталя.

Произведения для ознакомления

Иниго Джонс (1573 – 1652): Площадь Ковент-Гарден (1630), Куинс Хаус в Гринвиче (1616 – 1636), Линдсей Хаус (1640), Банкеттинг-Хаус в Лондоне (1619 – 1622).

Кристофер Рен (1632 – 1723): Шелдонский театр в Оксфорде (1663 – 1665), Сен Стивен Уолбурк (1672 – 1687), Сен Брайд на Флит-стрит (1670 – 1684), колокольня церкви Сент Мери-ле-Боу (1670 – 1680), Дворец Хэмптон-корт (1690 – 1696), собор Святого Павла в Лондоне (1675 – 1711), Ансамбль Гринвичского госпиталя 1694 – 1728).

МОДУЛЬ № 7. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО XVIII В.

36 часов аудиторной работы и 36 часов самостоятельной работы

ТЕМА 32. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА XVIII В.

20 часов аудиторной работы и 20 часов самостоятельной работы

Лекция 91. Западноевропейское искусство эпохи барокко и классицизма: специфика XVIII в.

План лекции

1. Особенности мироотношения культуры XVIII столетия.
2. Общая характеристика основных художественных явлений XVIII в.

1. Особенности мироотношения культуры XVIII столетия

1) Художественная культура XVIII в. представляет собой продолжение традиций XVII столетия. В искусстве продолжают развиваться две противоположные тенденции: барочная и классицистическая.

Барочная тенденция в искусстве акцентирует внимание на уникальности отдельной личности и ее самоценности, на индивидуалистическом принципе устройства мира.

Классицистическая тенденция сосредотачивается на образцовости и упорядоченности устройства мира, на принципе следования общепринятым эталонам.

2) Определяющим и специфическим явлением для культуры XVIII столетия является Просвещение – система философских и социально-политических взглядов, в основе которой лежат два принципа.

Первый принцип – человек рождается «чистым листом», а значит процессом формирования ценностей можно управлять.

Второй принцип – человеческий разум воспитывается через чувства, поэтому наиболее удобным для воспитания человека признается сфера искусства, воздействующая, прежде всего, на чувства, а через них – на разум зрителя.

3) В XVIII в. просветительство развивается по 3 основным направлениям.

Во Франции – теория социально-политического воспитания: в основу воспитательных эталонов положены общественные и политические идеалы, считающиеся общепринятыми.

В Англии – теория морального воспитания, нравственного воспитания, где приоритет отдается общепринятым нормам морали и личностным нравственным идеалам.

В Германии – теория эстетического воспитания, которая основывается на развитии чувствительности к любым проявлениям гармонии (прекрасного) в мире.

4) Основной особенностью культуры XVIII столетия является понимание искусства как средства воспитания человека. Все стили и направления этого периода, так или иначе, реализуют просвещенческую составляющую либо в русле классицистической тенденции, либо в русле барочной тенденции.

2. Общая характеристика основных художественных явлений XVIII в.

Основными художественными явлениями в XVIII в. становятся новые варианты стилей «барокко» и «классицизм», а также стиль «рококо» и направление «сентиментализм».

Барокко XVIII в. (итал. baroccо через исп. от португ. baroco - причудливый, дурной, неправильный, испорченный) как преобладающий стиль в архитектуре и живописи распространяется в Германии, Австрии, Испании, Италии, где обретает национальные черты и различные варианты соединения с рококо.

В качестве понятия «барокко» имеет в истории искусства «узкое» и «широкое» значения.

В узком понимании барокко обозначает художественный стиль в искусстве различных стран XVI-XVIII столетий.

В широком значении стиль барокко определяет оригинальный способ визуализации посредством произведений архитектуры, скульптуры, живописи, декоративного искусства процесса стремления человека к Абсолютному началу в качестве истины своего существования.

В узком понимании исторический художественный стиль «барокко» получил распространение в середине XVI столетия в Италии, а в первой половине XVIII в. был популярен в Испании, Германии, Австрии и России. С позиции художников итальянского Ренессанса кватроченто XV в., создававших преимущественно классицистические произведения, форма творений ряда художников Позднего Ренессанса XVI столетия выглядела как «барокко», что в разговорном итальянском языке было синонимом всего неправильного, неуклюжего, грубого, неумелого. Лишь в XVIII столетии слово «барокко» стало применяться для характеристики некоего особого художественного стиля.

Позволительно выделить космоцентрический и социоцентрический аспекты европейского барочного стиля.

Космоцентрический аспект барокко, получивший развитие исключительно в храмовом зодчестве, - это динамика и дематериализация, подчеркнутое движение в глубину и ввысь, экспрессия и пафос пространства. Главная задача барочных произведений — творение нескончаемо уходящей вверх иллюзорной сферы, в которой теряются привычные для человека представления о протяженности, объеме, цвете, свете и плоскости, вызывая переживание душевного отрыва от всего бытового и обыденного и устремления к единственно истинному возвышенно сакральному.

В эпоху барокко экзальтация и героизация обыденного привели к тому, что самыми распространенными терминами для характеристики произведений космоцентрического аспекта барочного стиля стали такие прилагательные, как «роскошный», «величественный», «божественный», «сверхчеловеческий», «блестящий», «великолепный», «грациозный», «изящный». Творения зодчества, скульптуры, живописи, декоративного искусства нередко создавались с расчетом на своего рода театральный эффект: кулисы, неожиданно открывающиеся перспективы, контрасты масштабов, стремление возбудить воображение.

Вообще стиль «барокко» – это сочетание возвышенной духовности, часто на пределе человеческих возможностей, и крайнего натурализма, драматической грандиозности масштабов и смакования прозаических деталей. Всякий раз барочные произведения словно подсказывают, что процесс обесконечивания конечного может начаться только в случае резкого осознания человеком своей ограниченности, можно сказать бытовой натуралистичности. Не случайно главным средством барочной визуализации стало аллегорическое иносказание.

В пору господства барокко многие романские церкви переделывались в барочные, тогда как готические храмы оставались в неприкосновенности. Это происходило потому, что готику и барокко многое объединяет: экспрессия, пафос пространства, живописное отношение к плоскости стены, единое и безудержное стремление вверх всех частей здания. Композиции западноевропейских барочных церквей с их базиликальным планом и высокими, симметрично расположенными башнями поразительно напоминают готические. На севере Европы и в Испании родился даже стиль, который назвали «барочная готика».

Репрезентантами барокко XVIII в. являются: в архитектуре – творчество Бальтазара Нейманна (Дворец в Вюрцбурге (1719 – 1744 гг.), паломническая церковь в Фирценхейлигене (1743 – 1771 гг.), Маттеуса Даниэля Пеппельмана (Цвингер в Дрездене (1711 – 1722 гг.), Иоганна Лукаса фон Гильдебрандта (Дворец Верхний Бельведер в Вене (1714 – 1722 гг.); в скульптуре – творчество братьев Азам (скульптурная композиция «Успение Богоматери» в алтаре монастырской церкви в Роре (1723); в живописи – творчество Джованни Баттиста Тьеполо (1696 – 1770 гг.).

Классицизм XVIII столетия становится преобладающим явлением со второй половины века, этот стиль также развивает принципы Просвещения. Отличительной особенностью стиля «классицизм» в архитектуре XVIII в.

становится историчность и цитатность самих произведений, возникающая благодаря систематизации знаний об античном искусстве. Для живописи классицизма характерно разнообразие художественных методов в связи с разным пониманием просвещенческих задач.

Понятие «классицизм» (нем. Klassizismus – «образцовый») в узком значении есть художественный стиль в искусстве европейских стран XVII — XX столетий. В исторических границах стиля принято различать классицизм XVII в. во Франции («Большой стиль» Людовика XIV); неоклассицизм второй половины XVIII столетия во Франции, Италии, Англии, Германии, России; ампир конца XVIII - первой половины XIX вв. во Франции, Англии, России; неоклассицизм начала XX столетия в России.

Может показаться, что произведения классицизма есть лишь исправление и очищение творений барочного и рокайльного искусства от «пышной» и «нарочито витиеватой» шелухи, которая в той или иной мере искажает, извращает, камуфлирует «правильные» античные формы, придавая им некий «неправильный» вид. Однако это далеко не так. Классицизм не есть фаза или этап барочного развития художественной культуры, точно так же, как не является барокко и рококо фазой или этапом классицизма.

Классицистические произведения принципиально противоположны произведениям стиля барокко. Барочные и рокайльные творения изобразительного искусства - это чувственное явление сути стремления конечной человеческой энергии к бесконечному божественному началу. Классицистические же здания, скульптуры, живописные картины и т.д., наоборот, имеют цель быть визуальным свидетельством сущности кристаллизации Абсолюта в конечных непосредственно наблюдаемых и чувственно доступных формах.

Стиль классицизм в его широком значении, представляя преимущественно тенденцию оконечивания бесконечного, не может быть локализован в какой-либо исторической эпохе, художественном направлении или национальной школе искусства. Он обнаруживает себя регулярно в различные периоды мировой истории и в разных странах. Общими характерными особенностями классицистических художественных произведений являются линейность, плоскостность, замкнутость, множественность, ясность.

Основными представителями классицизма в XVIII в. выступает: в архитектуре – Жак-Анж Габриэль (Малый Трианон (1762 – 1768 гг.), Жак-Жермен Суфло (Пантеон (1756 – 1789 гг.), Кристофер Рен собор Св. Павла (1675 – 1717 гг.); в скульптуре – Жан-Антуан Гудон (1741 – 1828 гг.); в живописи – Жак Луи Давид (1748 – 1825 гг.).

Стиль «рококо» (франц. rococo — вычурный, причудливый от rocaille — скальный от roc — скала, утес, грот, пещера) возникает во Франции как художественное явление, открывающее интимные стороны человеческой души, в противовес классицистическому представлению о необходимости следовать единому для всех людей образцу, и по сути является проявлением барокко в его широком значении.

Этот стиль зарождается в архитектуре как интерьерный, и это качество является определяющим как для архитектуры рококо, так и для живописи и скульптуры. Интерьеры рококо – единое целое, специальным образом организованное для создания интимной комфортной среды, ориентированной на погружение человека в свой внутренний мир.

Основными свойствами произведений рококо являются тонкость и нюансность содержания, эротический подтекст, преобладание мифологических сцен, декоративность, камерность.

Представители рококо в скульптуре – Этьен-Морис Фальконе (1716 – 1791 гг.); в живописи – Антуан Ватто (1684 – 1721 гг.), Франсуа Буше (1703 – 1770 гг.), Оноре Фрагонар (1732 – 1806 гг.), Жан Батист Симеон Шарден (1699 – 1779 гг.).

Направление «сентиментализм» (от фр. «чувствительный») в большей степени выражает в живописи принципы Просвещения, воспитывая чувствительность души и сердца и через это прививая зрителю моральные и нравственные идеалы. Особенностью сентиментализма является обращение в сюжетах, к так называемому, третьему сословию – той среде, где можно обнаружить людей с чувствительным искренним сердцем, неиспорченным светским образом жизни.

В стилистическом отношении сентиментализм представляет собой в большей мере классицистическое направление, поскольку своей задачей имеет визуализацию эталонных представлений о человеке, а значит – оконечивание бесконечного.

В целом для произведений сентиментализма характерно: простота и ясность сюжета; театральность и аллегоричность, поясняющие морализаторский смысл произведения; повествовательность и психологичность.

Яркими представителями сентиментализма являются Жан Батист Грез (1725 – 1805 гг.), Уильям Хогарт (1697 – 1764 гг.).

Лекция 92. Барочная архитектура Испании XVIII века

План лекции

1. Особенности развития барочной архитектуры в Испании XVIII в.
2. Деятельность братьев Чурригера. Стиль «churrigueresco» в испанской барочной архитектуре.
3. Специфика центров барочной архитектуры – Галисии и Андалусии.

1. Особенности развития барочной архитектуры в Испании XVIII в.

Испанская архитектурная традиция в целом представляет космоцентрический вариант стиля «барокко».

В Испании эпоха барокко приходится на вторую половину XVII - первую половину XVIII столетия, причем испанская барочная архитектура, испытывая сильные римское и парижское влияния, в отличие от итальянского и французского зодчества, сводилась исключительно к церковным постройкам. Помимо двора, наиболее значительные заказы поступали от религиозных орденов и многочисленных религиозных конгрегаций, то есть монашеских объединений, следующих общему уставу.

Барочная самостоятельность испанских архитекторов сильнее всего проявилась в планировке и декорации фасадов культовых зданий, а также в оформлении церковных интерьеров.

В то время как в большинстве европейских стран ремесло архитектора классифицировалось как инженерное или фортификационное искусство, в Испании преобладало представление о зодчем как члене религиозного братства, получившем духовные наставления в родной обители. Можно сказать, что в деле строительства культового здания зодчий играл роль духовно-художественного руководителя. Степень почтения к положению архитектора нашла отражение в религиозных текстах, называвших Бога-Отца «высочайшим зодчим».

Придворные архитекторы имели достойное положение в испанском обществе. Тип профессиональной подготовки зодчих эпохи барокко в Испании основывался на теоретических выкладках Витрувия и Альберти и являлся результатом всестороннего обучения, которое дополнялось практическими навыками, приобретавшимися во время работы под началом старших и более опытных мастеров. Обычно только представители аристократии и духовенства могли получить такое образование.

2. Деятельность братьев Чурригера. Стиль «churrigeresque» в испанской барочной архитектуре

Рубежом XVII – XVIII вв. датируется деятельность архитекторов и скульпторов семьи кастильских зодчих, принадлежащих фамилии Чурригера. Братья Хосе Бенито, Хоаким, Мануель, Альберто и Мигуэль Чурригера явились создателями оригинальной архитектуры, именуемой стилем «churrigeresque». Семья Чурригера, уроженцев Барселоны, первоначально поселилась в Мадриде, а затем обосновалась в Саламанке, украсив этот кастильский город архитектурными сооружениями и скульптурно-декоративными работами. Вообще, деятельность братьев Чурригера дала настолько мощный импульс развитию барочной архитектуры Испании, что название «churrigeresque» зачастую употребляется по отношению ко всей архитектуре испанского барокко XVIII в.

Как правило, постройки, исполненные в стиле «churrigeresque» просты, даже традиционны в своей объемной композиции. Во всей красе стиль «churrigeresque» проявляется в пышной и виртуозной декорации храмовых фасадов, заполняя их поверхности вычурной орнаментикой, включающей в себя, во-первых, изогнутые, волнообразные и разорванные карнизы, во-

вторых, витые и канделябровые колонны, в-третьих, гирлянды, в-четвертых, раковины, в-пятых, консоли, в-шестых, занавески, в-седьмых, виноградные лозы, в-восьмых, медальоны, в-девятых, гербы, в-десятых, ленты, в-одиннадцатых, волюты, в-денадцатых, круглые, овальные либо трехлепестковые отверстия.

Старший из братьев Хосе Бенито Чурригера (1665-1725) считается самым известным мастером, определившим главные особенности стиля «churrigereск». Однако произведений Хосе сохранилось немного, а сам характер его творчества оказался более приверженным традиции по сравнению со смелыми новшествами его младших братьев.

На рубеже XVII – XVIII столетий Хосе Бенито Чурригера воздвиг ретабло или, иначе говоря, алтарь в церкви доминиканского монастыря Сан Эстебан в Саламанке (1693), по праву считающееся шедевром стиля «churrigereск». Это роскошно декорированная своеобразного пространственного решения постройка, в которой нашли широкое применение позолоченные мавританские колонны, обвитые виноградными лозами. Безупречное чувство пропорций связывает это алтарное сооружение с внушительным пространством храма.

Известно, что ретабло церкви монастыря Сан Эстебан в Саламанке стало прообразом многих алтарных сооружений не только в Испании, но и в Латинской Америке.

Для творчества двух младших братьев Чурригера – Хоакина и Альберто – характерно большое количество самых разных произведений. Их заказы в Саламанке были в первую очередь связаны с Новым собором, который принадлежал к числу поздних готических храмов Испании.

В 1714 г. Хоаким Чурригера был назначен главным архитектором Нового собора. Он стал создателем храмового купола, а также творцом ансамбля хора с рядами резных, украшенных скульптурой скамей.

Альберто Чурригера в Новом соборе занимался внутренним убранством храма, украшением его капелл и алтарей.

Позолоченный алтарь или ретабло «Христос сражений» (1720-е), находящийся в Новом соборе Саламанки, принадлежит к лучшим творениям Альберто Чурригера. Здесь предмет священного культа – деревянное раскрашенное распятие, которое, согласно легенде, сопровождало Сида Кампеадора во всех его битвах – помещено на ступенчатом пьедестале в углубленной нише, таинственная сумрачность которой усилена необычайной щедростью сияющего золотом скульптурного декора.

В Кастильи с деятельностью братьев Чурригера теснее всего было связано творчество архитектора Педро де-Риберы, крупнейшего мастера мадридского барокко. Почти за 20 лет деятельности мастер украсил испанскую столицу своими постройками – церквами, дворцами, театрами и фонтанами.

Многие здания Риберы сохранились фрагментарно или в измененном виде, но, к счастью, уцелели лучшие столичные памятники мастера, среди которых Приют для престарелых Сан Фернандо (1722). На фоне строгой

стенной плоскости фасада из красного кирпича контрастно выделен огромный, богато украшенный резной портал из серого камня. Его декор причудлив, по барочному полон движения, построен на перетекающих овальных и закругленных формах. Портал, ломая линию карниза, поднимается выше крыши и завершается эффектным трехчастным разорванным фронтоном. В нише на уровне второго этажа размещена статуя кастильского короля Фердинанда Святого, который в 1248 г. отвоевал Севилью у мавров; стоящий на коленях мальчик протягивает королю ключ от города. Многочисленны и затейливы детали убранства. Края портала словно задрапированы складками тканей, перевитых лентами. Скульптурная резьба кажется наложенной на каменную плоскость. Однако обилие декоративных форм не нарушает единства целого.

3. Специфика центров барочной архитектуры – Галисии и Андалусии

На рубеже XVII – XVIII вв. несколько регионов Испании, таких, например, как Галисия и Андалусия, превратились в центры крупномасштабного строительства, что, во-первых, с успехом освоили стиль «чурригереск» и даже выработали достаточно индивидуальный архитектурный язык космоцентрического аспекта стиля «барокко».

Стиль «чурригереск», распространяясь за пределы Кастильи, получил развитие в архитектуре Галисии, расположенной на северо-западе Иберийского полуострова. Именно в Галисии, в частности, в городе многочисленных паломников Сантьяго де Компостелла в первой половине XVIII в. был создан шедевр зодчества испанского барокко – фасад кафедрального собора Обрадоро (1738-1747). Автором проекта выступил Фернандо Касас де Новоа.

Барочный храм, построенный на романском основании совершенно по готически взмывает вверх. Он имеет три ряда огромных двухъярусных окон, обрамленных ясно обозначенными выступами и углублениями окружающих их элементов. Отличаясь филигранной тонкостью исполнения, сравнимой с работой ювелира, фасад храма образует декорацию, которая выступает во всем своем великолепии в городской среде, выделяясь внушительностью облика и активной игрой света и тени.

Барочный фасад собора, как бы защищая собой знаменитый романский портал Славы, в то же время будто стремится как можно шире открыть его навстречу лучам света. Композиция строения соответствует градостроительной концепции паломнического города. В центре сложной композиции собора – некое подобие трехчастного резного из камня портала, по сторонам которого размещены две симметричные, устремленные вверх башни.

Структура лицевой части сооружения, сочетаясь с барочной лестницей, ведущей к храму, предоставляет верующим блестящую возможность физического и, главное, духовного ступенчатого восхождения от земного Дольнего мира в Горний небесный божественно сакральный мир.

Многоярусный фронтон венчает центральную часть фасада, «ложные» фронтоны украшают более низкие ярусы его боковых башен.

В комплексе эти архитектурные элементы призваны шаг за шагом непрерывно вести взгляд прихожанина от конечного к бесконечному, нигде ни на секунду не оставляя его без соответствующего архитектурно-религиозного присмотра. Общую пластичность стен дополняет ковровая орнаментальная поверхность собора, широко применявшаяся в Испании на протяжении столетий.

Наиболее примечательным с художественной точки зрения памятником космоцентрического аспекта стиля «барокко» Андалусии – еще одного центра развития испанской архитектуры XVII – XVIII вв. стиля «чурригереск» стала сакристия (ризница) архитектора Луиса де Аревало и саграрио (помещение дарохранительницы) архитектора Франсиско Уртадо Искьердо церкви монастыря картезианцев Ла Картуха в Гранаде (начато в 1732). Сакристия и саграрио, что называют «христианской Альгамброй», принадлежат к редким образцам испанского церковного интерьера, созданного целиком в традиции барокко.

Компактная композиция храмового помещения оживляется пластикой пышнейшего декора, покрывающего практически все элементы церковного интерьера. Несмотря на множество стуковых орнаментов, пилястры и другие вертикальные части конструкции сооружения весьма ясно читаются, предоставляя взорам верующих в море пышного декора своего рода умозрительные тропинки, идущие вертикально снизу вверх от пола к куполу. Пилястры из белого резного стука, словно сотканные из множества орнаментальных фигур, пронизаны светом, который заливает пространство из верхних окон и окон овального купола.

Устойчивость легким ажурным пилястрам придают их пьедесталы из мрамора коричневато-золотистого тона, образующего в сочетании с черно-белыми серебристыми плитками пола изысканную красочную гамму. Игра изломанных линий, дробных архитектурных и декоративных форм, освещенных и затененных поверхностей, белизны и насыщенных светом пятен живет здесь в зыбком непрерывном движении, всячески помогая людям найти свой индивидуальный путь к Богу. Выступающий верхний карниз опоясывает стену кругом, его бег повторяется в многочисленных рельефных профилях.

Несмотря на обилие деталей, сакристия не рождает впечатление небывалого архитектурно-декоративного хаоса. Пространство этого культового здания скорее напоминает филигранный ковчег, дарующий каждому верующему чудесную возможность единения его грешной души с Духом Божиим.

Известно, что архитектор Луис де Аревало и резчик-декоратор Хуан Васкес непрерывно работали над созданием сакристии, как над драгоценным изделием несколько десятков лет.

В Испании, как и в других странах Европы XVIII в., произведения барочного искусства обильно украшали церкви и соборы, созданные в стиле

«готика». Образцом активного вторжения барокко в среду готического здания является капелла Эль Транспаренте (1721-1732) собора в Толедо, созданная архитектором Нарсисо Томе.

Произведение, находящееся в глубине храма в нешироком и затененном проходе, представляет собой некое подобие заалтарной капеллы, густо наполненной архитектурными и скульптурными элементами из цветного мрамора, стука, раскрашенного и позолоченного дерева, с лепными украшениями и солнечными лучами. Недостаток освещения побудил архитектора имитировать якобы случайный обвал купола, открывающий небесные сферы, где средствами живописи и скульптуры изображены святые и пророки в их стремлении к клубящимся облакам.

В изогнутом двухъярусном ретабло капеллы помещается скульптурная группа «Мадонна с младенцем», занимающая центральную часть его нижнего яруса. Над ней находятся сцены «Тайная вечеря» и «Евхаристия». Окно в своде храма позволяет солнечным лучам проникать в помещение, рождая впечатление, будто сонмы скульптурных ангелов и святых на фоне архитектурных деталей капеллы воспаряют вверх в потоках солнечного света, желая увлечь вслед за собой души верующих. В этом архитектурном шедевре гармонично соединились зодчество, скульптура и живопись.

Лекция 93. Стиль рококо в архитектуре Франции XVIII в.

План лекции

1. Общая характеристика французского рококо.
2. Своеобразие «пышного» варианта рококо.
3. «Салон Принцессы» Отеля де Субиз в Париже как репрезентант «утонченного» или «сдержанного» варианта рококо.

.

1. Общая характеристика французского рококо

Рококо (франц. rococo — вычурный, причудливый от rocaille — скальный от roc — скала, утес, грот, пещера) — оригинальный художественный стиль, конкретно-исторически выработанный в искусстве Франции первой половины XVIII столетия и получивший развитие в ряде других европейских стран.

Основным декоративным мотивом стиля «рококо» стала раковина в форме причудливого завитка с двойным s-образным изгибом. К началу XVIII в. слово «рокайль» (сокращенно иронично - «рококо») обрело широкое значение. Им стали называть все странное, причудливое, извивающееся, вычурное, неспокойное. Так родилось название нового стиля.

При всей своей относительной самостоятельности рококо есть не что иное, как фаза развития барокко. У этих внешне таких разных стилей очень много сущностно родственного.

Стиль «рококо» всему материально вещному и телесному парадоксальным образом придал духовное значение, создавая ощущение воздушной легкости, эфемерности, проявляя тончайшие нюансы сокровенных чувств и мыслей.

Идейной и эмоциональной основой художественного стиля стал гедонизм (гр. hedone - наслаждение), а формой – интимная и игривая грация. Мимолетные, неуловимые, изменчивые движения человеческой души к божественному Духу нашли свою визуализацию в стилевом жанре «каприз» (франц. caprice – причуда), тесно связанном с барочным «каприччи».

Рококо – это соединение жизнелюбия и пессимизма, радости и тоски. Стиль демонстрирует, что искомая встреча человека с Абсолютным началом – это не более чем удачное мгновение единения, которое всегда с вожделением ожидается, но в момент призрачного явления зачастую не замечается человеком, принося разочарование.

Девизом эпохи рококо стал «счастливый миг», а главными темами живописи – сцены эротического соблазнения богами (Дианой, Венерой) людей и очаровательного влечения их возбудившихся тел и душ в сказочно прекрасный мир вечной любви.

Старость и смерть как категории не существуют для рококо. Вместо них в этом стиле господствует «ранняя весна» женской красоты и эротической силы. Впервые в истории искусства произошла легализация обнаженного женского тела в откровенно эротическом сюжете.

Богини Олимпа, снизойдя в облик раздетых и полураздетых светских дам, подчас с известными чертами конкретных высокопоставленных особ, демонстрировали свои прелести в пикантной обстановке для того, чтобы, в угоду рококо, прельстить, соблазнить, заразить и в конце концов преобразить человеческие души, уведя их из обыденного профанного Дольнего мира в чудесный сакральный Горний мир.

Сюжетные ситуации подыскивались такие, чтобы служить невинным поводом для откровенной эротики. Широкое распространение получили всевозможные «купания», «утренние туалеты», «летние удовольствия». Популярность приобрел античный сюжет «Диана и Актеон», а также темы, связанные с подсматриванием людей за божественными откровениями эротически соблазнительного характера.

В архитектуре рококо проблемы зодчества сузились в основном до задач оформления небольших интерьеров.

Если прежде сферы деятельности архитектора, скульптора, живописца и рисовальщика-орнаменталиста были разобщены, то в искусстве рококо они соединились. Причем главным мастером стал не зодчий, а рисовальщик-орнаменталист, декоратор с бригадой помощников-исполнителей.

Французское архитектурное рококо получило два направления своего развития. Одно из них можно назвать «сдержанным» или «утонченным», другое направление французского рококо позволительно назвать «пышным».

2. Своеобразие «пышного» варианта рококо

«Пышное» рококо в архитектуре Франции создавалось, в большинстве случаев, архитекторами вышедшими из Фландрии и учившимися в Италии.

Здесь зодчие производили нередко успешные попытки распространить формы рококо не только во внутренних помещениях, но и на фасадах зданий. Более того, они желали сочленить в интерьерах и экстерьерах рокайльные и барочные элементы в единое рокайльно-барочное целое, а также мечтали придать национальному французскому рококо общеевропейский характер.

Архитектурные творения этого направления тяготеют, с одной стороны, к барочной роскошности и торжественности, к выразительности и динамике композиционных форм, а с другой стороны - к рокальной камерности и интимности произведения.

Дворец Станислава Лещинского во французском городе Нанси (1750-е), построенный по проекту архитектора Эммануэля Эре де Корни, по праву считается одним из главных градостроительных памятников «пышного» рококо.

Особенностью данного памятника является его градостроительное значение, поскольку дворец организует с помощью площади окружающее городское пространство, фиксируя узловую точку города. Основные средства организации пространства – барочно-рокайльные архитектурные формы, обильно украшенные рокайльным орнаментом. Это относится и к оформлению самого дворца и к устройству и внешнему виду самой площади, организованной с помощью решетки.

Именно решетка площади дворца Станислава Лещинского играет наиболее важную роль в формировании особого пространства синтеза рокайльных и барочных форм, создавая ощущение триумфа и торжественности и одновременно – камерности и интимности пространственной среды.

Удивительный эффект создает подобное сочетание интимности и торжественности, градообразующего значения и интимной функции. Ансамбль дворца и площади как репрезентант «пышного» рококо демонстрирует торжество личного пространства в городской среде, превращая целую часть города в качестве общественной среды в интимное пространство погруженности во внутренний мир человека, мир причудливых форм и игривых мыслей.

Данный вариант стиля действительно приобретет интернациональный характер и получит свое особое развитие в барочно-рокайльной архитектуре Германии и Австрии.

3. «Салон Принцессы» Отеля де Субиз в Париже как репрезентант «утонченного» или «сдержанного» варианта рококо

Особенностью «утонченного» варианта стиля «рококо» в архитектуре Франции является сочетание рокайльного интерьера зданий, отделанного с высоким вкусом, тонкостью и изяществом, с фасадами, выдержанными в

строгих формах классицизма.

Образцовым архитектурным творением «утонченного» рококо является «Салон Принцессы» (1705) отеля де Субиз в Париже, созданный зодчим Жерменом Бофраном и Шарлем-Жозефом Натуаром (архитектор Пьер-Алексис Деламер выступил автором парадного двора и классицистического фасада здания). Здесь стиль проявился в наиболее законченной форме.

Во-первых, облик интерьера таков, что сразу настраивает на отрыв от всего кристаллизованного и ограниченного. Углы стен помещения живописно закруглены. Вместо карниза, ограничивающего плоскость стены от потолка, появилась падуга – плавный полукруглый переход, самым пластичным образом связавший вертикали стен с горизонталью потолка и сделавший незаметной для глаза зрителя тектонику интерьера.

Более того, падуга декорирована тонким позолоченным рельефом, имитирующим ветви деревьев. Этот лепной орнамент рокайля, будучи атектоничным, максимально усилил живописность падуги. Белый и нежный серо-зеленый цвета создают в «Салоне» атмосферу безмятежности. Вся орнаментика характеризуется изяществом и легкостью.

Во-вторых, панели интерьера, имеющие арочные очертания, чередуются с высокими зеркалами и окнами, придающими небольшому по размерам помещению дополнительную глубину.

Вообще мотив зеркала как символа призрачности, игрового погружения, соединения иллюзии и реальности, в искусстве рококо приобрел ведущее значение. Многочисленные зеркала, отражаясь одно в другом, создают впечатление бесконечно глубокого зыбкого пространства. Горящие свечи мириадами искр призваны были усилить это впечатление.

В-третьих, центр интерьера под одним из зеркал занимает невысокий камин, покрытый мраморной плитой со стоящими на ней часами золоченой бронзы. Это своего рода «алтарь» помещения, символизирующий грот, пещеру, открытый зев божественной матки с призывно горящим внутри огнем.

Сочетание зажженного камина, часов и зеркала обязательно для рококо в качестве сопоставления временного и вечного в призрачном пространстве наблюдения человека за собой и погружения в себя.

В-четвертых, все детали «Салона» ориентированы на создание определенного настроения.

Именно в эпоху рококо представление об интерьере как о едином художественном ансамбле получило наиболее полное осуществление. Художники стиля с равной тщательностью работали над лепным декором стен, зеркал, мебели, камина, канделябров, рисунками тканей, формами дверных ручек. Каждый даже самый искусный элемент интерьера обретал значимость только в том случае, если удачно становился частью единого целого.

Именно по этой причине живопись рококо сугубо декоративна. Она теряется в музейных помещениях, ибо предназначена для определенных интерьеров, убранных в едином стиле.

Не исключение и живопись «Салона Принцессы». В пространстве между окнами и потолком помещены декоративного характера картины художника Натуара, рассказывающие о Психее, которая в греческой мифологии олицетворяла собой душу, дыхание. Иллюстрируется история Апулея о странствиях человеческой души, жаждущей слиться с бесконечной любовью.

В-пятых, несмотря на небольшие габариты помещения композиция «Салона» построена так, что делает принципиально невозможным охват взором сразу всех его форм. Ясная неясность изменчивого облика, частичная приоткрытость, загадочность, женственность – характерные особенности интерьера рококо. Даже если тщательно изучить каждый предмет помещения и просмотреть все орнаменты рокайля, всякий раз окажется нечто, непременно ускользнувшее от освоения.

Лекция 94. Архитектурное барокко Италии XVIII в.

План лекции

1. Особенности развития барочной архитектуры Италии XVIII в.
2. Специфика культовой барочной архитектуры Рима.
3. Лестница Испанской площади в качестве репрезентанта барочной архитектуры градостроительного значения.

1. Особенности развития барочной архитектуры Италии XVIII в.

Для архитектуры XVIII в. в Италии характерна тесная связь с традициями национального барочного зодчества XVII столетия. Сложение системы форм стиля «барокко» приходится в Италии на последние декады XVI в. и первые две декады XVII в.

Бурно расцветшее барокко безраздельно господствовало в Италии примерно с 1620 г. до середины XVIII столетия. К концу XVIII в. в Италии утверждается стиль «неоклассицизм», представители которого и дали барокко его название.

Итальянская барочная преимущественно космоцентрического аспекта архитектура создала замечательные иезуитские храмы, чаще всего с барочным оформлением фасадов и подходов к храмам.

Напротив, в своем социоцентрическом аспекте она нашла замечательные решения ряда градостроительных проблем, разработав композиционные приемы ансамблевой застройки улиц и площадей, обнаружила новые приемы структурной связи здания с окружающим пространством (парком, площадью), предложила оригинальные формы синтеза архитектуры с живописью и скульптурой, создала прекрасные аристократические дворцы.

Зодчество итальянского барокко как космоцентрического, так и социоцентрического аспектов успешно применяло приемы скенографии как при решении интерьеров, так и при создании архитектурных ансамблей и парков, породив своеобразное искусство городских архитектурных мизансцен.

Основные заказчики произведений барокко в Италии XVIII в. — это папы и кардиналы в Риме, а также властители небольших итальянских государств, т.е. государственные и церковные сановники, крупные финансисты и землевладельцы.

Аристократия требовала от барочной архитектуры выражения принципов религиозности социоцентрического толка, т.е. подчеркивания средствами монументальности и импозантности произведений зодчества собственного сословного превосходства и объединительной роли государства.

Церковь же требовала от барочной архитектуры выражения таких принципов космоцентрической религиозности, которые содействовали бы пробуждению и максимальному развитию порыва верующих навстречу Богу, укрепляли бы в целом католицизм во главе с Ватиканом.

В XVIII в. художественными архитектурными центрами были Генуя, Турин, Венеция. В этих городах стиль «барокко», развиваясь в основном в социоцентрическом аспекте, приобрел утонченный, праздничный характер, оказав заметное влияние на формирование светского барокко Германии, Австрии, России. В Неаполе и на Сицилии произведения барочного зодчества создавались под влиянием испанской космоцентрической архитектурной традиции.

2. Специфика культовой барочной архитектуры Рима

Крупные римские архитекторы первой половины XVIII в. решали в основном задачу культовой заразительности церковных зданий. Они построили много новых фасадов к древним раннехристианским базиликам, произвели трактовку площадей перед католическими храмами как неких открытых искушающих верой вестибюлей.

В Риме архитектор Фердинанд Фуга создал главный фасад церкви Санта Мариа Маджоре (1741-1743), зодчий Алесандро Галилеи соорудил фасад базилики Сан Джованни ин Латерано (1733-1736), мастера Пьетро Пассалаква и Доменико Грегориани построили фасад церкви Сан Кроче ин Джерусалеме (1741-1744).

Архитекторы итальянского варианта стиля «барокко» организовывали подходы к церковным зданиям таким образом, чтобы храмы соблазнительно раскрывались перед верующими лишь в самый последний момент с эффектной неожиданностью, всячески подчеркивая при этом заразительное стремление церковных фасадов в глубину и вверх (Ф.Фуга. Фасад церкви Санта Мариа Маджоре в Риме. 1741-1743).

Важную роль сценической организации пространства перед храмом играли площади и лестницы, устроенные таким образом, чтобы усложнить путь человека при подходе к храму и тем самым усилить театральный эффект открывания барочного фасада церквей.

Излюбленными деталями барочных фасадов были элементы архитектурных ордеров – колонны, фронтоны, карнизы и т.д. Элементы ордера использовались в качестве выступающих и организующих деталей фасада, на контрасте с которыми маняще работали глубокие оконные и дверные провалы и ниши, выступающие основными заразительными элементами церковного фасада.

Часто над барочным фасадом выступала древняя романская колокольня, вертикаль которой была смещена относительно центральной вертикали фасада. Подобный эффект еще более усиливал барочность церковного сооружения, устремляя взгляд и душу человека к божественному небу Италии.

Репрезентантом космоцентрического барокко в архитектуре Италии может выступить фасад церкви Санта Мариа Маджоре (1741-1743) Фердинанда Фуги.

Барочными формами оформлен не весь фасад христианской церкви романского периода, а лишь его центральная часть. Характерным для итальянской скенографии является эффект раздвижения достаточно простых и строгих классицистических стен для открывания манящего барочного входа в храм.

Композиция центральной барочной части построена по принципу заманивания в глубь храма за счет темных и глубоких порталов входов первого яруса и вверх за счет остроугольных карнизов и выгнутых к верху форм второго яруса. В целом композиционное строение центральной части фасада выстраивает пирамидальный контур, устремляющийся за пределы линии кровли.

Движение ввысь в верхней части сооружения поддерживается и усиливается стремительной вертикалью колокольни, которая характерном образом для барокко сдвинута вправо от центральной оси фасада здания.

В целом сооружение представляет собой классицистический занавес, медленно раскрывающий барочный вход в храм, который в свою очередь работает на усиление динамики вхождения в храм в качестве религиозного восхождения человеческой души к Богу.

3. Лестница Испанской площади в качестве репрезентанта барочной архитектуры градостроительного значения

Венцом барочной скенографии в Риме стала лестница Испанской площади (1721-1726), построенная архитекторами Алессандро Спекки и Франческо де Санктисом.

Это блистательный образец архитектурного использования рельефа и сочетания в едином ансамбле целой группы градостроительных элементов. Испанская лестница гармонично интегрирует социоцентрический и космоцентрический аспекты стиля «барокко».

С одной стороны, в период многочисленных праздников жизни «вечного города» лестница Испанской площади уже множество лет с неизменным успехом играет роль своеобразного амфитеатра. В это время её ступени становятся местом встречи для зрителей торжественного действа на площади, объединяя в единое целое жителей Рима с людьми многих стран и народов, съезжающихся сюда.

С другой стороны, лестница Испанской площади, поднимаясь вверх по римскому холму к храму, предоставляет верующим возможность каждой своей ступенью и ритмичной пульсацией сходящихся и разбегающихся пролетов почувствовать, одновременно, сложность и необходимость не столько плотского, сколько душевного восхождения от светского к сакральному, от многого к Единому, от конечной человеческой души к бесконечному божественному Духу.

На это же направлен и стремительно взмывающий ввысь тонкий иглоподобный обелиск с венчающим его крестом, искусно возвышающийся посреди лестницы.

Пространство лестницы композиционно начинается с площади, центральной частью которой является фонтан в виде лодки. Лодка символизирует начало путешествия человеческой души по пространству лестницы, которое устроено как река, увлекающая человеческую душу своим потоком ввысь. Завершается пространство лестницы фасадом храма и стоящим перед ним обелиском, устремленным ввысь и увенчанным крестом.

Само движение по лестнице организовано в качестве двух расходящихся и сходящихся потоков. От фонтана-лодки лестничное пространство медленно поднимается вверх, затем разделяется на две части, словно огибая огромный валун, находящийся прямо по центру потока, после чего вновь сливается в единый поток, устремляющийся к обелиску и храму, а от них к небу.

В целом композиция сооружения, действительно, объединяет две стороны вечного города – социоцентричность и космоцентричность – площадь и храм, символически представляя собой соборное восхождение человеческих душ к божественному пространству.

Лекция 95. Барочная архитектура Германии XVIII в.

План лекции

1. Особенности развития барочной архитектуры Германии в XVIII в.
2. Светская барочная архитектура Германии.
3. Культовая барочная архитектура Германии.
4. Специфика немецкого архитектурного рококо.

1. Особенности развития барочной архитектуры Германии в XVIII в.

К началу XVIII в. Германия состояла из трехсот мелких государств, пятидесяти «вольных городов» и около тысячи «имперских» рыцарских поместий.

Результатом падения художественных центров, бывших ранее очагами национальной культуры, стало уничтожение самой национальной школы архитектуры Германии. Молодые немецкие зодчие оказались в это время под неизбежным воздействием искусства соседних стран. В зависимости от вероисповедания в той или иной части Германии иноземное архитектурное воздействие было различным: на протестантском Севере (Бранденбург, Нижняя Саксония) господствовало влияние голландского, фламандского и французского искусства; на католическом Юге Германии (Бавария, Франкония) преобладало влияние итальянского зодчества.

Разделение Германии по конфессиональному признаку на две части - протестантскую и католическую - прошло и по архитектурной типологии. В северной части страны барочная типология определилась преимущественно социоцентрическим дворцовым строительством. Французский Версаль как тип дворца и показатель величия служил образцом парадных представительных резиденций для протестантских немецких монархов. В южной части Германии строили больше космоцентрические церковные сооружения, монастырские комплексы и резиденции высшего духовенства. Архитектурные произведения здесь часто создавались зодчими-итальянцами (Карло Карлоне, Агостино Барелли, Энрико Цукалли), принесшими сюда приемы строительства и типы храмового римского барокко.

2. Светская барочная архитектура Германии

Зрелые образцы стиля немецкого социоцентрического барокко периода расцвета представляют возникшие в 20-е гг. XVIII в. три крупные резиденции: дворцы Вюрцбурга, Брухзаля и Мангейма.

Центральный корпус эталонного немецкого дворца, как правило, включал в себя обширный вестибюль, примыкавшую к нему парадную лестницу и большой торжественный зал в бельэтаже, обращенный в сторону парка. Исключительные по богатству и мастерству композиции лестничные залы составили одно из высших достижений национального барокко Германии.

Шедевром немецких социоцентрических сооружений барокко является дворец князя-епископа в Вюрцбурге (1722-1744) архитектора Бальтазара Неймана, представляющий собой огромный, развернутый в ширину симметричный П-образный блок (167х92 м) с большими внутренними дворами и парадным подъездным двором.

Эталоном парадного входа служит знаменитая лестница дворца Вюрцбурга, с двух сторон охватывающая вестибюль. Благодаря широкому верхнему обходу, огибающему лестницу, стены вестибюля не видны снизу,

отчего огромный свод лестничного зала (пролет 18 м), покрытый замечательными фресками Тьеполо, кажется свободно парящим.

Внутри дворец поражает грандиозностью пространства, размахом и великолепием отделки. Особенно знаменит его большой купольный «Кайзерзаль» с фресками великого Тьеполо. Этот зал - жемчужина декоративного искусства немецкого барокко. Сфера купола как бы разверзается на глазах у зрителей, раскрываясь в виде монументальной стуковой драпировки, и увлекает в иллюзорное пространство славящих государственное единство росписей.

Своеобразием отличается так называемое «саксонское барокко» - художественный стиль Верхней Саксонии, сложившийся в годы правления курфюрста Фридриха Августа II, прозванного Сильным. Формирование саксонского барокко Германии произошло, с одной стороны, под влиянием творчества итальянских архитекторов - носителей барочных традиций, с другой - «большого стиля» французского зодчества времен Людовика XIV, с третьей - складывающегося в начале XVIII в. во Франции стиля «рококо».

Саксония имела свои особенности в развитии дворцового типа здания. Здесь были наиболее распространены формы планировки хоромных сооружений, идущие от типологии ренессансного городского «палаццо» с внутренним двором.

Шедевр социоцентрического по своему характеру саксонского барокко Августа Сильного - комплекс дворцовых зданий Цвингер (1711-1728), созданный архитектором Матеусом Даниэлем Пёппельманном. Дрезденский Цвингер - это сооружение для триумфов и зрелищ, соединяющее под пышным барочным покровом четкие планировочные формы римско-классицистических площади-форума и стадиона-цирка. При этом комплекс зданий, расположенных на берегу Эльбы, имеет назначение оранжереи и, соответственно, носит рокайльный садово-парковый характер.

Архитектура Цвингера - это продукт синтеза многих (итальянских, французских, фламандских) стилевых образцов. Его зодчество сочетает несочетаемое — математическую жесткость структуры классицизма с патетикой и мощью готики, фантазии барокко с интимностью рококо.

Центральное, близкое к квадрату пространство Цвингера (106х107 м) симметрично развито за счет двух боковых, сегментообразно завершенных корпусов, образующих в плане как бы части единой вытянутой цирковой арены. Общий периметр этих пространств обрамлен застекленными одноэтажными арочными галереями с плоской крышей, являющимися помещениями оранжереи («Променад»). По верху галерей все павильоны Цвингера связаны между собой. Главными элементами комплекса выступают овальные павильоны с лестницами, игравшие роль трибун для королевской свиты, и павильон «Под короной», устроенный для ложи короля, - синтез надвратной башни и двухъярусной триумфальной арки. Боковые стороны центрального пространства Цвингера образованы четырьмя павильонами: «Французским», «Немецким», «Математическо-физическим» и «Фарфоровым».

3. Культовая барочная архитектура Германии

В развитии барочных церквей католического Юга Германии наблюдается тенденция отхода от базиликального разреза в сторону формирования зального внутреннего пространства. При этом храмовая зальность создается за счет включения в общее пространство церкви ее боковых балконов-галерей, образующих второй ярус культового помещения над капеллами по сторонам центрального нефа. Композиционные искания постепенно привели немецких зодчих к слиянию пространственных и пластических компонентов церковного интерьера в новое единство. При решении планов вместо жестких очертаний появились плавные эллипсовидные формы. Купол стал плоским, широким и низким. В создании архитектурных границ пространства церкви заметную роль играли теперь не столько стены, сколько внутреннее кольцо легких аркад на колоннах, которые формировали церковный интерьер как некую прозрачную среду, пронизанную воздухом и светом. Барочное космоцентрическое пространство немецких церквей призвано было породить у прихожан ощущение присутствия на радостном празднике встречи человека с Богом.

Образцами интерьеров немецких барочных церквей могут служить внутренние пространства таких храмов, как собор в Фульде архитектора Иоганна Динценхофера, церковь в Цвифальтене и церковь в Оттобойрене зодчего Иоганна Михаэля Фишера, церковь Виз мастера Доминикуса Циммермана и конечно же церковь в Фирценхайлигене архитектора Бальтазара Неймана.

Вообще церковь в Фирценхайлигене (1743-1771) отличается редким архитектурным изяществом. Волнистая линия ее фасада мягко изогнута, легко поднимая к небу две стройные башни. Подвижность форм усилена в интерьере церкви. Пространство центрального нефа образует в плане сложный рисунок из находящих друг на друга овалов, к нему примыкают круглые в плане боковые приделы. В интерьере это создает динамичный эффект, стены словно раздвигаются, залитое светом внутреннее пространство церкви кажется огромным. Ясная по пропорциям, построенная на безошибочном математическом расчете, церковь в Фирценхайлигене выглядит просветленно и жизнерадостно.

В протестантских церковных постройках Германии получила развитие центрическая схема здания как основа разработки зального пространства церкви-аудитории. Создание архитектором Георгом Бером громады Фрауэнкирхе (1726-1738) закрепило независимость протестантской общины Дрездена перед лицом католического двора.

4. Специфика немецкого архитектурного рококо

Рококо Германии, так же как и немецкое барокко, имеет свои особенности. В отличие от аристократической камерности «утонченного» рокайльного стиля парижских отелей в немецкой архитектуре 30-50-х гг.

XVIII в. формы «пышного» рококо Франции оказались близки традициям народного декоративного искусства.

Художественный стиль «рококо» получил в Германии широкое развитие и в храмовой космоцентрической архитектуре, и в архитектуре социоцентрической светско-хоромной. Например, в зодчестве немецких дворцов-казино складывается тенденция поиска интимности и уюта, достигаемая прежде всего удобством планировки здания, небольшими размерами и формой комнат, тесной связью интерьера сооружения с природным окружением.

Наибольший интерес представляет так называемое «фридерианское рококо» — художественный стиль, распространенный в первой половине XVIII в. в придворных кругах Пруссии при любителях всего французского королях Фридрихе I и Фридрихе II.

Шедевром фридерианского рококо является дворец Санс-Суси (1744-1747) в Потсдаме, построенный для Фридриха II архитектором Георгом Венцеслаусом Кнобельсдорфом.

Небольшой одноэтажный дворец состоит из перекрытого невысоким куполом овального зала и двух боковых крыльев. Парковый фасад сооружения с выступающей полуротондой в центре украшен фигурами кариатид и атлантов, поддерживающих карниз. Расположенные по всему фасаду попарно между высокими окнами, они придают зданию нарядный, живописный вид.

Дворец расположен над шестью террасами ступенчатого зеленого партера с виноградными теплицами. Он лишь тремя ступенями отделен от зеленой площадки, к которой интерьер дворца раскрыт сплошным фронтом остекленных дверей и окон. Со стороны парка средством выражения связи дворца с природой служит круглая декоративная скульптура фасада. Фигуры нимф и сатиров, словно вырастая из земли, подчеркивают свою одновременную принадлежность и зданию, и парку.

В общем, для стиля фридерианского «пышного» рококо характерен массивный и многочисленный декор, во многом тяготеющий к общеевропейскому барокко в его социоцентрическом хоромном аспекте. Не случайно архитектура Санс-Суси стала эталоном для многих загородных дворцов Европы и России.

Лекция 96. Архитектурное барокко Австрии XVIII в.

План лекции

1. Особенности развития барочной архитектуры Австрии XVIII в.
2. Светская барочная архитектура Австрии.
3. Церковь св. Карла Борромея в Вене как репрезентант культовой барочной архитектуры Австрии.

1. Особенности развития барочной архитектуры Австрии XVIII в.

Австрия, будучи самым значительным из немецких государств, становится в XVIII в. центром передовых национальных устремлений немецкой художественной культуры. Двор, церковь и дворянство австрийской столицы Вены определяли особенности монументального строительства, господствующие в стране художественные вкусы. Прежнему европейскому понятию «римский вкус» в Вене, претендующей на роль нового немецкого Рима, стало соответствовать понятие «венский вкус», точнее, «имперский» социоцентрический вкус, выражающий стремление австрийцев во главе с императором «Священной Римской империи» Карлом VI (1685-1740) к великодержавному абсолютизму французского толка времен Людовика XIV. Французский язык стал обязательным языком австрийского придворного общества. Был даже установлен эталон «высокого художественного стиля», каковым стал «французский художественный стиль»).

Период высокого австрийского барокко охватывает время от 1690 до 1740 гг. Римское барокко и французское рококо образовали здесь сложный сплав, ставший для европейских мастеров образцом современной архитектурной моды. В Австрии, а особенно в Вене как центре художественной жизни, создаются произведения искусства, которым подражает вся Европа. В это время архитектура становится ведущей отраслью художественного творчества. Гарантом профессиональной зрелости архитектора являлась французская выучка. Мастерство австрийских зодчих закладывалось в Риме, а завершалось в Париже.

2. Светская барочная архитектура Австрии

Основными типами монументальных сооружений выступили дворцы императора в качестве социоцентрических символов абсолютизма, а также католические монастыри монашеских орденов с иезуитами во главе.

Габсбургам потребовался свой Версаль, и он был создан. Венским Версалем стал дворец Шёнбрунн (общая композиционная идея дворца принадлежит великому немецкому зодчему Иоганну Бернгарду Фишеру фон Эрлаху, осуществление - придворному архитектору Иоганну Лукасу Гильдебрандту). Вначале у подножия холма близ Вены был построен небольшой одноэтажный так называемый Нижний Бельведер (1714-1716), а потом на вершине холма был возведен второй дворец - Верхний Бельведер (1721-1723).

Помещения роскошного Верхнего Бельведера предназначались для всевозможных приемов, празднеств, увеселений. Особенным богатством отличались огромный вестибюль и парадный, высокий, как храм, украшенный настенной живописью Мраморный зал.

Вообще Нижний и Верхний Бельведеры выступали лишь элементами летних дворцов и вилл, расположенных за пределами широкого

незастроенного кольца в 600 шагов вкруг Вены, образующих своеобразный барочный город-сад, ставший важной вехой в истории европейского градостроительства.

Из общественных сооружений, построенных в стиле высокого австрийского барокко, выделяется венская Придворная библиотека (1722-1735), построенная по проекту архитектора Фишера фон Эрлаха, которая по праву считается одним из самых красивых библиотечных зданий Европы.

3. Церковь св. Карла Борромея в Вене как репрезентант культовой барочной архитектуры Австрии

Культовые австрийские сооружения стиля «барокко», как и светские, обязаны своим развитием творчеству замечательного мастера Фишера фон Эрлаха. По его проекту в центре Вены был воздвигнут архитектурный шедевр - самая большая и красивая среди барочных католических храмов германских стран Карлскирхе, или церковь св. Карла Борромея (1716-1737).

В плане церкви идущая с запада на восток продольная ось нефа пересекается с осью широкого западного фасада. Сердцем структуры сооружения является любимый Эрлахом овал. Над ним возвышается купол на высоком барабане.

Внутри неф в форме овала одновременно распространяется и вширь, и ввысь. Капеллы, ризницы и боковые помещения организованы вокруг хора. При входе в церковь архитектурные формы стиля Барокко организованы так, что сразу увлекают прихожан вперед и вверх по направлению к свету, который открывается перед ними ритмом конструкций сооружения и оконных проемов.

Анализ «фасадной стороны» Карлскирхе показывает, что этот шедевр мирового зодчества структурирован по законам некоего архитектурного космоцентрического «контрапункта». Шесть больших архитектонических элементов, из которых состоит церковь - купол на высоком барабане; вестибюль в форме шестиколонного античного портика, слившегося с аттиком; две гигантские колонны, каждая из которых напоминает древнеримскую триумфальную колонну Траяна или Марка Аврелия; два башенных павильона, - упорядочены в соответствии с одним весьма показательным для барочного художественного проектирования принципом: два способа композиционной организации этих шести элементов взаимно ограничивают, перекрывают и обогащают друг друга и, наконец, сливаются вместе в новое смысловое целое.

При «вертикально-горизонтальном» способе композиционной организации шесть архитектурных форм фасада храма соотносятся друг с другом следующим образом.

Во-первых, они наглядно объединяются между собой в своеобразный высокий вертикально вздымающийся элемент сооружения. Могучий цилиндр барабана вместе с куполом и два столь же высоких, стройных, однако более компактных цилиндра колоссов-колонн имеют возможность умозрительного

соединения в некую одну архитектурную общность. Чтобы взаимопринадлежность и слитность этих частей церковного здания была более определенной, все они наделены тремя очень похожими фонарями.

Во-вторых, умозрительно соотносятся друг с другом три разливающихся в ширину горизонтальных элемента сооружения: два башенных павильона по флангам и средний колонный зал соединяются промежуточными структурами в особый весьма широкий вестибюль. В пределах подобного способа организации архитектурных форм композиция храма представляет собой виртуальный «крест», гармонизирующий в единое целое вертикальные и горизонтальные части церковного сооружения.

При «диагональном» способе композиционной организации те же шесть архитектурных форм фасада храма имеют возможность умозрительной группировки по-другому принципу.

Во-первых, купол церкви и два ее башенных фланговых павильона образуют наглядную пирамиду или, скорее, виртуальный геометрически плотский треугольник, направленный вершиной вверх. Во-вторых, две колонны и портик структурируют перед пирамидной группой архитектурных форм умозрительный треугольник, направленный вершиной вниз. Весьма примечательно, что трехсоставная группа архитектурных частей церкви, образующая слой композиционного треугольника, направленного вершиной вверх, выдержана в стиле барокко, тогда как трехсоставная группа архитектурных форм, образующая слой композиционного треугольника, направленного вершиной вниз, решена в стиле «классицизм»: античный шестиколонный портик получает возможность наглядного объединения с двумя античными же триумфальными колоннами.

Слой «задней» группы архитектурных элементов храма, призванный чувственно явить сущность процесса имманации душевной энергии верующих людей к Богу, в своей середине как бы восходит, повышается. Слой «передней» группы архитектурных элементов храма, цель которого - визуализация процесса эманации божественной энергии, в своей середине как бы нисходит, понижается. Вместе эти слои образуют виртуальную геометрическую фигуру, наглядно представляющую суть кольцевого энергетического движения эманации Единого во многое и имманации многого в Единое, раскрывающую основу религиозной тяги человека и Бога навстречу друг другу.

Интересно, что фронтон портика Карлскирхе, подкрепляя идею божественной эманации посредством избранных святых, посвящен апофеозу Карла Борромея, а рельефы обеих колонн демонстрируют чудесные дела этого святого на земле. Конек фронтона украшен эмблемами короны и орла. С другой стороны, зримым воплощением идеи имманации духовной энергии верующих людей к божественному Духу служат скульптурные изображения Веры и Надежды, венчающие правый и левый угловые павильоны церкви. Символом Любви, замыкающей триаду, в данном случае выступает изображение креста, царящего над куполом храма. Корона и орел в вершине умозрительного треугольника, направленного вниз, - известные знаки

Дольнего мира, тогда как крест в вершине виртуального треугольника, ориентированного вверх, - устойчивая эмблема Горнего господства.

Оба композиционных треугольника как символы стремления к единству Дольнего и Горнего миров спаяны в союз друг с другом через изображения святого Карла Борромея, который представлен в скульптурах и рельефах храма и в роли героя, направляющего помыслы людские к Богу, и в роли пророка, выполняющего на земле божественную волю (факт, который лег в основу идеи создания церкви - заступничество святого за людей перед Господом, спасшее Вену от чумы).

В пределах эманационных и имманационных движений между Горним и Дольним мирами с помощью архитектурных форм храма развитие получает также и мощное движение по глубинной горизонтальной оси. В центре композиции сооружения динамика форм осуществляется из глубины вовне, энергетически вырываясь, изливаясь, проявляясь наружу через колонны классицистического портика по его ступеням. По флангам динамика форм осуществляется извне в глубину, энергетически вливаясь, врываясь, проникая вовнутрь церкви через арочные врата боковых павильонов, выполненных в стиле «барокко».

К этой динамической пульсации архитектурных элементов вовне и вовнутрь весьма тонко подводит движение на границе обоих потоков спиральных колонн - ленты их рельефов «вращаются» именно в том направлении, какое и должно от них ожидать, помогая как выходу божественной энергии из глубины храма наружу, так и входу человеческой энергии снаружи в глубину храмового сакрального пространства. Получается, что движение эманации и имманации по вертикальной оси церкви дополняется и разворачивается посредством ее горизонтальной глубинной оси.

В целом уникальный фасад храма Карла Борромея есть нечто неповторимо исключительное и в то же время среднее между триумфальной аркой Константина, Пантеоном, колоннами Траяна, Марка Аврелия и собором св. Петра, что отнюдь не является странным, ибо церковь гармонично объединяет и космоцентрическую идею вотивного сооружения, и социоцентрическую идею репрезентации монаршей власти, являясь священным памятником «австрийской набожности». Празднично и величественно покоясь в центре австрийской столицы как главная церковь «Священной Римской империи» и успешно собирая воедино в высшей степени репрезентативные символы античного и христианского зодчества, Карлскирхе в визуализированной форме пророчески и героически как бы «назначает» Вену новой правопреемницей Рима. Для европейцев XVIII столетия объединение космоцентрического и социоцентрического содержаний в барочном церковном здании было весьма актуально.

Примечательно, что Фишер фон Эрлах в период возведения Карлскирхе работал над книгой «Историческая архитектура», которая призвана была показать истоки происхождения современного зодчества.

Лекция 97. Неоклассицизм в архитектуре Франции XVIII в.

План лекции

1. Особенности развития архитектуры неоклассицизма во Франции XVIII в.
2. Культовая архитектура неоклассицизма во Франции.
3. Светская архитектура неоклассицизма во Франции.

1. Особенности развития архитектуры неоклассицизма во Франции XVIII в.

Во Франции, начиная с середины XVIII в., особую важность приобрела критика стиля «рококо», «беспорядочной фривольности» которого все настойчивее противопоставлялись строгость, простота и ясность античного классицизма. Французские зодчие и заказчики зданий путь к приобретению «хорошего вкуса» в архитектуре видели либо в обращении к римской и греческой древности, либо в возврате к «большому стилю» Людовика XIV.

Развитие неоклассицизма во Франции совпадает с годами правления короля Людовика XVI (1774-1789) и периодом правления Директории (1795-1799). Отсюда и специфические названия неоклассицизма во Франции - «стиль Людовика XVI», «стиль Директории». При этом «стиль Директории» по сути представляет собой этап французского неоклассицизма, отличающийся от «стиля Людовика XVI» строгостью, суровостью и даже аскетичностью. В нем господствует дух рационализма.

В середине века теория архитектуры дала новые импульсы развитию культового космоцентрического зодчества и формированию стиля «классицизм». Ключевую роль здесь сыграло появившееся в 1753 г. «Эссе об архитектуре» Марка-Антуана Ложье, где резко были высказаны требования кардинальной реформы архитектуры, и прозвучал призыв к возвращению зодчества к чистоте естественного состояния. Вместо господствующих массивных и тяжеловесных барочного характера аркад Ложье предлагал применить свободно стоящие колонны и сплошные архитравы, в которых он видел конструктивную смелость, связанную с канонами античного классицизма.

2. Культовая архитектура неоклассицизма во Франции

«Эссе об архитектуре» вызвало бурную дискуссию среди профессиональных французских зодчих. Считается, что монументальным осуществлением идей М.-А. Ложье стала монастырская и паломническая церковь св. Женевьевы (1757-1790) в Париже, построенная по проекту архитектора Жака-Жермена Суфло (в 1791 г. решением Национального собрания Франции церковь была переименована в «Пантеон великих людей»).

Крестовое основание плана, портик западной ветви креста, барабан с куполом - все эти три основные части здания четко и логично соподчинены друг другу. Шесть коринфских колонн портика являются слагаемыми того ритмического движения разворачивания храма от оси сверху вниз и из глубины вовне, которое создается кольцом из восемнадцати свободно стоящих колонн барабана, несущего купол.

Легкое, пронизанное светом здание «Пантеона» считалось современниками эпохальным произведением и олицетворением новой церковной архитектуры. Элегантность стройных колонн и большие оконные проемы были техническим достижением, созданным с помощью новационного способа применения разгрузочных арок и арочных контрфорсов, а также скрытых железных анкеров. Богатые украшения, характерные для традиции позднего барокко, в процессе планирования церкви были заменены античными мотивами. Это относится, например, к фризу на внешней стороне здания, который был сознательно заимствован зодчим с гробницы Цецилии Метеллы в Риме - образца античного классицизма. Коринфские же колонны барабана купола связали архитектуру здания французской классицистической церкви св. Женевьевы с собором св. Петра в Риме эталоном «классицизма Ренессанса».

Последующее сооружение церквей во Франции во второй половине XVIII в. происходило в соответствии с установленным Суфло каноном. Об этом свидетельствуют, например, такие культовые здания, как церковь св. Людовика (начало строительства с 1765) в Сен-Жермен-на-Ле зодчего Николя-Мари Потена или приходская церковь св. Филиппа Руанского (1774-1784), построенная по проекту архитектора Жан-Франсуа-Тереза Шальгрена.

3. Светская архитектура неоклассицизма во Франции

В период развития неоклассицизма во Франции центральной фигурой национального зодчества был Жак-Анж Габриель, олицетворивший своим творчеством официальный стиль общественной архитектуры страны. Художественная традиция эпохи «большого стиля» Короля-Солнца обогатилась в произведениях мастера, создавшего свой особый «стиль Габриель», архитектурными элементами стиля «классицизм Ренессанса» и особенно мотивами сооружений Андреа Палладио.

Образцом «стиля Габриель» можно считать возведенное по проекту зодчего здание Военной школы (1751-1773) в Париже, воспитательного учреждения для молодых дворян.

Сооружение, обращенное главным фасадом к Марсову полю, композиционно закреплено мощно выступающим антаблементом среднего доминирующего павильона. Его купольное завершение с часами над квадратным в плане объемом и оформленные фронтонами окна новационно оживляют французскую архитектурную традицию XVII столетия. В отличие от дворовой стороны, двухэтажная лоджия которой обрамлена ризалитами, главный фасад лишен какого-либо подчеркивания углов. Средний портик

здания, выдержанный в палладианской традиции, оригинально переходит в нишу за счет ступенчатого расположения коринфских колонн. Можно сказать, что здесь четырехколонный портик с фронтоном как бы наложен на равный ему по высоте, но более широкий портик с аттиком. Одновременно богато декорированная центральная часть сооружения четко выделяется на фоне подчеркнуто гладких стен. В отчетливо математизированной структуре парижской Военной школы ощущается явное изменение подходов к архитектурным традициям прошлых веков.

В 40-60-е гг. XVIII в. во Франции на развитие общественного хоромного строительства в стиле «классицизм» оказали сильное влияние так называемые «римские стипендиаты». Группа молодых и талантливых архитекторов, прошедших обучение в Италии, создала своими зданиями некий противовес «стилю Габриель», опиравшемуся главным образом на традиции французского классицизма XVII столетия.

Получив от Академии архитектуры «Гран при», а иногда и благодаря особой протекции покровителей, «римские стипендиаты» энергично занимались во Французской Академии в Риме изучением античных зданий, а также произведений зодчества Микеланджело и Бернини. Незадолго до своего возвращения во Францию «римские стипендиаты» совместными усилиями разработали оригинальный «греческий стиль», представлявший собой своеобразную смесь из элементов стилей античного классицизма, «классицизма Ренессанса» и барокко. Именно «греческий стиль» стал своего рода платформой для французского неоклассицизма.

Театр Комеди Франсез (1779-1782) в Париже, возведенный архитекторами Шарлем де Вайи и Мари-Жозефом Пейром (ныне Театр Одеон) — один из наиболее крупных хоромных проектов «римских стипендиатов», призванных подчеркнуть многократно возросшую роль театра в эпоху Просвещения. По своему социоцентрическому значению эта постройка сопоставлялась современниками с космоцентрической архитектурой церкви св. Женевьевы.

Овальная форма плана зрительного зала закрыта снаружи прямоугольной оболочкой. Благодаря строгой рустовке и монументальности необычно выступающего портика из тосканских колонн под высоким аттиком широкий фасад театра приобрел лаконичный и выразительный архитектурный облик.

В противоположность строгой фасадной композиции внутренние помещения здания своим роскошным оформлением свидетельствовали о воздействии на творчество зодчих барочной выразительности построек Бернини.

Хирургическая школа (1769-1774) в Париже архитектора Жака Гондуэна является доказательством высокого значения, которое придавали «римские стипендиаты» архитектуре общественных зданий.

Главный объем Хирургической школы размещен позади парадного двора. Граница между зданием и улицей отмечена несколькими рядами ионических колонн, несущих сплошной антаблемент и высокий аттик,

заключающий в себе целый этаж. В композицию сооружения гармонично вписаны ворота в виде триумфальной арки. Расположенный над ними рельеф аттика изображает богиню Минерву, а также Людовика XV, окруженного больными и отдающего распоряжение о строительстве Хирургической школы. Весь двор здания с жесткой классицистической монотонностью окружает напоминающая античный перистиль колоннада, резко выделяющаяся на гладкой поверхности стен и контрастирующая с окнами с полукруглыми завершениями. В центре колоннада переходит в коринфский портик, который отмечает вход в анатомический зал и тем самым превращает учебное заведение в настоящий храм Эскулапа. В рельефе фронтона персонификации Теории и Практики скрепляют у алтаря.

Полукруглый в плане анатомический театр с поднимающимися рядами сидений выглядит как парламентский зал. Его кессонированный полусферический купол напоминает о родстве с римским Пантеоном, ставшим прообразом данного интерьера.

Большой театр (1772-1780) в Бордо архитектора Виктора Луи - наиболее масштабное общественное строение неоклассицизма, возведенное в XVIII в. во Франции. Здание обладает сложной и многочастной внутренней структурой, которая стала отличительной чертой театральных сооружений того времени и позволила оживить композицию чрезвычайно увлекательной и эффектной сменой пространственных впечатлений.

С внешней стороны Большого театра по всей ширине его главного фасада проходит коринфский портик, увенчанный статуями. Примененный здесь мотив непрерывной горизонтали слоистого аттика, как бы сдерживающего стремления колонных вертикалей, долгое время оказывал влияние на классицистическую архитектуру Европы.

Между входом и зрительным залом находится огромный лестничный зал, превосходящий по высоте все остальные помещения театра. Своей просторностью и освещенностью этот зал контрастирует с низким и темным вестибюлем, которому соответствует овальный концертный зал на верхнем этаже театра. Миновав замкнутые рустованные стены первого яруса, лестница переходит в оформленное колоннами пространство и еще раз поднимается по направлению к своду, где открывается к галерее и залитому светом куполу.

Лекция 98. Итальянская архитектура неоклассицизма в XVIII в.

План лекции

1. Особенности развития архитектуры неоклассицизма в Италии XVIII в.
2. Культовая итальянская архитектура неоклассицизма.
3. Светская архитектура неоклассицизма в Италии.

1. Особенности развития архитектуры неоклассицизма в Италии XVIII в.

Стиль «классицизм» в его наиболее чистом виде не характерен для итальянской архитектуры XVII–XVIII вв. Однако в качестве древнеримской, романской и ренессансной традиций в архитектуре классицистическая традиция так или иначе присутствовала в итальянской художественной традиции.

В Италии, прежде всего в Риме, поворот в сторону классицизма обозначился во второй четверти XVIII столетия. В это время здесь пришли в движение социальные силы, решившиеся заменить архитектурным стилем классицизм унаследованный от прошлого и сохранявшийся последователями Бернини и Борромини стиль «барокко».

Существенную роль в развитии и распространении классицистических тенденций в Италии сыграли Академия св. Луки и Французская Академия в Риме, ставшие для молодых архитекторов, съезжавшихся сюда со всего мира, местом встреч и оживленных дискуссий. В своих конкурсных и учебных работах выпускники Академий, не обращая внимания на практические потребности или финансовые ограничения, создавали грандиозные проекты, которые претендовали на сравнение с античными памятниками и с произведениями таких великих архитекторов стиля «классицизм Ренессанса», как Браманте, Микеланджело, Палладио.

Тщательное изучение римских руин происходило параллельно с их подробным описанием и консервацией. Внимание к древнеримскому зодчеству в среде молодых итальянских архитекторов, а также иностранных зодчих, обучавшихся в Италии, на протяжении второй половины XVIII в. все более возрастает и приводит к установлению господства классицизма.

2. Культовая итальянская архитектура неоклассицизма

Во второй половине XVIII в. при сооружении церковных зданий итальянские зодчие часто обращались к формам древнеримского Пантеона, который стал играть господствующую роль в представляемых на конкурсы академических проектах.

Классицистически ориентированные итальянские архитекторы считали, что сочетание ротондального объема и портика как нельзя лучше соответствует требованиям стереометрической ясности и подлинно античной строгости. Кроме того, по мнению зодчих, формы таких сооружений, как древний Пантеон, великолепно подходили для включения их в современные представительные градостроительные ансамбли.

Одним из наиболее блестящих космоцентрических сооружений, воплощенных на рубеже XVIII-XIX вв., стал храмовый комплекс Форо Мюрат, возведенный по проектам Леопольдо Лаперута и Пьетро Бьянки в Неаполе на площади Форо Фердинандо.

Площадь, как бы предваряя встречу с церковью, архитектурно замкнута колоннадой, напоминающей одновременно и о знаменитой римской площади св. Петра, и о ряде палладианских архитектурных образцов.

Собственно здание церкви построено на противопоставлении ионического портика в антах, выступающего на фоне низкой колоннады площади, цилиндрической стене без окон из тесанного камня, которая повторяется в объемах двух капелл под куполами.

Внутреннее пространство церкви разделением на два этажа подражает античным образцам, однако верхняя зона использована здесь для размещения хоров. В отличие от подобных цилиндрических построек эпохи Ренессанса, кольцо колонн, не прерываясь, проходит внутри ротонды и тем самым подчеркивает спокойный классицистический ритм композиции. Центральная ось выделена в верхнем ярусе церкви выступающим навесом, поддерживаемым кариатидами.

Внешний вид храмового комплекса весь построен на принципах собирания к центру и растекания от этого центра божественной энергии, визуализирующейся в повторяющихся идеальных формах колонн портика и колоннады. Каждая форма этого архитектурного сооружения отличается законченностью и замкнутостью пластической формы, хорошо артикулируется и вместе с тем выстраивает четкую иерархическую структуру соподчиненных друг другу геометрических объемов.

В целом во внешнем виде храма визуализируется принцип фиксации божественной энергии в идеальных архитектурных формах, распространяющих эту энергетику на все пространство города.

Другими впечатляющими примерами градостроительных возможностей «пантеоноподобных» сооружений, построенных в Италии на рубеже XVIII-XIX вв., являются: церковь Богоматери в Турине архитектора Фердинандо Бонсиньоре, Сан Карло ди Корсо в Милане зодчего Карло Амати, Темпио Кановиано в Поссаньо в Венето мастера Антонио Кановы и пр.

Примечательно, что монументальность относительно небольшого по размерам здания Темпио Кановиано (1819-1833) усилена посредством крайнего упрощения архитектурных форм.

Рядом с лишенным оформления гладким цилиндром основного объема сооружения неожиданно, минуя традиционный аттик, поставлен строгий портик с вестибюлем, который своими восемью каннелированными дорическими колоннами без баз явно обращен к Парфенону афинского Акрополя как образцу древнегреческого античного классицизма.

Темпио Кановиано фиксирует наиболее концентрированное выражение божественной энергетики в наиболее простых архитектурных формах, основанных на цитировании ставших классикой античных образцов.

Для классицистической космоцентрической архитектуры Италии в целом характерно цитирование образцов греческого и римского классицизма, а также обращение к собственным храмовым постройкам времени

Ренессанса. Причем цитатность носит упрощенный характер – условное уподобление простым геометрическим объемам.

3. Светская архитектура неоклассицизма в Италии

Переложение традиционных типов сооружений в соответствии с требованиями времени на язык форм социоцентрического неоклассицизма наиболее последовательно было осуществлено в Италии архитектором Джузеппе Пьермарини.

Театр Ла Скала (1776-1778) в Милане - самое известное общественное здание Пьермарини. Благодаря использованию колонн и пилястр, помещенных над рустованным первым этажом сооружения, окнам под фронтоном, а также высокому аттику в структуре фасада театра элементы «классицизма Ренессанса» своеобразно объединены с формами французского неоклассицизма.

Ложи, расположенные на четырех ярусах овального в плане зрительного зала, над которыми находятся еще две галереи со стоячими местами, в период создания театра архитектурно оформлялись их владельцами, поэтому внутренний вид театра имел весьма разноликий характер, что в целом соответствует традиционному для Италии противопоставлению внешнего и внутреннего пространства.

Внешний облик театра отличается многообразием архитектурных форм и их многоступенчатостью при четкой упорядоченности.

Хорошо читается нижний ярус здания, оформленный в качестве рустованного цоколя, одновременно является первым этажом театра. Центральная часть, представляющая вход, выдвинута вперед и оформлена в качестве аркады.

Второй ярус храма поддерживает выдвижение центральной части здания вперед, но уже в гораздо меньшей степени. Здесь располагаются ряды окон, оформленных фронтонами и сдвоенными колоннами ионического ордера. Ближе к угловым частям здания колонны сменяются пилястрами.

Верхний ярус театра решен в качестве стены, имитирующей балюстраду с вазонами, центральную часть которой занимает фронтон с рельефным изображением.

Все вместе композиционное решение фасада театра представляет собой постепенное нисхождение и выход божественной энергии, которая концентрируется во фронтоне и распространяется остальными формами.

Вместе с тем облик здания обладает рядом ярко выраженных барочных черт. В этом и состоит своеобразие итальянской общественной архитектуры.

На рубеже XVIII-XIX вв. в Италии было возведено несколько триумфальных арок, призванных продемонстрировать программную приверженность неоклассицизма формам и содержанию зданий римской античности.

Порта Тичинеза (1801-1814) зодчего Луиджи Каньолы является образцом итальянских триумфальных арок, построенных в стиле «неоклассицизм».

Эти внушительных размеров триумфальные ворота, обрамленные столбами-антами, благодаря тонким ионическим колоннам выглядят открытыми и воздушными.

Арочные проемы в боковых стенах и треугольный фронтон свидетельствуют о влиянии на зодчего, помимо стиля «античный классицизм», «классицизма Ренессанса» Андреа Палладио.

Сам факт появления подобных общественных сооружений градостроительного значения в Италии закономерен, поскольку таким образом восстанавливается древнеримская традиция триумфальных арок.

Однако, кроме обращения к собственно римским традициям, в неоклассицистической социоцентрической архитектуре Италии, так же как и в храмовой архитектуре, используются традиции древнегреческого классицизма.

В целом же итальянская архитектура неоклассицизма социоцентрического характера в большей степени обладает барочными чертами, нежели храмовая архитектура Италии стиля «неоклассицизм».

Лекция 99. Неоклассицизм в архитектуре Германии XVIII в.

План лекции

1. Особенности развития архитектуры неоклассицизма в Германии XVIII в.
2. Культовая немецкая архитектура стиля «неоклассицизм».
3. Светская архитектура неоклассицизма в Германии.

1. Особенности развития архитектуры неоклассицизма в Германии XVIII в.

В архитектуре Германии стиль «классицизм» стал решающим фактором для формирования традиций немецкой национальной архитектуры, поскольку барочная архитектура Германии, развивавшаяся в первой половине XVIII в., в основном развивалась на основе деятельности иностранных архитекторов.

Промежуток времени между серединой XVIII и серединой XIX вв. явился решающим периодом кристаллизации классицизма в Германии. В это время архитектура становится не только делом немецких императоров, королей, принцев и церкви. Она приобретает широкое общественное значение, превращаясь в предмет всеобщего интереса.

Зодчество теперь не только обеспечивает представительность единовластного заказчика. Желая быть признанной и оцененной как

практически полезное искусство, архитектура Германии активно вмешивается в социальные процессы.

Определяющим для зодчества становится вопрос, отражающий новые высокие требования к архитектуре: какой художественный стиль, подобающий просвещенному социуму, способен оказать на каждого его члена благотворное влияние. Немецкое общество второй половины XVIII в., отвечая на данный вопрос, выбор свой сделало в пользу стиля «классицизм».

В целом для немецкой архитектуры неоклассицизма характерно то же разделение на космоцентрическую и социоцентрическую архитектуру, какое было характерно для барочной архитектуры Германии.

Кроме того, прежним остается и разделение космоцентрической архитектуры на протестантскую архитектуру севера страны и католическую южную храмовую архитектуру.

2. Культовая немецкая архитектура стиля «неоклассицизм»

Как протестантские, так и католические немецкие зодчие, работавшие в стране во второй половине XVIII в., не остались глухими к модным для европейской архитектуры «пантеонообразным» храмам. В это время в Германии было построено немало круглых в плане центрических культовых сооружений с выступающим вперед портиком, повторяющих формы древнеримского Пантеона.

Собор монастыря бенедиктинцев Сент-Блазьен в Шварцвальде (1768-1783), созданный по проекту архитектора Пьера Мишеля Дикснара, имеет мощный тосканского ордера портик с башнями по сторонам, над которым поднимается огромный купол, замыкающий основной цилиндрический объем сооружения. Внутри храма коринфские колонны окружают стены с нишами и алтарями и поддерживают кессонный свод собора.

Собор представляет типичную католическую культовую постройку стиля «классицизм» в Германии, причем с характерными чертами уже выработавшейся к середине XVIII века собственной архитектурной традиции.

Отличительными особенностями культовой католической архитектуры является широкое применение барочных принципов в оформлении фасада, а также использование в качестве образцов римских католических построек (в частности, использование форм купола собора св. Петра в Риме).

Католическая церковь св. Людовика в Дармштадте, воздвигнутая на рубеже XVIII-XIX столетий архитектором Георгом Моллером, воспроизводя в целом схему древнеримского Пантеона, имеет чрезвычайно упрощенный язык форм и декора.

Цилиндрическое основание храма и его полукруглый купол трактованы как простейшие стереометрические фигуры почти «стерильной» чистоты. В интерьере храма двадцать восемь колонн поддерживают купол, первоначально оформленный кессонами.

Некоторые просвещенные немецкие властители, такие, например, как герцог фон Мекленбург-Шверин, создавший для себя в Людвигслусте идеальный город-резиденцию, допускали в храмовом зодчестве применение различных стилей и поощряли художественный поиск.

Протестантская городская церковь (1765-1770) Людвигслуста, спроектированная архитектором Иоганном Иоахимом Бушем, имеет весьма выступающий относительно самостоятельный портик с шестью тосканскими колоннами, которые располагаются далеко друг от друга и являются опорами архитрава и треугольного фронтона.

Фасад церкви напоминает пьедестал надстройки и выглядит как кулисы перед традиционным объемом церковного зала, имеющего в декорации несколько барочных элементов.

Отличительной особенностью протестантской культовой архитектуры стиля «неоклассицизм» является обращение в качестве образцов к формам общественных сооружений, использование приемов светской архитектуры для организации как внешнего вида здания, так и внутреннего облика.

3. Светская архитектура неоклассицизма в Германии

В немецких землях одной из важнейших новых архитектурных задач с середины и до конца XVIII в. стало строительство театров. Иногда они встраивались в существующие дворцовые ансамбли, но чаще выходили на главные магистрали городов Германии в качестве самостоятельных сооружений.

Оперный театр Унтер ден Линден в Берлине, спроектированный в 1740 г. архитектором Георгом Венцеслаусом фон Кнобельсдорфом, относится к числу наиболее ранних построек подобного типа, однако в его четких кубических объемах и строгом центральном портике уже можно отчетливо распознать формирующийся специфически немецкий неоклассицизм в его социоцентрическом религиозном аспекте.

В частности формы театра напоминают формы католического базиликального храма с проявленным во внешнем виде крестом.

Придворный театр (1775-1776) в Цвейбрюкене, построенный архитектором Иоаганном Христианом Маннлихом, отличает подчеркнуто блоковидное композиционное решение. Примечательно, что внутренние помещения театра были расписаны в египетской манере.

Подобное синтезирование традиций вполне характерно для немецкой культуры XVIII в., сформированной идеями Просвещения.

Баварский национальный театр (1811-1818) на Макс-Йозефплатц в Мюнхене был снабжен необычным для немецких театров мощным портиком коринфского ордера, отмечающим вход в высокое здание.

Оперный театр (1838-1841) в Дрездене зодчего Готфрида Земпера (сгорел в 1869) оказал своей архитектурной формой продолжительное влияние на характер зодчества немецких общественных сооружений.

Изгиб стен сооружения, выполненный под влиянием стиля «классицизм Ренессанса», а также напоминающий формы древнеримского Колизея, обращен к театральной площади и своей формой удобно повторяет строение ярусов зрительного зала.

В здании большое пространство занимает фойе. Этот новый акцент положил начало развитию целого направления в зодчестве европейских театров.

Стилистический диапазон театральных зданий ограничивался в основном классицистическими фасадами с портиками ионического ордера и использованием полукруглых арок в стиле «классицизм Ренессанса». Это же

относится и к другому типу общественных сооружений Германии, такому как музеи.

Музей Фридерикианум (1769-1777), построенный Симоном Луи дю Ри на Фридрихплатц в Касселе, является первым примером общедоступного музея Германии.

Ионический портик фасада здания, по мысли зодчего, призван был незамедлительно указать на предназначение данного сооружения и стилистические предпочтения его автора. Однако, став местом сосредоточения всех наук и видов искусства и включив в свою композицию пристройку обсерватории, музей Фридерикианум больше стал походить на кунсткамеру, нежели на классический художественный музей.

Разработка соответствующих музею внешних и внутренних форм, специфической последовательности музейных помещений и правильного их освещения оставалась в те времена делом будущего.

Бранденбургские ворота (1789) в Берлине архитектора Карла Готарда Лангханса, будучи важнейшим памятником прусской художественной культуры, возведены по образцу Пропилеи Афинского Акрополя.

Подобно тому, как во времена Перикла граждане древнегреческого полиса попадали к святыням через монументальный ансамбль входа, так и жители Берлина должны были проходить через Бранденбургские ворота к новым Афинам на Шпрее.

В соответствии со вкусом времени композиция ворот дополнена аттиком, образующим пьедестал для скульптурной квадриги, исполненной Иоганном Готфридом Шадовым.

В целом немецкое зодчество стиля «неоклассицизм» социоцентрического аспекта характеризует явно выраженный религиозный характер, проявленный в использовании форм католических культовых сооружений, а также в тесном взаимодействии классицистических и барочных архитектурных элементов.

Лекция 100. Классицизм в архитектуре Англии XVIII в.

План лекции

1. Особенности развития стиля «классицизм» в архитектуре Англии XVIII в.
2. Своеобразие барочного классицизма в английской архитектуре.
3. Специфика неопалладианства в архитектуре Англии XVIII в.
4. Готическое Возрождение и греческое Возрождение в английской архитектуре.

1. Особенности развития стиля «классицизм» в архитектуре Англии XVIII в.

В связи со стилевой принадлежностью английское зодчество XVIII столетия в общем можно дифференцировать на «Анны стиль» и «Георгианский стиль».

«Анны стиль» - это историко-региональный художественный стиль, совпадающий по времени с годами правления английской королевы Анны (1702-1714). Представляет собой сложную смесь из готики, барокко и классицизма, которую часто определяют как «барочный классицизм».

«Георгианский стиль» - обобщенное название стилей английского зодчества в период правления королей Ганноверской династии (Георга I, Георга II, Георга III) на протяжении почти всего XVIII в.

«Георгианский стиль Георга I» (1714-1727) иногда называют неопалладианской фазой георгианского стиля. В это время зодчие ориентируются на творчество великого архитектора итальянского Ренессанса Андреа Палладио (1508-1580) и его интерпретатора, родоначальника английского палладианства Иниго Джонса (1573-1652). Стиль освобождается от элементов Барокко и становится как бы «ретроспективно классицистическим».

«Георгианский стиль Георга II» (1727-1760) испытал влияние французского Рококо, что дало основание назвать стиль зодчества этого периода «английским рококо» или «рокайльным классицизмом». В данный период продолжает развиваться и неопалладианство.

«Георгианский стиль Георга III» (1760-1800) - высшая стадия английского архитектурного неоклассицизма, состоящая из параллельно развивающихся стилей «греческое Возрождение» и «готическое Возрождение». Главная особенность стиля Георга III — сложное новое качество, возникшее из смеси элементов французского неоклассицизма Людовика XVI с помпейскими, этрусскими мотивами и формами стиля английской готики. В это время получает популярность архитектурный стиль «замковая готика».

В первой половине XVIII в. в Англии в основном строились церкви, дворцы и крупные аристократические поместья. Во второй половине и, особенно, на рубеже XVIII-XIX вв. на первый план выходит зодчество

городских общественных зданий, предназначенных для нужд управления и образования, торговли и ремесел.

2. Своеобразие барочного классицизма в английской архитектуре

В 1666 г. Лондон поразил Великий пожар, уничтоживший 13 000 строений, старый собор св. Павла и 87 храмов. Необходимо было восстанавливать город, и эта задача была поручена архитектору-самоучке Кристоферу Рену. Именно гению этого мастера принадлежит проект нового здания собора св. Павла и еще пятидесяти лондонских церквей. Разнообразие планировочных решений, техническое совершенство и высокий уровень организации строительных работ создали К. Рену славу безмерно уважаемого мастера и упрочили его репутацию величайшего английского зодчего рубежа XVII-XVIII вв.

С именем сэра Кристофера Рена во многом связано становление в Англии архитектурного стиля «барочный классицизм». В своей работе зодчий, как правило, ориентировался на памятники «классицизма Ренессанса», а также французского классицизма XVII в., однако ряд элементов его архитектурных проектов обязаны своим появлением римскому барокко и готике.

Собор св. Павла (1675-1711) в Лондоне, будучи образцом оригинального английского стиля «барочный классицизм», имеет своим прототипом собор св. Петра в Риме. В отношении подобных параллелей особенно показательна так называемая «большая модель» храма, созданная Кристофером Реном в 1673 г. Здесь, как и в шедевре Микеланджело, бросаются в глаза купол, господствующий над общим объемом сооружения, и классицистическая ордерная декорация фасадов здания.

После внесения в проект многочисленных изменений собор св. Павла был выстроен в форме базилики. Над средокрестием сооружения возник гигантский купол двойной конструкции высотой 111м. На западном фасаде сдвоенные коринфские колонны верхнего и нижнего ярусов портика с фронтоном фланкированы барочными по форме башнями, получившими окончательный вид в 1706-1708 гг.

Во внутреннем пространстве храма использованы нетрадиционные решения: центральное ядро собора - купол и трансепт - связаны жесткими пропорциональными соответствиями с архитектурой продольного нефа и хора.

Архитекторы Джон Вэнбру и Николас Хоксмур работали во времена королевы Анны в манере, близкой к стилю «барочный классицизм» Кристофера Рена, адаптируя его идеи к масштабным социоцентрически и эгоцентрически религиозным сооружениям. В частности, в 1699-1712 гг. в Северном Йоркшире по проекту зодчих был построен замок Ховард, соединивший в одном здании классицистические, барочные и даже готические формы. Цель, которую здесь поставили перед собой архитекторы, состояла не в формулировании какой-либо законченной архитектурно-

стилевой концепции, а в выборе взвешенного подхода к использованию элементов разных художественных стилей, соответствующих решению конкретного произведения зодчества.

Расположенный по французской схеме «между двором и садом» замок Ховард состоит из анфилад жилых помещений. В центральной части здания находится салон, который одной своей стороной открывается в сад, а другой примыкает к большому квадратному в плане залу, выходящему в парадный двор. Подобное композиционное решение создает впечатление явной сакрализации пространства светского замка и превращение его в некое подобие храмового сооружения с укороченным трансептом и мощным барабаном, несущим купол. Введение космоцентрически религиозных принципов, свойственных храмовому зодчеству, в эгоцентрическую хоромную архитектуру - небывалое дотоле явление в светском английском строительстве.

3. Специфика «неопалладианства» в архитектуре Англии XVIII в.

Поколение зодчих, сменивших Рена, Вэнбру и Хоксмура, яростно полемизировало с их воззрениями на принципы архитектуры. Отрицая пафосность «Анны стиля» начала века, английские архитекторы и заказчики первой и особенно второй четверти XVIII столетия выказывали стремление к идеалу, «истоки которого в истине и натуре», и предпочитали формы зданий, свободные от всяческих излишеств барочных украшений.

С целью всемерного укрепления классицистических позиций в Англии в 1715 г. вышли два тома «Британского Витрувия». В первом томе содержались изображения ста лучших английских зданий, построенных в XVII в. в духе палладианского зодчества, а во втором - перевод «Четырех книг» Андреа Палладио. В 1727 г. были опубликованы лучшие архитектурные работы «британского Палладио» Иниго Джонса.

Зодчий Ричард Бош, третий граф Берлингтон, организовал кружок английских интеллектуалов, целью которого было возвращение национальной архитектуры к «правильным и благородным законам», действовавшим в античные времена и интерпретированным в эпоху Возрождения славным Андреа Палладио, а также английским зодчим Иниго Джонсом. Этот кружок, куда входило немало талантливых архитекторов (например, Колин Кэмпбелл, Уильям Кент), стал главным вдохновителем новой волны палладианства в Англии.

Таким образом, в первой половине XVIII в. основополагающим компонентом британского светского зодчества стала классицистически-палладианская формула архитектуры в ее национальной обработке.

Сам лорд Берлингтон создал в Миддлсексе Чизвик-хаус (1723-1729) — образцовый пример неопалладианской архитектуры «стиля Георга I».

План этого хоромного сооружения, представляющий собой квадрат с восьмиугольником в центре, восходит к зданию «вилла Ротонда» Палладио. Центральный перекрытый куполом зал окружают геометрические в плане,

соединенные проходами помещения; их пространство дополнительно увеличивается апсидами, оформленными нишами со стоящими в них статуями.

В трактовке внешнего облика Чизвик-хауса использованы архитектурные элементы, отсылающие к постройкам стиля «античный классицизм». Например, шестиколонный коринфский портик здания обязан своим возникновением древнеримскому храму Юпитера, а полукруглые, разделенные на три части оконные проемы подкупольного барабана сооружения напоминают о римских термах. Окна садового фасада с изогнутыми арочными завершениями и разделенными колонками представляют собой вариацию на тему венецианской архитектуры стиля «классицизм Ренессанса». Однако все эти элементы не являются буквальными цитатами античных источников, а преображены в соответствии с идеями Палладио.

Интерьеры Чизвик-хауса были созданы главным образом под влиянием архитектуры Иниго Джонса. Все помещения здания соединены между собой, и каждая комната отвечает своему предназначению с помощью оригинальной живописной декорации и мебели.

Среди множества английских архитекторов, в это время благосклонно расположенных к неопалладианству, исключение составлял разве что зодчий Джеймс Гиббс, ориентированный в своем творчестве на традиции стиля «классицизм Ренессанса» эпохи итальянского маньеризма XVI в. Это подтверждает созданная мастером Библиотека Рэдклиффа (1737-1749) в Оксфорде. Ротондальный, перекрытый куполом с фонарем объем здания покоится на рустованном нижнем ярусе. Пары коринфских полуколонн оживляют поверхность стены.

Получается, что в течение нескольких десятилетий первой половины XVIII столетия практически вся Англия была застроена зданиями в духе неопалладианства, состоявших из спроектированных по строгой системе отчетливо выделенных кубических объемов. Их чрезвычайно скупо декорированные фасады с неизменным постоянством украшали, наподобие античных храмов, большие портики над рустованным цокольным этажом.

В отмеченные времена архитектурное искусство Андреа Палладио возвысилось до уровня некоего священного идеала. Творческое наследие этого архитектора итальянского Возрождения стало для Англии непререкаемым образцом, от которого ни зодчим, ни заказчикам не позволялось отклоняться. Считалось, что здания Палладио чувственно являли собой сущность объективных, покоящихся на универсальных законах Мироздания представлений об абсолютной красоте, явленной в человеческий мир.

Однако в середине XVIII в. в зодчестве английских частных сооружений появляется нечто выходящее за пределы жесткой схемы неопалладианства. В эту пору неподалеку от Лондона был построен ряд небольших сельского типа домов для богатых буржуа. Образцом такого дома является Ротхем Парк (1754), возведенный архитектором Айзеком Уэром.

С одной стороны, композиционным ядром здания выступает характерный для неопалладианства кубический объем с пятью оконными осями и четырехколонным ионическим портиком с треугольным фронтоном. Рустованный цоколь, бельэтаж, мезонин и аттик над карнизом, увенчанным балюстрадой, составляют четыре этажа здания. С другой стороны, этот в общем типично неопалладианский дом оживлен новым, исключительно английским по духу элементом: боковые окна второго этажа образуют трехгранные выступы в качестве разновидности эркера, поднимающегося от уровня земли. Причем, эта многогранная форма поддержана архитектурой угловых башен виллы Ротхем Парка.

Данный строительный элемент, явившийся отступлением от неопалладианских принципов и быстро приобретший среди заказчиков популярность, был, тем не менее, издавна хорошо известен в национальном зодчестве Британии: он нередко встречается в английских зданиях, возведенных еще в эпоху средневековья.

Ротхем Парк есть свидетельство того, что в середине XVIII в. безраздельное господство неопалладианства было слегка поколеблено. Жажда познания, характерная для эпохи Просвещения, начала распространяться в Англии как на исследование собственной национальной художественной культуры, так и на анализ античных памятников. Во-первых, в середине века среди просвещенных англичан нередко наблюдается активное увлечение готикой. Ее начинают рассматривать и исследовать как христианский и национальный стиль. При этом изучение средневековых английских строений проводится пристально и с научной педантичностью. Во-вторых, с 1711 г. в Италии производятся раскопки древнеримского города Геркуланум, а с 1733 г. – Помпеи. В результате археологических работ было выяснено, что представления Андреа Палладио о подлинной архитектуре античного классицизма весьма далеки от истины. Более того, изучение английскими учеными в 1751-1755 гг. древнегреческих храмов в Афинах показало, что античное греческое зодчество во многом отличается от римского и что сами древнегреческие и древнеримские архитектурные здания бывают разнообразных типов.

4. Готическое Возрождение и греческое Возрождение в английской архитектуре.

Почти одновременное «открытие» просвещенными и любознательными англичанами подлинных зданий античного классицизма и национальной готики привело к фундаментальному изменению понимания в стране архитектурного стиля. Можно с уверенностью сказать, что, начиная с середины XVIII в., в Англии уже больше не существовало общепринятого обязательного стандарта, служившего для архитекторов и заказчиков образцом в строительстве зданий, как это было до середины столетия в отношении неопалладианства.

Расширение представлений английских зодчих и домовладельцев о художественных стилях «античный классицизм» и «готика» привело к тому, что в ряде британских усадебных парков возникли небольшие павильонные

сооружения античного и готического типа. Это знаменовало этап своеобразной предварительной апробации новых крупных зданий на усадебных постройках павильонного вида.

Вообще английский пейзажный парк был создан в начале XVIII в. как противовес французскому регулярному парку времен Людовика XIV. Возникновение пейзажного парка в Англии имело концептуальную основу, символизируя своей свободной природой либеральную английскую государственную систему. К тому же владельцы поместий, принадлежавшие в большинстве случаев к ориентированной на реформы партии вигов, часто вводили в свои парки маленькие строения, которые, номинально выполняя функцию бельведера или укрытия, на самом деле выступали в качестве носителей зашифрованного политического, морального или философского послания.

В середине XVIII в. богатство идей английского пейзажного парка соединилось с мирами античной Греции и национального средневековья. В Стоу графства Бекингемшир в 1741-1748 гг. были созданы «Готический храм» (архитектор Джеймс Гиббс) и «Греческий храм», иначе называемый «Храм Согласия и Победы» (зодчие Ричард Гренвиль, Уильям Кент и Томас Ритт).

«Готический храм», сохранившийся до наших дней, представляет собой треугольное в плане сооружение с многоугольными угловыми башнями и асимметрично размещенными элементами декора, с закругленными стрельчатыми арками, орнаментами в виде квадрифолия, фиалами и зубчатым завершением. Исследователи считают, что именно этот маленький павильон дал импульс развитию в Англии стиля «неоготика».

«Храм Согласия и Победы» был выполнен в полном соответствии с канонами античного классицизма, но не древнегреческими, в те времена еще мало кому в Англии известными, а древнеримскими. Произведение воспроизводит формы знаменитого Квадратного дома в Ниме.

В 1758 г., продолжая нововведение, в Хагли Парке графства Ворчестершир в качестве садовой постройки на холме был возведен «Храм Тесея» (архитектор Джеймс Стюарт) - первая достоверная копия греческого дорического храма. Считается, что это строение положило начало английскому неоклассицизму.

Интересно, что в том же 1758 г. архитектор Уильям Чемберс получил заказ на оформление пейзажного парка принцессы Августы в Кью, расположенного близ Лондона на берегу Темзы. Чемберс, известный как знаток восточной архитектуры, украсил парк не только античными и готическими, но и экзотическими постройками малых форм, среди которых были «Мечеть», «Мавританская Альгамбра», «Дом Конфуция», а также знаменитая «Пагода». Эти садовые павильоны, вместе с окружавшим их пейзажем, были призваны создавать у посетителей разное, подчас контрастное, настроение (от веселого до печального) и привлечь внимание англичан к спектру мировых архитектурных традиций.

То, что было опробовано зодчими в садово-парковой архитектуре малых форм, вскоре было ими перенесено на решение крупномасштабных строительных задач. В Англии второй половины XVIII в. это коснулось и

неоклассицизма, и неоготики. В обоих случаях за этапом парковых построек последовал этап архитектуры.

Новый шаг в сторону формирования стиля «неоклассицизм» был сделан при оформлении интерьеров домов в крупных английских поместьях. В 1782 г. по проекту архитектора итальянского происхождения Джозефа Бонами в Грейт Пэкингтоне была возведена так называемая «Помпейская галерея», которая была украшена внутри по образцу убранства зданий, открытых в Помпеях и Геркулануме.

Чуть позже тот же Дж. Бономи возвел в Пэкингтоне церковь (1789-1790), отражающую стремление англичан на основе стиля «античный классицизм» создать радикально новую национальную архитектуру. Композиция постройки состоит из кубического объема с обнаженными стенами без всяких украшений, разделенными, как в римских термах, лишь полукруглыми окнами и завершениями в виде башен.

Внутри храма господствует та же пуританская строгость. Четыре коротких симметричных рукава креста, взятые из архитектуры древнеримских терм, перекрыты кессонными цилиндрическими сводами. Крещатый свод центрального квадратного объема покоится на установленных в углах дорических колоннах, созданных по образцу греческого храма в Пестуме, которые увенчаны фрагментами антаблемента.

В шестидесятые годы XVIII в. в оформлении интерьеров английских частных домов особенно прославился зодчий Роберт Адам, которому удалось создать свой собственный художественный «стиль Адам». Оригинальные проекты Адама обладали разнообразием и привлекательностью. Их целью было внести в строения ощущение движения, причем сразу в двух отношениях: с одной стороны, это касалось многочисленных контрастов в планировочном решении здания, с другой -постоянно меняющихся мотивов декоративной отделки (от античности до Возрождения, барокко и даже рококо), притягивающих взор зрителя. Образцом произведений зодчего могут служить интерьеры Саймон Хауса (1761-1770) в лондонском Хаусслоу.

Насколько был головокружительным взлет элегантного «стиля Адама», настолько же быстро он, начиная с 70-х гг., вышел из моды. Критика того времени назвала интерьеры мастера слишком легкомысленными и поверхностными, а разнообразие их мотивов - чересчур пестрым.

В 70-80-е гг. XVIII в. на первый план выступило строгое и четкое подражание греческой архитектуре, которое привело к появлению в Англии пуританского аспекта стиля «неоклассицизм», получившего название «греческое Возрождение». Наблюдается поголовное увлечение британцев древнегреческим искусством. В частности, в дорическом ордере англичане усматривали визуализацию некой архаической сущности, чувственное явление чистой первородной формы, а возвращение к древнегреческой архитектуре мыслили как шаг к созданию нового зодчества, полностью обращенного на творение кубовидных, скромных объемов, оживленных только свободно стоящими колоннами, несущими портик или антаблемент.

Образцовым воплощением строгого идеала «греческого Возрождения» стал дом в поместье Грэйндж (1804) графства Хемпшир, перестроенный архитектором Уильямом Уилкшсом в религиозно эгоцентрическое подобие

греческому храму. Перед фасадом дома, по примеру храма Тесея в Афинах, поднимается огромный дорический портик с двумя рядами по шесть колонн. Боковые фасады сооружения построены по типу «храм в антах». Расположенный на вершине холма дом Грэйнджа раскрывает, наряду с археологической точностью, еще и живописную сторону английского неоклассицистического стиля в его аспекте «греческое Возрождение».

Наиболее полно «греческое Возрождение» реализовало свои возможности при решении архитектурной структуры новых общественных зданий в крупных городах Англии. Здесь монументальные формы античных храмов должны были выражать достоинство и авторитет администрации или образования и величие духа, воплощаемого учреждениями культуры.

В 1788 г. архитектор Томас Гаррисон начал строительство комплекса Честер Кэсл, состоящего из трех крыльев, в которых размещались, кроме администрации графства Чешир, еще суд, тюрьма и казармы.

На территорию комплекса ведут ворота, прототипом которых явились афинские Пропилеи. Перед главным полукруглым залом с кессонным куполом на ионических колоннах помещен дорический портик.

Вообще, представительные портики, фронтоны и колонны, призванные вызвать чувство глубокого уважения граждан, становятся на рубеже XVIII-XIX вв. главными отличительными чертами общественных социоцентрически религиозных зданий Англии.

Практически одновременно с неоклассицизмом английское зодчество захватило пристрастие к национальной готической архитектуре, что вылилось в художественный стиль, получивший по аналогии с «греческим Возрождением» название «готическое Возрождение».

Красивейшим памятником «готического Возрождения» стало поместье Арбери Холл (1748-1798) в графстве Уорикшир, построенное под руководством архитекторов Роджера Ньюдигейта и Генри Кина. В качестве модели-прототипа зодчими было использовано определенное здание - роскошно декорированная средневековая капелла Генриха VIII в церкви Вестминстерского аббатства (1502-1509). Арбери Холл прекрасно представляет богатые архитектурные возможности стиля «готическое Возрождение»: узкие стрельчатые, так называемые тюдоровские арки, высокие прямоугольные панели с ажурным орнаментом, эркеры и веерный свод.

Композиция Арбери Холла оказала воздействие на формирование специфического архитектурного направления «замковая готика», которое охватило строительство английских усадебных домов на рубеже XVIII-XIX вв. Поместья, построенные в стиле «замковая готика», должны были выглядеть как средневековые крепости, обладающие компактными архитектурными объемами и мощными башнями, производящими впечатление обороноспособности здания.

ТЕМА 33. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ СКУЛЬПТУРА XVIII В.

2 часа аудиторной работы и 2 часа самостоятельной работы

Лекция 101. Западноевропейская скульптура стилей «барокко», «рококо» и «классицизм» XVIII в.

План лекции

1. Образец скульптурного барокко – алтарная композиция «Успение Богоматери» братьев Азам.
2. Образец скульптурного рококо – статуэтка «Флора» Э.М. Фальконе.
3. Образец скульптуры классицизма – скульптурная группа «Тесей и кентавр» А. Кановы.
4. Произведение «Амур и Психея» А. Кановы в качестве шедевра западноевропейской скульптуры XVIII в.

1. Образец скульптурного барокко – алтарная композиция «Успение Богоматери» братьев Азам

Произведения западноевропейской скульптуры лучше всего рассмотреть на эталонных творениях пластики стилей «барокко», «рококо» и «классицизм».

Образцовым произведением скульптуры религиозно-космоцентрического аспекта позднего барокко XVIII столетия является алебастровая раскрашенная композиция «Успение Богоматери» в алтаре монастырской церкви в Роре (1723), исполненная немецкими мастерами братьями Космасом Дамианом и Эгидом Квирином Азамами.

Космас Дамиан Азам занимался в основном росписью плафонов и сводов. Эгид Квирин Азам по большей части был скульптором и мастером художественной лепнины. При этом оба брата были прекрасными архитекторами. Они удачно дополняли друг друга и работали совместно над многими проектами, в том числе и над композицией «Успение Богоматери». Известно, что на творчество братьев Азам сильнейшее влияние оказал Бернини.

Композиция по принципам построения близка театральной сцене, объединяя в одно целое архитектуру, скульптуру, живопись и декоративное искусство. Она состоит из трех частей (нижней, средней и верхней), каждая из которых представляет собой группу из нескольких пластически решенных персонажей.

В нижней части алтарного пространства церкви представлен массивный каменный саркофаг с ведущими к нему ступенями. Крышка гроба

открыта и отставлена в сторону. Сам саркофаг, устланный внутри белой тканью из стука, пуст. Вокруг гроба на ступенях изображены отчаянно жестикулирующие апостолы. Их частично раскрашенные, но в основном белые алебастровые фигуры освещены с помощью высоких боковых окон.

В средней части алтарного пространства церкви представлена парящая над саркофагом Богоматерь с распростертыми и обращенными к небу и земле руками, которую два ангела, охваченные золотой ниспадающей вниз тканью, взмахами своих огромных крыльев возносят вверх. Раскрашенные фигуры этой части композиции освещены как светом боковых окон, так и светом, падающим сверху из круглого окна в конхе апсиды.

Верхняя часть алтарного пространства церкви заполнена огромной золотой короной, возлежащей на алебастровых облаках и поддерживаемой ангельскими фигурами.

Роль композиционного задника пластического ансамбля играет гигантский занавес, прикрывающий проем триумфальной арки за спинами апостолов и Богородицы. Этот монументальный занавес, представленный в состоянии активного колебания от потоков воздуха, своими многочисленными вертикальными складками выступает в качестве своеобразного связующего звена между нижней и средней группами персонажей композиции.

Посредствующим звеном между средней и верхней группами героев изображения служит фигура голубя, излучающая во все стороны тонкие золотые нити.

Композицию «Успение Богородицы» отличает барочная «живописность», т.е. отрицание контурности и линейности как чего-то самоценного и самодостаточного. Ни один аспект изображения не в состоянии полностью раскрыть всю композицию. Свет, свободно играя на поверхности фигур и живя относительно самостоятельной жизнью, постоянно вызывает исчезновение ряда форм в темноте теней. Свет верхний и боковой, смешиваясь между собой и с бликами, испускаемыми многочисленными золотыми деталями, образует странно мерцающую светотеневую смесь. Это способствует тому, что контурная линия, охватывающая каждую скульптурную фигуру и призванная отчленять одно изображение от другого, не существует здесь в качестве границы, разделяющей персонажей религиозной сцены, а, наоборот, миссионерски объединяет друг с другом многочисленные пластические формы, а также связывает в одно целое формы и фон.

Живописность композиции «Успение Богородицы» обогащена типично барочной «смутностью». С одной стороны, все скульптурные персонажи, участвующие в сцене вознесения Богоматери после Её смерти на небо ангелами, решены максимально натуралистично. С другой стороны, этот подчеркнуто предельный веризм фигур в какой-то момент контакта зрителя с произведением вдруг оборачивается своей противоположностью, заставляя пластическую композицию внезапно предстать в своем принципиально туманном облике. В этом случае наблюдается демонстративная

рекристаллизация пластической массы каждого элемента скульптурной группы и потеря ясности всеми частями изображения в целом, что порождает, в конечном счете, стойкое ощущение зыбкой ирреальности данного скульптурного представления. Пластически явленная сцена, словно воск, плавится и тает на глазах у зрителя, наглядно превращая вещное в вещее.

Барочной композиции «Успение Богоматери» свойственна «глубинность», понимаемая как принципиальное избегание персонажами изображения какой-либо фронтальности. С любой точки зрения на произведение каждый скульптурный герой этого религиозного повествования и вся сцена целиком обязательно предстают в том или ином ракурсе. Прелесть данной статуарной группы как раз и заключается в разворачивании неисчерпаемого множества своих равно значимых аспектов.

Число пластических форм, показанных здесь в перспективном сокращении, неимоверно велико. Пересечение и переплетение фигур спаивает вместе плоскостное с глубинным, заставляя зрителя душевно и мысленно выпадать из области видимого в сферу умозрения, т.е. туда, где только и возможно обесконечивание конечного.

«Единство» скульптурных форм композиции «Успение Богоматери» есть слияние всех изображенных фигур в некую одну общую массу, из которой какой-либо отдельный персонаж почти не может быть в «чистом» виде выделен. Каждая фигура трактована так, что она в любой момент готова принести свою уникальность, самостоятельность и обособленность в угоду и на благо общей целостности. Причем это скульптурное целое, способствуя имманации конечного в бесконечное, подчеркнуто направлено извне в глубину и снизу вверх.

Композиция «Успение Богоматери» по барочному «открыта». Сцена построена так, что движение пластических форм преодолевает статику собственной вещности как весности. Статуарная устойчивость фигур превращена авторами в нечто композиционно неустойчивое и динамично неравновесное. Несмотря на то, что все фигуры композиции помещены в алтарное пространство церкви и занимают в храме четко определенное для каждой статуи место, представленная сцена ни при каких обстоятельствах не может быть замкнута. Скульптурную группу просто невозможно охватить одним взором. В любом случае всегда останется какой-либо пластический мотив, не укладывающийся в непосредственно наблюдаемое зрителем пространство. Выходить за пределы — это принцип построения данной композиции.

2. Образец скульптурного рококо – статуэтка «Флора» Э.М. Фальконе

Образцом стиля «рококо» может служить маленькая статуэтка «Флора» (1758), исполненная знаменитым французским скульптором Этьеном Морисом Фальконе в пору его работы на Севрской фарфоровой мануфактуре

в должности директора модельной мастерской и сотрудничества с великим рокайльным художником Франсуа Буше.

Скульптура представляет обнаженную девушку, которая, сидя на траве, играет с цветами. Реалистически решенному женскому телу мастер удивительным образом придал духовное богоподобное значение, создав ощущение воздушной легкости и эфемерности изображения.

Юная богиня Флора предъявлена как рокайль, она вся словно растительный завиток, свежий бутон цветка, летнее благоухающее удовольствие. Произведение наполнено игривой грацией и изменчивыми движениями. Поза богини такова, что провоцирует зрителя в поисках «счастливого мига» на наполненное эросом невинно невольное подглядывание. Наличие множества равноправных аспектов не дает возможности выбрать главный из них. Да его и нет в рокайльной скульптуре. Всюду прихотливая игра, каприз, эротическое соблазнение, жадный поиск удачного мгновения. Опушенные глаза, раздвинутые в коленях и вместе с тем скрещенные в лодыжках ноги свидетельствуют о плотском откровении богини перед людьми и вместе с тем недоступности души героини изображения, бережно спрятанной под панцирем прекрасной наготы.

«Флора» Фальконе представлена снизошедшей с небес в человеческий девичий облик, дабы, приоткрывшись перед людьми в пору ранней весны женской красоты и соблазнив каждого своей чувственной прелестью, увлечь человеческие души в божественные сферы сказочно прекрасного мира вечной любви с целью их духовного преображения. Одновременно зрителю предлагается заглянуть в собственную память души и попытаться открыть там пусть редкие, но прекрасные мгновения радостей своей жизни.

3. Образец скульптуры классицизма – скульптурная группа «Тесей и кентавр» А. Кановы

Образцовым произведением классицизма рубежа XVIII-XIX вв. является «Тесей и кентавр» (1804-1819) итальянского ваятеля Антонио Кановы - мастера, который сыграл значительную роль в развитии европейской классицистической скульптуры.

Композиция из двух фигур изображает схватку героя Тесея с кентавром. Тесей, стоя коленом на груди поверженного на землю кентавра, сдавливает одной рукой его горло, а другой, сжимающей дубинку, делает резкий замах для удара.

Своей патетикой и драматичностью действия данная скульптурная группа напоминает знаменитый древнегреческий «Лаокоон». Это не случайно, ибо, как и в эллинистическом памятнике античного классицизма, выверенное до мелочей построение придает «Тесею и кентавру» сугубо классицистическую статичность и устойчивость, чувственно являя суть процесса оконечивания бесконечного.

Скульптурная группа «Тесей и кентавр» обладает классицистической «линейностью» - четко очерченным контуром и подчеркнуто силуэтным характером. Все пластические формы произведения определяют себя с помощью линейного мотива. Статуарная группа имеет строго определенную и довольно узкую зону наибольшей представленности, по отношению к которой другие аспекты и ракурсы скульптуры являются второстепенными. Светотень каждого элемента обеих фигур подчинена пластическим формам, выступая в роли их своеобразного предъявителя или демонстратора.

Скульптурная группа «плоскостна», т.е. при всей своей объемности построена больше не по стереометрическим, а по геометрическим законам. Несмотря на сложность поз героев произведения, каждый из скульптурных персонажей предельно фронтален и представляет собой совокупность пластических плоскостей, явленных из глубины композиции вовне. Статуарная группа есть скорее горельеф, нежели полноценно круглая скульптура. При этом главные пластические и сюжетные аспекты вынесены на переднюю плоскость изображения, структурированную рядом геометрических фигур. Большой умозрительный треугольник, вершинами которого служат правая ступня Тесея, левая кисть кентавра и шлем героя, разворачиваясь сверху вниз, композиционно определяет всю статуарную группу. Множество других виртуальных треугольников представляют собой соподчиненные геометрические фигуры, призванные всячески поддержать и обогатить центральный мотив.

Произведение отличает типично классицистическая «замкнутость» скульптурных форм внутри общего контура, который, словно некое покрывало, охватывает все изображение. Пластические тела нигде не прорывают эту обволакивающую и замыкающую их в себе границу и даже не пытаются выйти за ее пределы. Изображение ограничено в себе самом и в каждой своей части объясняется самим собой.

«Тесей и кентавр» характеризуется «множественностью». Внутри единой контурной линии, охватывающей скульптурную группу, каждая фигура относительно самостоятельна и составляет с другой также относительно самостоятельной фигурой некие пластически самоценные величины. Любая деталь изображения, визуализируя процесс эманации Единого во многое, хотя и вплетена в общую композиционную ткань, не растворяется в ней без остатка, а существует как некий релятивный независимо функционирующий элемент.

«Ясность» классицистической группы - это отчетливость каждой пластической формы, ее легкая узнаваемость, даже в случаях, если она перекрыта чем-либо или изображена лишь частично. Произведение демонстрирует, что оно есть исчерпывающее раскрытие и предельная кристаллизация в конечных чувственно данных каменных формах бесконечной сущности.

4. Произведение «Амур и Психея» А. Кановы в качестве шедевра западноевропейской скульптуры XVIII в.

Пластическим шедевром XVIII столетия, гармонично объединяющим главные особенности стилей «рококо», «барокко» и «классицизм», является произведение скульптуры «Амур и Психея», созданное в 1786-1793 гг. Антонио Кановой.

Скульптура представляет собой двухфигурную композицию из мрамора, пластически визуализирующую древнегреческий миф о страстной любви небожителя Амура — олицетворения божественного Духа - и земной женщины Психеи - персонификации человеческой души.

Изображенная в жажде поцелуя, юная Психея, лежа на бедре, оборачивается к склонившемуся над ней Амуру с расправленными крыльями за спиной. Руки героев представления трепетно касаются обнаженной плоти друг друга. Амур нежно обнимает грудь и голову Психеи, которая, протянув вверх руки, с влюбленным томлением гладит кудри юношеских волос.

Уникальными свойствами данного шедевра пластического искусства выступают: «плоскостно-глубинностъ», «линейно-живописность», «замкнуто-открытость», «ясно-смутность», «множественность-единство».

«Плоскостно-глубинностъ» в качестве стилевой характеристики скульптурной группы «Амур и Психея» - это владение произведением искусства элементами, способными помочь и бесконечному кристаллизовать себя в совершенных конечных формах, и конечному осуществлять процесс собственной рекристаллизации. С одной стороны, части скульптурной композиции структурированы как ряд параллельных объемно решенных пластов, планомерно разворачивающихся из глубины вовне. С другой стороны, здесь наличествуют важные детали, которые позволяют себе нарушать сугубо плоскостностный строй произведения. В скульптуре горизонтальные и вертикальные композиционные части сосуществуют с диагонально расположенными элементами, раскрывающими себя извне в глубину и снизу вверх.

Передняя плоскость изображения представляет собой композиционную формулу произведения, составленную из двух умозрительных треугольников, один из которых направлен вершиной вверх, а другой — вершиной вниз. В точке пересечения этих геометрических фигур, образующих вместе композиционную формулу в виде «модели Мироздания», находятся тянущиеся друг к другу губы влюбленных, желающих в поцелуе слить воедино душевную энергию конечного человеческого существа (Психея) с божественной духовной энергией (Амур).

«Линейно-живописность» произведения есть одновременное владение скульптурной группой и четко графичной огранкой, и зыбкой размытостью общих очертаний. С одной стороны, в «Амуре и Психее» во всей прелести

реализует себя классицистический контур и подчиненность светотени пластическим мотивам, из-за чего акцент всех частей изображения представляется перенесенным на их поверхностные границы, делая их представительно «украёнными». С другой стороны, данная композиция не менее активно проявляет и сугубо барочную «игру» пластическими формами, заставляя скульптурные тела героев изображения таять, словно лед, на своих границах. Этому активно способствует материал, из которого изготовлена статуарная группа (мрамор на грани пластических форм всегда полупрозрачен). Свет, скользя по частям скульптуры, возбуждает не только их проявление и дифференциацию, но также растворение и интеграцию. В связи с этим значимость обретает как поверхностная, так и глубинная жизнь произведения. От вытянутых ног влюбленных напряжение возрастает по направлению к центру, охватывая любовным трепетом и внутренней дрожью все изображение.

«Замкнуто-открытость» - это одновременное тяготение произведения «Амур и Психея» и к тектонике, геометричности, симметрии, и к атектоничности, асимметрии, неустойчивости. С одной стороны, большинство скульптурных элементов испытывают тяготение к центральной оси, виртуально проходящей через головы персонажей изображения. Строгое осевое построение скульптуры, осуществляя равновесие сторон, дает право произведению заявлять о себе как эталонно самоценном и относительно самостоятельном мире. Части скульптуры умно сконструированы и рационально упорядочены в два умозрительных пересекающихся кольца. Одна виртуальная окружность, нисходя сверху вниз, образована руками Амура. Другая, восходя снизу вверх, структурирована руками Психеи.

В пределах совместного кольца из рук героев скульптуры произведение самодостаточно. Таким образом, божественно бесконечная энергия как бы демонстрирует себе и всем, что она, наконец, обрела в границах окружности из рук Амура и Психеи образцовую замкнуто-конечную форму. С другой стороны, скульптура рядом своих пластических элементов вырывается за пределы центральной окружности, тем самым размыкая замкнутость ее частей и выплескивая интимные чувства героев на всеобщее обозрение. Вместе «замкнуто-открытость» данной композиции, при сугубо академически рациональной построенности скульптуры, порождает ощущение случайности, мгновенности и непредсказуемости произведения в качестве продукта творческого вдохновения.

«Ясно-смутность» скульптурной группы «Амур и Психея» есть способность произведения одновременно быть удивительно простым и архисложным. С одной стороны, скульптурная композиция подкупает своей исчерпывающей и прелестной ясностью. С другой стороны, все в изображении полно таинственных загадок, которые в принципе не могут быть решены просто и однозначно. В еще не полностью свершившемся

соединении бога любви с персонификацией человеческой души заложено и стремление к осуществлению самых сокровенных желаний, и предощущение возможной неудачи «счастливого мига». Скульптура выглядит и как нечто вполне завершенное, и как что-то вечно меняющееся и становящееся.

«Множественность-единство» данного произведения — это утверждение как уникальности и неповторимости каждого скульптурного элемента, так и его способности раствориться в пластически общем единстве. Персонажи изображения одновременно и могут и не могут быть представлены в изоляции друг от друга. С одной стороны, зрителю достаточно легко распознать в героях Амура и Психею и умозрительно расчленить композицию на относительно самостоятельные скульптурные тела. С другой стороны, юный бог любви и юная девушка своими объятиями настолько, растворившись, поглотили друг друга, что превратились в некое плотски-душевно-духовное целое, разорвать которое на какие-либо отдельные части не представляется возможным.

ТЕМА 34. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVIII В.

14 часов аудиторной работы и 14 часов самостоятельной работы

Лекция 102. Французская живопись XVIII в. стиля «рококо»

План лекции

1. Особенности возникновения рококо во французской живописи XVIII в.
2. Своеобразие живописи рококо в творчестве Антуана Ватто.
3. Специфика рокайльной живописи Франсуа Буше.

1. Особенности возникновения рококо во французской живописи XVIII в.

Основные направления французской живописи XVIII столетия определились достижениями первых десятилетий века. Среди живописных произведений, созданных во Франции на рубеже XVII-XVIII столетий, преобладали картины художников-рубенсистов, ставших в эти годы ведущими во французской школе изобразительного искусства.

Не касаясь подробно борьбы между «пуссенистами» (приверженцами классицистической доктрины в живописи) и «рубенсистами» (сторонниками барочного направления в искусстве), которая началась еще в XVII в. сразу после смерти Питера Пауэля Рубенса и Никола Пуссена и закончилась в начале XVIII столетия победой рубенсизма, следует подчеркнуть, что понятие «художники-рубенсисты» для первых десятилетий века во Франции довольно широкое и охватывает творческую деятельность последователей не только Рубенса, но и Ван Дейка, Тенирса и других фламандских мастеров, а также подражателей Рембрандта и Герарда Доу; среди рубенсистов были даже ученики венецианской школы живописи. Для рубенсизма как конгломерата различных течений и группировок в целом характерен приоритет колористического начала живописных произведений и правомочность так называемых низких жанров, к числу которых Королевская Академия художеств относила портреты, натюрморты и бытовую живопись.

К подлинным последователям фламандской школы относятся такие французские рубенсисты, как Луи Галлош и Франсуа де Труа. Однако если творчество Галлоша было непосредственно связано с произведениями Рубенса, что доказывает его картина «Диана и Актеон», то Франсуа де Труа особенно в своей портретной деятельности следовал художественным традициям Ван Дейка, доказательством чему является портретное произведение мастера «Жена художника».

Работа одного из интереснейших художников конца XVII - начала XVIII вв. Шарля де Лафосса «Агарь в пустыне» (1690-е) как раз характеризует сложные явления, происходившие в рубенсистской живописи. Произведение показывает, что в своем творчестве художник был связан не только с фламандским искусством Рубенса и Ван Дейка, но также и с венецианской живописью. Более того, для мастера связь с традициями прошлого не выражалась в механическом заимствовании колористических или композиционных элементов из произведений разных художников. Он явно искал в творчестве мастеров той или иной школы качества, которые восполняли бы друг друга, создавая гармоническое целое.

Интересным является творчество французских художников-рубенсистов, подражателей Рембрандта. Считается, что подлинное увлечение Рембрандтом во Франции началось в середине XVIII в., однако это не совсем точно. Значительный интерес к творчеству великого голландского мастера XVII столетия французские художники проявляли и в начале XVIII в.

Среди подражателей Рембрандту, стремившихся осмыслить найденные в его картинах живописные решения, следует в первую очередь назвать Алексиса Гриму и его произведение «Молодая женщина в театральном костюме» (1731), демонстрирующее, что художник добился главным образом внешней эффектности изображения и перенял некоторые технические приемы Рембрандта, в частности лессировки, почти прозрачные прописки по густому пастозному подмалевку. Создавая свое произведение, Гриму позаимствовал даже детали костюма, любимые Рембрандтом – берет с перьями, узорчатые ткани, драгоценные украшения - и попытался объединить цветовое решение картины со световым.

2. Своеобразие живописи рококо в творчестве Антуана Ватто

Крупнейшей фигурой в изобразительном искусстве Франции первой половины XVIII в. стал Антуан Ватто. Художник был рубенсистом, но сопоставление его живописных творений с произведениями других мастеров этого направления показывает, что насколько их творчество было своеобразным завершающим этапом искусства XVII в., настолько произведения Ватто открыли новую эпоху французской живописи. Базируя свое творчество на барочном художественном наследии, гению Ватто удалось преобразить характерную для барокко возвышенную экзальтацию и величественную героизацию обыденного в рокайльный жанр оригинальных «галантных празднеств». Антуан Ватто явился родоначальником светлого богатого колорита, характерного для французской живописи XVIII в., основа которого была заимствована художником у Рубенса и венецианских мастеров, но дальнейшее развитие принадлежало только ему. Ватто внес в произведения живописи и новую психологическую ноту: в своих творениях он преимущественно визуализировал мир поэтических эмоций и настроений.

Картина Антуана Ватто «Капризница» (1720) - это изображение лирической сцены, почти бессюжетной, однако полной глубокого эмоционального подтекста рокайльно эротического характера.

Представлены кавалер и дама, которые, отдалившись от других пар, прогуливающихся в парке, общаются с помощью случайных поворотов головы и едва наметившихся жестов. Живописная элегия построена не на демонстрации события или активного действия, а на едва уловимых для визуального явления оттенках поведения, на общей поэтической атмосфере и визуально явленном музыкальном ритме. Все буквально пронизано недоговоренностью и незавершенностью, надеждой и разочарованием. Данное произведение есть не столько изображение, сколько выражение «счастливого мига», который одновременно и удивительно близок, и страшно далек, феерически игрив и мистически серьезен. В мире этой картины все вещное и телесное парадоксальным образом обретает духовное значение, порождая ощущение воздушной легкости и эфемерности происходящего с ее героями. Тончайшие нюансы сокровенных чувств и мыслей персонажей творения представлены такими же мимолетными и неуловимыми, как капризное мерцание под солнцем складок шелковых платьев, грациозный шелест листвы деревьев и травы, интимное парение облаков. Человеческое и природное объединены эмоциональностью настроения Мироздания.

Значение творчества Ватто выходит далеко за рамки французского искусства того времени, когда художник жил и творил. Однако в деле развития истории живописи Франции роль мастера огромна. Во-первых, именно Ватто осуществил переход от стиля «барокко» к стилю «рококо», живописные принципы которого сам и разработал. Во-вторых, мастер в своих произведениях сумел визуализировать суть тончайшей душевной жизни людей. В-третьих, посредством светских «галантных» сюжетов художник явил возможность наглядно сакрального отношения человеческой души с божественным Духом (Живописные произведения «Гамма любви» (1717) и «Вывеска лавки Жерсена» (1721).

Творческая деятельность художников Никола Ланкре и Жака де Лажу позволяет проследить воздействие живописных традиций так называемой «школы Ватто» на характер живописных произведений, создаваемых французскими мастерами во второй четверти XVIII в.

Картина Никола Ланкре «Концерт в парке» (1738) показывает, что художник, безусловно, внимательно изучил созданный Ватто жанр «галантных празднеств», освоил колористические решения своего учителя и заимствовал даже персонажей из его картин. Можно сказать, что Ланкре закрепил этим произведением основной принцип стиля «рококо», разработанный Ватто - изящный, прихотливый декоративизм, подчиняющий себе и тему картины, и ее композиционную логику. Однако если персонажи творений Ватто объединены друг с другом и с природой главным образом душевными и духовными связями, то у Ланкре композиция картины основана исключительно на декоративных началах: на взаимодействии

цветовых пятен, на ритме созвучных движений иллюзорных вещей изображения.

Картина Жака де Лажу «Сцена в парке» (1740) выделяется среди других произведений художников школы Ватто, являясь представителем нового для этого периода французской живописи жанра - фантастического архитектурного пейзажа. Воображенные здания художник наглядно явил в парке, словно списанном с картин Ватто. Сам же парк Лажу населил персонажами, явно напоминающими участников галантных празднеств своего учителя. Одни фигуры непосредственно перенесены сюда из конкретных картин Ватто, другие - стилизованы под героев произведений мастера.

3. Специфика рокайльной живописи Франсуа Буше

Следующий важнейший этап французской живописи XVIII в. -расцвет рококо - приходится примерно на середину столетия.

Блестящим художником этого периода, любимцем знатоков и коллекционеров, «первым живописцем короля» и безоговорочным лидером французской школы этого времени был гениальный Франсуа Буше, творчество которого воплотило практически все характерные черты рокайльной стилистики. Однако живопись Буше есть визуализация иного, нежели у Ватто, аспекта стиля «рококо». (Произведения «Луиза о'Мерфи» (1744) и «Туалет Венеры» (1751)

Панно Франсуа Буше «Туалет Венеры» (1743) носит ярко выраженный декоративный характер и напрочь лишено того тонкого психологизма, который свойствен творениям Ватто. Зато ему присуще нечто другое. В композиционном отношении произведение отличается сложностью, неуравновешенностью и прихотливостью, что прекрасно увязано с овальной формой полотна. Картина выполнена в яркой, но гармоничной цветовой гамме с расчетом на рассмотрение издали. Сюжет легок и в то же время предельно гедонистичен. Изображена античная богиня вечной любви и красоты Венера, которая, снизойдя в облик пикантно обнаженной светской дамы, с помощью многочисленных прелестных помощниц и амуров приоткрывает перед людьми свои женские прелести для того, чтобы, возбудив в них дремлющую эротическую энергию и вырвав тем самым человеческую плоть и душу из повседневной профанности, соблазнить, очаровать и, в конце концов, в сферах сакрального Горнего мира слить воедино в духовном совокуплении человеческую и божественную, конечную и бесконечную субстанции. Этому способствует цветовая система произведения, создающая впечатление легкости и наполненности художественного пространства картины воздухом небесно олимпийских далей, в которые готова стремительно унестись колесница Венеры.

Великий деятель французского «Просвещения» Цени Дидро, описывая выставочный Салон 1761 г., так характеризовал произведения Буше: «Он словно создан для того, чтобы кружить головы художникам и светским

людям. Его изящество, его жеманство, его романтическая галантность, его кокетство, его вкус, его легковесность, его разнообразие, его яркость, его румянец, его распущенность не могут не пленить щеголей, щеголих, юношей, светских людей — словом, целые толпы тех, кому чужды подлинный вкус, правда, серьезные мысли, строгое искусство. Могут ли они устоять против остроумия, милых побрякушек, наготы, фривольности и насмешливости Буше? Художники, понимая, насколько легко этот человек справляется с самыми трудными живописными задачами, и только этим дорожа, преклоняют перед ним колени: это их Бог»7.

Стиль «рококо» в изобразительном искусстве Франции определили произведения и других художников, современников Буше. Наиболее известными среди них были его последователи и одновременно соперники - Шарль Жозеф Натуар и Карл Ванлоо. Оба они создали нарядные, красочные картины, оба пользовались, как и Буше, успехом среди публики и требовательных заказчиков.

Картина «Амур, точащий стрелу» (1750) является типичной для творчества Жозефа Натуара. Чаще всего этот художник выполнял декоративные произведения на мифологические темы. Многие его картины имеют сходные черты: теплый несколько условный колорит, плавность и мягкость трактовки обнаженного тела. Натуар, по сути, не внес ничего нового в рокайльную живопись. Однако, формально не являясь учеником Буше, он своим творчеством помог утверждению созданных мастером художественных канонов.

Картина «Отдых Дианы» (1743) Карла Ванлоо визуализирует еще один аспект стиля «рококо» во французском искусстве середины века. Произведение свидетельствует о поисках художником компромиссного решения между новыми требованиями, предъявляемыми к живописи передовыми буржуазными кругами, чьи вкусы были определены Дидро и энциклопедистами эпохи «Просвещения», и продолжающей в середине века процветать аристократически рокайльной традиции изобразительного искусства. Предметная вещность изображения, подчеркнутое внимание к деталям отличает картину «Отдых Дианы» от подобных произведений Буше, обычно далеко от натуралистического правдоподобия изображаемых им предметов. Именно визуальное представление вещной достоверности привлекало к творчеству Карла Ванлоо любителей живописи из энциклопедических кругов, выступавших против условности аристократически рокайльного искусства.

В 1750-1770-е гг. в среде французских художников возродился так называемый «рембрандтизм» - интерес к подражанию творчеству Рембрандта. Причина этого лежала в массовом увлечении общества исторической и художественной экзотикой. Известно, что во Франции в это время расцвел «ориентализм» самых разных направлений: получил развитие стиль «шинуазри» (китайский), был создан стиль «тюркери» (турецкий),

[7] Дидро Л. Салоны: В 2 т.- М.,1989.- Т. 1. – С. 35

начал бытовать стиль «рюсс» (русский). Именно увлечение востоком заставило художников обратиться к Рембрандту, в ряде картин которого восточного типа персонажи были предъявлены на фоне экзотической архитектуры в несколько фантастических костюмах.

В картине известного «рембрандтиста» Жан-Батиста Лепренса «У хироманта» (1775) внимание заострено на восточном сюжете, поданном фантастически и театрализованно. Некоторые экзотические детали изображения явно заимствованы мастером из произведений Рембрандта.

В 1750-1760-х гг. в связи с огромным влиянием трудов энциклопедистов и изменениями художественных вкусов французской публики большим успехом на выставках стали пользоваться жанровые картины. В это время даже мастера исторической живописи и портретисты все чаще обращаются к бытовым сюжетам.

Лекция 103. Французская живопись XVIII в. сентиментализма и классицизма

План лекции

1. Особенности развития живописи сентиментализма во Франции XVIII в.
2. Специфика классицизма в живописи Жака Луи Давида.

1. Особенности развития живописи сентиментализма во Франции XVIII в.

Художниками предреволюционной эпохи во Франции, в чьем творчестве идеи философов Просвещения проявились в наиболее чистой и совершенной форме, стали Жан-Батист Симеон Шарден и Жан-Батист Грёз. Им обоим удалось визуализировать в своих произведениях те сдвиги, которые произошли не только во французском искусстве, но и в мировоззрении людей того времени, передали во всей его сложности психологический климат эпохи.

Картина «Молитва перед обедом» (1746-1761) Жан-Батиста Симеона Шардена в качестве произведения жанровой живописи типична для творчества художника и посвящена теме женского домашнего труда и воспитания детей.

Тематика произведения не случайна. Вопрос о роли женщины в обществе, особенно в качестве воспитательницы молодого поколения, был насущен в среде «третьего сословия». Он нашел свое отражение во французской литературе, философии и публицистике. Можно с уверенностью сказать, что Шарден стал первым художником, посвятившим свое творчество этим актуально-социальным темам.

С одной стороны, произведение характерно для живописи века. В нем много изящества. Мастер красиво подает детали, отмечает грацию предметов

и изысканность жестов. Недаром подобные работы Шардена нравились даже коронованным особам. С другой стороны, насыщенный колорит, выразительная фактура и стройная композиция выделяют эту картину среди многих других творений рокайльного стиля. Данное произведение соотносимо скорее с зарождающимся во Франции «сентиментализмом», нежели с рококо. В нем присутствуют мелодраматические элементы морализирующего толка, призванные совершенствовать человеческие чувства и эмоции.

Изображена мать и две ее дочери, собравшиеся вокруг обеденного стола для семейной трапезы. Обстановка комнаты указывает на принадлежность персонажей картины к так называемому «третьему сословию». Наличие в сцене барабана, висящего на спинке стула, и лежащей на полу барабанной палочки указывает на озорной характер обеих девочек. Художник дает возможность зрителю предположить, что до изображенного на картине момента дети активно бегали, смеялись и громко стучали в барабан, отчего щеки их раскраснелись. Однако, будучи хорошо воспитанными, услышав призыв матери к обеду, обе девочки бросили все свои игры и, присев на стулья, затихли, послушно и трогательно сложив в молитве ручки на груди.

Картина «Паралитик» (1763) Жан-Батиста Грёза породила целую эпоху во французской живописи XVIII столетия. С одной стороны, она стала образцовым произведением «сентиментализма», воплощением новой

буржуазной морали. С другой - она наглядно засвидетельствовала собой некое компромиссное решение, сделавшее ее весьма приемлемой для сторонников тех самых тенденций в аристократической французской культуре, с которыми боролись энциклопедисты.

Произведению «Паралитик» посвятил много добрых слов Дени Дидро. Анализируя выставочный Салон 1763 г., он записал: «...Не должны ли мы теперь возрадоваться, увидев, что живопись наконец-то соревнуется с драматической поэзией, трогая, просвещая и, тем самым, исправляя нас и призывая к добродетели? Грёз, друг мой, смелее прославляй в живописи мораль и не изменяй этому вовеки! Как жаль, что тебя не было в Салоне рядом с той девушкой, которая, рассматривая голову твоего «Паралитика», вскричала с очаровательной живостью: «Ах, боже мой, как он меня трогает! Но если я и дальше буду на него глядеть, то не удержусь от слез...». И как жаль, что эта девушка не моя дочь!... Главный персонаж, находящийся в центре сцены и привлекающий внимание, - это старик паралитик, который сидит в кресле, подложив под голову подушку и устроив на табуретке закутанные одеялом ноги. Его окружают дети и внуки, которые хоть в чем-то желают ему помочь... Одна из дочерей приподнимает голову отца вместе с подушкой. Рядом, стоя перед стариком, зять подает ему еду... С другой стороны мальчик подает дедушке пить. И нужно видеть, как больно мальчику за старика: страдание выражается не только на его лице, оно чувствуется и во всей фигуре... Другой мальчик, постарше, поправляет одеяло у ног паралитика. Между стариком и его зятем протиснулся малыш и

предлагает больному щегленка. Как он держит птицу! Каким движением вручает ее! Он верит, что такой подарок исцелит дедушку! Справа, поодаль от старика, изображена его замужняя дочь. Она сидит на табурете, подперев голову рукой. На коленях у нее раскрыто Священное писание. Только что она читала его старому отцу... Все соотнесено с главным персонажем картины — и то, что другие делают в настоящую минуту, и то, чем они занимались минутой раньше... Каждый человек на картине выражает именно ту меру заинтересованности, которая соответствует его возрасту и характеру... Эта картина хороша, она прекрасна, и жалок тот, кто может разглядывать ее без тени волнения!... Повторяю: картина хороша, подобных я еще не видел. Поэтому-то она и привлекает к себе целые толпы зрителей; пробиться к ней просто невозможно. Рассматриваешь ее с восторгом и, когда видишь снова, понимаешь, что для восторга были резоны...»8.

Вообще понятие «сентиментализм» возникло в английском языке от слова «чувство» (sentiment). Представители европейского Просвещения ценили человеческий разум, поэтому создали направление «сентиментализм» - чувство или, точнее, «чувствительность» (англ, sensibility) - слово однокоренное со словом «сентиментализм», только пришедшее не из французского языка, а непосредственно образованное от латинского слова «sensus», которое обозначает как чувство, так и разум.

Если исходить из того, что Просвещение - время господства разума (The Age of Reason), то славящий человеческие чувства концептуальный «сентиментализм», безусловно, противоположен просветительской эпохе. Если же взять другое английское слово для обозначения разума — «sense» и сопоставить его со словом «чувствительность» (sensibility), то язык даст иную подсказку - о тесной связи между ними. Важно понять, что эпоха Просвещения не завершилась с приходом сентиментализма, но сместился ее акцент. Для «Просвещения» главным был разум, для сентиментализма основным стало человеческое чувствительное сердце. Сентиментализм своими принципами не отверг, а обогатил просветительское представление об универсальном порядке вещей, подчиненном только законам единого разума, личности человека и удержал в фокусе своего интереса процесс его «чувствительного» самосовершенствования. Сентиментальный человек есть человек глубоко сердечный и доверчивый, который чувствует в себе избыток и доброты, и сострадания, а потому готов первым посмеяться над собой. Чувствительный человек способен удовлетвориться малыми радостями: любимая семья, привычный ход жизни, в конце которой — сельское кладбище. Собеседником для чувствительной человеческой души в сентиментализме выступает природа, причем природа всегда одухотворенная и, вместе с тем, умиротворенная и идиллическая. С ней чаще всего сентиментализм ассоциирует патриархальный круг деревенской жизни.

Интереснейшим мастером предреволюционного периода во Франции был Жан Оноре Фрагонар, творчество которого нельзя безоговорочно

[8] Дидро Д. Салоны: В 2т. –М., 1989.-Т.1.- С. 83-85

отнести ни к одному из четко выраженных художественных направлений второй половины XVIII в. Фрагонар был тесно связан с каждым из них, но ни к одному не принадлежал безраздельно.

Известно, что в искусстве прошлого его привлекали разные явления. Он штудировал Рембрандта и Тьеполо, учился рококо у Буше, любил Яна ван Гойена и Якоба Рейсдала, боготворил Ватто. Наиболее поздний период деятельности Фрагонара прошел одновременно под знаменем формирующегося классицизма и влиянием голландских бытописателей XVII в. При всем этом Фрагонар, по существу, всегда оставался одним из самых характерных французских художников сентиментализма, неподражаемым и остро индивидуальным.

Картина Жана Оноре Фрагонара «Дети фермера» (1768) является в какой-то мере образцовой для «сентименталистского» аспекта творчества художника. Как и во многих других своих работах Фрагонар здесь показывает возможность присутствия чудесно сакральных явлений в обыденно профанной жизни человека.

Изображена погруженная в темноту жалкая лачуга бедняка с уснувшим от дневных трудов фермером и бодрствующими детьми, которые в момент своей ночной игры внезапно вдруг были освещены неизвестно откуда исходящим светом, тихо и незаметно просочившимся в их мир, словно капля воды сквозь пробку наполненной доверху бочки. Все персонажи картины, как трое малышей, так и две собаки, обращены взглядами к источнику, излучающему чудесное свечение. Один мальчик протягивает руку и даже пробует потрогать нечто принципиально невидимое внешнему зрительскому взору. При этом явление сакрального света не пугает детей и животных. Оно не заставляет ребятишек плакать, а собак - рычать или лаять. Напротив, Бог, пролив светлую каплю своей истины на младенческие души, делает детей спокойными, внимательными и не по годам серьезными.

Визуализируя идею присутствия божественной сущности в человеческом мире, Фрагонар, создавая картину, обратился за помощью к произведениям Рембрандта, который в свое время решал схожие художественные проблемы. Однако мастер не столько копирует творения своего мудрого предшественника, сколько интерпретирует его живописную манеру и технику. Его увлекают преимущественно световые решения великого голландского художника и связанные с ними колористические приемы. В целом картина «Дети фермера» соотносима скорее не с французским «рембрандтизмом», а со стилем «рококо» в оригинальной «сентименталистской» по характеру трактовке Фрагонара.

2. Специфика классицизма в живописи Жака Луи Давида

Ведущим мастером французской классицистической живописи предреволюционной и революционной эпохи стал Жак-Луи Давид. Он был первым, кто соединил культ античности с идеями, захватившими французское общество в конце XVIII в., прежде всего с политической

борьбой, и это гениальное соединение дало изобразительному искусству Франции новый стиль, получивший название «революционный классицизм». В центре художественных поисков Давида - положительный герой в качестве представителя Бога на земле, эталонный человек как нравственная кристаллизация Абсолюта, достойная подражания. При этом тонкая лирика произведений Ватто, чувственность творений Буше и рокайльная созерцательность картин Фрагонара были в той или иной степени чужды подобным поискам. Отказавшись от рокайльной стилистики, революционный классицизм в качестве своего фундамента выбрал античный классицизм, классицизм Ренессанса, классицизм Никола Пуссена, а также сентиментализм произведений Шардена и Грёза, принципиально его переработав.

Картина Жака-Луи Давида «Клятва Горациев» (1784) стала фактом окончательного формирования художественного стиля «революционный классицизм» во всех его аспектах.

Во-первых, вместе с этим произведением во французскую живопись пришла новая тема - гражданская, публицистическая в своей прямолинейности и категоричности. Во-вторых, изобразительное искусство обрело здесь нового героя - римского республиканца, неподкупно преданного долгу и родине. В-третьих, картина проявила новую живописную манеру — строгую, аскетичную, всем своим воинствующе-плебейским строем отрицающую изысканно камерные живописные традиции барочного и рокайльного стилей: все в произведении сведено к спартански скупым, элементарным формам — твердому и резкому рисунку, утратившей глубину композиции, - создавшим единство и необычайную целостность данного творения изобразительного искусства.

В основу живописного произведения легла легендарная история, изложенная в древнеримские времена Титом Ливием и представленная в XVII в. французским драматургом Пьером Корнелем в трагедии «Гораций».

Изображена сцена присяги мужественных римских воинов в верности долгу борьбы с врагами отчизны. Божественная энергия призыва на подвиг солнечным светом нисходит на семью Горациев, изливаясь на богоизбранников сверху вниз и из глубины вовне по аркам и стволам античных колонн. Свет благословения на подвиг выхватывает из темноты фигуру старшего Горация и бликами от мечей в его руке отражается на лицах трех его сыновей, в клятве протянувших руки к оружию.

Как и Грёз, своими картинами предлагавший зрителю выбор нравственного сочувствия между плодами хорошего и дурного воспитания, Давид здесь тоже дает возможность зрителю сделать свой выбор морального сочувствия между долгом чести и чувственными переживаниями о судьбе родных и близких. Божественный свет нисходит на всю семью Горациев, однако одни ее члены (отец с сыновьями) отвечают на высшую благую весть стремительным волевым порывом, а другие (мать и дочь) -безвольными позами молчаливой скорби.

Живописная картина «Клятва Горациев» Давида, подобно архитектурным и скульптурным произведениям XVIII века, выполненным в стиле классицизма, в полной мере владеет такими классицистическими свойствами, как «ясность», «плоскостность», «линейность», «замкнутость», «множественность».

Лекция 104. Итальянская живопись XVIII в.

План лекции

1. Общая характеристика итальянской живописи XVIII в.
2. Жанровое своеобразие итальянской живописи.
3. Общая характеристика ведущей школы итальянской живописи.
4. Творчество Д.Б. Тьеполо.

1. Общая характеристика итальянской живописи XVIII в.

Живопись в Италии в XVIII в. стала доминирующим видом искусства, а итальянские художники приобрели популярность по всей Европе. Однако большинство произведений было создано за пределами страны, по иностранным заказам.

В начале столетия, в стилистической направленности своих творений, мастера предпочитали работать в русле барокко. Причин тому было несколько. Во-первых, традиции, которых придерживались художники-итальянцы в течение всего Сеттеченто, исходили из XVII столетия и были связаны с творчеством известных живописцев (Караваджо, Пьетро да Кортона, Эль Греко, Карраччи и других), преимущественно работавших в этом стиле. Во-вторых, художники в это время, работали в основном по заказам иностранных высокопоставленных лиц и церковных деятелей или же местной аристократии и патрициата, изготовляя произведения для прославления господствующих семей и выражения проповеднических религиозных идей. Барокко как стиль был наиболее представительным в этом плане еще и потому, что произведения, предназначающиеся для дворцов, загородных вилл и часовен выполнялись в жанре монументально-декоративной живописи.

К середине века развитие изобразительного искусства приводит к тому, что в барочных по форме и содержанию росписях появляются черты рококо (цветовое решение и S-образные композиции), а к его концу намечается тенденция перехода к классицизму и преобладанию демократических жанров (ведуты, портрета, бытового жанра). После такой смены художественно-стилевой ориентации, которая не согласовалась с новыми европейскими требованиями, итальянские художники теряют свое господствующее положение на мировом рынке живописи.

В XVIII в. одним из ведущих моментов художественной жизни Италии периода Сеттеченто продолжали оставаться различные местные школы изобразительного искусства, т.е. особенности живописи, свойственные произведениям, создаваемым художниками в том или ином крупном итальянском городе. Однако в это время границы между художественными центрами более или менее стерлись. Многие мастера периодически работали то в одном, то в другом итальянском городе. Флорентийская школа живописи окончательно утратила свою ведущую роль. Римская школа, хотя и была важным центром художественной жизни Италии, редко формировала живописцев, создававших произведения общегосударственного уровня. Здесь в основном господствовало творчество иностранных мастеров. Болонская школа продолжала питаться академическими традициями конца XVI в., заложенными семейством Карраччи.

2. Жанровое своеобразие итальянской живописи

1. Монументально-декоративная живопись.

Не только заказы, но и сам факт существования Академии художеств в Риме определили ведущее положение «высоких жанров» в начале XVIII в., выраженных в монументально-декоративной живописи на исторические темы (религиозные, мифологические, аллегорические сюжеты).

В этом жанре работали известнейшие итальянские мастера (венецианцы – Марко Либери, Себастьяно Риччи, Батиста Пьяцетта, Джованни Антонио Пеллегрини, Джованни Батиста Тьеполо; неаполитанец - Франческо Солимена; римские мастера - Микеле Рокка и Марко Бенефиал; представители Болонской школы братья Хафнер и семья Галли-Биббиена).

Монументально-декоративная живопись характеризовалась: исполнением преимущественно за пределами Италии по заказам, отсюда ее чертами были представительность, подчеркнутая декоративность; в начале века выражением барочного мироотношения в решении динамичных, закрученных живописных композиций, пафосности многочисленных действующих лиц и применении яркого, зачастую контрастного колорита, а к концу, переходом к классицистическому решению росписей, которые стали более упорядоченными, линеарными и статичными; театральностью; тесной взаимосвязью с архитектурой (росписи потолков и стен), и отсюда решением огромных композиций с множеством сцен, подчиненных общей идее.

2. Жанр городского пейзажа «ведуты».

Развивался во многих школах, но наиболее ярко проявился в Венеции и занял господствующее положение в итальянской живописи второй половины XVIII в. Это было связано с переосмыслением художниками города и местности, в которой они жили. С этих пор, они видели в них богоизбранное место, где в обычных местах могла осуществиться встреча с неведомыми высшими силами.

Яркими представителями были: венецианские ведуисты - Марко Риччи, Лука Карлеварис, Каналетто и Франческо Гварди; римские художники - Паоло Паннини и Батони.

Развивалось два типа городского пейзажа: 1) «veduta naturale», то есть точно соответствующий действительности и выражающий классицистические принципы (творчество Каналетто); 2) идеализированный городской пейзаж, с характерным романтическим подтекстом (Фр. Гварди). Отсюда две различных концепции взаимосвязи с божественным началом. Если в первом случае на город изливается божественная благодать в виде солнечных лучей, то во втором прослеживается стремление людей к этому.

Характерные черты: а) в классицистическом типе – контурность, композиционная ясность, применение яркого, солнечного колорита; б) в романтическом – указание на конкретно-историческую обстановку, живописность, дымчатый колорит, направленность всех персонажей к единой точке.

Общие особенности: воспроизведение реальных мотивов городского пейзажа, перспективное решение, многофигурность, театральность и выражение социоцентрических идей. Опора на традиции Дж. Беллини и Витторе Карпаччо.

3. Бытовой жанр.

В первой половине XVIII в. образовался так называемый демократический жанр pittura della realita (живопись реального мира). Основные сюжеты были представлены сельскими пасторалями, праздниками, галантными сценами, визитами, маскарадами, концертами и развлечениями.

Представители: венецианцы - Пьетро Лонги, Джузеппе Бонито, Антонио Аморози, Карло Чиньяни и Маркантонио Франческини и Гаспаро Траверси.

Характерные черты: опора на традиции Караваджо (резкая светотень, рельефная лепка формы) и традиции братьев Карраччи (демократизм, простота); динамичные композиции, сложные ракурсы, лишенные пафоса действующие лица, применение контрастных цветов; интерес к повседневным ситуациям, в которых может быть явлено чудо.

4. Портрет.

Жанр портрета был развит творчеством Алессандро Лонги и Джузеппе Гисланди.

Мастера опирались на традиции живописи Тициана, Веронезе и Джорджоне.

Портреты характеризовались сочетанием внешней представительности и наличием психологической характеристики, присущей барочному искусству с изяществом, грацией и элегантностью, свойственной XVIII в. В изображении конкретного лица передавался некий эталонный человек (отсюда частое изображение на фоне античных колонн, статуй).

3. Общая характеристика ведущей школы итальянской живописи

Венецианская школа в это время отмечена блистательным расцветом живописи и представляет собой ведущую живописную школу Италии в XVIII в. Начало нового подъема венецианского изобразительного искусства приходится как раз на первое десятилетие XVIII в. Шведский граф Тессин, анализируя европейскую художественную культуру, в 1736 г. записал: «Бесспорно, что венецианская школа стоит очень высоко и выделяется в Европе». Через двадцать лет француз Кошен, путешествуя по Италии, подчеркнул: «Венеция все еще может гордиться тем, что в ней живут самые талантливые художники не только Италии, но и всей Европы».

Живые местные традиции золотой поры венецианского Чинквеченто и сеиченто, а также все возрастающие связи с заграницей дали широкую основу для пышного расцвета живописи Сеттеченто XVIII в. в Венеции. При этом лишь часть возможностей в области производства и потребления произведений изобразительного искусства была непосредственно связана с Венецией. Решающую роль в этом расцвете сыграли иностранные заказы. Значительная доля живописных произведений, создаваемых венецианскими мастерами, была сотворена не в Венеции и не для Венеции. Характер и объем художественной деятельности частично определялся эмиграцией мастеров и происходящим в крупных масштабах экспортом предметов искусства. Это относилось и к такой важнейшей области венецианского изобразительного искусства того времени, как монументальная живопись. Мастера, украшавшие своими фресками и картинами западноевропейские церкви и дворцы, длительное время жили и творили вдали от Венеции, выполняя целый ряд крупных заказов в Лондоне и Петербурге, Берлине и Мадриде. Несколько десятилетий работал за границей Антонио Беллуччи, почти половину своей жизни провел на чужбине Себастьяно Риччи, большая часть живописных произведений Джованни Антонио Пеллегрини была создана в Австрии, Германии, Нидерландах, Англии, Франции. Якопо Амигони работал преимущественно в Германии, Англии и Испании. Франческо Фонтенбассо творил в Санкт-Петербурге. Два главных произведения крупнейшего мастера венецианского Сеттеченто Джованни Батиста Тьеполо были созданы одно для немецкого Вюрцбурга, а другое для испанского Мадрида. Это перечисление можно дополнить, например, упоминанием о том, что такие венецианские мастера станковой живописи, как Питтони, Пьязетта и Розальба Каррьера много лет работали по иностранным заказам, а значительная часть произведений Каналетто, Беллотто, Цуккарелли — мастеров ведуты и пейзажной живописи - также была создана по иностранным заказам или за границей. Влияние венецианского изобразительного искусства в XVIII в. распространилось практически на всю Европу, оно играло в развитии западноевропейской живописи того времени столь же решающую роль, как и крупные национальные художники той или иной страны.

В самой Венеции изобразительным искусством интересовалась в основном аристократия, господствующий круг патрициев, члены которого входили в состав правительственных учреждений и пользовались церковными бенефициями. Число официальных государственных заказов на создание произведений живописи было в то время относительно невелико. Значительно больше было частных заказов, имевших целью прославление господствующих семейств и предназначавшихся для венецианских дворцов, загородных вилл или семейных часовен. В соответствии с этим преобладала монументальная живопись на исторические темы, а в ее рамках - произведения искусства, созданные на аллегорические, мифологические или религиозные сюжеты.

4. Творчество Д.Б. Тьеполо

Гениальный Джованни Батиста Тьеполо, будучи венецианцем, объединил в своем творчестве все своеобразие и достоинства итальянской живописи Сеттеченто.

Помимо влияния своего учителя, Грегорио Лаззарини, мастер в ранний период творчества испытал на себе воздействие произведений Себастьяно Риччи, но вскоре создал свой индивидуальный, неповторимо богатый и мощный художественный язык. Тьеполо был, прежде всего, историческим живописцем. Темами для его произведений служили преимущественно древние мифы и христианские легенды, но писал он и жанровые картины, и резко характерные портреты. Вообще Тьеполо играл господствующую роль в художественной жизни Венеции. Со времени основания Академии художеств мастер участвовал в работах по украшению наиболее значительных венецианских церквей, а также самых красивых городских и пригородных дворцов Венеции. Не только в Северной Италии, но и в большинстве европейских стран художника ценили, прежде всего, как декоратора и мастера фресок. Немецкие, шведские, испанские, русские правители соревновались в приобретении его картин. Произведения Тьеполо с их декоративно барочной пышностью, напряженным динамизмом, возвышенным способом живописной визуализации сюжетов как нельзя лучше удовлетворяли господствовавшие требования времени, оставаясь при этом на самом высоком художественном уровне. Современники не уставали восхвалять сказочное богатство композиционного построения, сверкание красок и красноречивую выразительность монументальных творений Тьеполо.

Созданное Д.Б. Тьеполо в Венеции в 1737-1740 гг. произведение «Непорочная Дева и шесть святых» представляет собой алтарную картину для часовни. Изображено небесное воспарение Богоматери перед святыми, показанными в земной части картины. Произведение дает зрителю почувствовать характер чудесного видения, поверить в возможность религиозного восхождения от Дольнего мира к Горней сфере бытия, которые представлены в качестве тонко взаимодействующих между собою

субстанций. Неуловимо растворяется, исчезая в облачном мареве, архитектура, теряют тяжесть предметы, мерцают всевозможными цветовыми тонами одежды героев, изображения.

Оба сына Тьеполо, Джованни Доменико и Лоренцо, также были превосходными живописцами и ревностными помощниками отца. Они принимали участие во всех более крупных работах старого мастера, в том числе в создании знаменитых вюрцбургских и мадридских фресок.

Лекция 105. Венецианская школа итальянской живописи XVIII в.

План лекции

1. Особенности развития венецианской школы живописи в Италии XVIII в.
2. Монументальная живопись Венеции.
3. Венецианская живопись жанра «ведута».

1. Особенности развития венецианской школы живописи в Италии XVIII в.

Основной формой, определяющей производство в Венеции произведений искусства, был заказ, поручение от церкви или светских учреждений и лиц. Художник, шла ли речь о создании фрески или алтарной картины, портрета или жанровой композиции, почти всегда работал для определенного заказчика. Во многих случаях венецианский мастер находился в непосредственной связи с меценатом либо состоял на длительной службе у какого-нибудь владыки, церковного ордена или отдельной семьи. Иногда между заказчиком и художником стоял посредник: любитель искусства, коллекционер, издатель или агент.

Художественная жизнь в Венеции XVIII в. была весьма оживленной, создаваемые мастерами живописные произведения - независимо от того, были ли они предназначены для публичного обозрения или для интимного пользования частными лицами - как правило, находили живой отклик у горожан, а сами художники были уважаемыми членами венецианского общества. Согласно обычаям той эпохи, мастера входили в состав одного цеха и были членами братства живописцев. Однако в связи с тем, что художники часто работали за границей и служили при иностранных дворах, их деятельность была сравнительно мало стеснена традиционными цеховыми правилами и ремесленными обязательствами.

В 1756 г. в Венеции было создано современное, соответствующее новым условиям объединение художников - Академия живописи, находившаяся под покровительством высших властей города. Первым президентом ее стал великий Джованни Батиста Тьеполо, а среди членов-основателей Академии были все значительные венецианские художники того времени. Своей важнейшей задачей Академия считала систематическое

обучение мастеров живописи, она заботилась о наличии хороших преподавателей, натурщиков, о проведении теоретических лекций и занятий по истории изобразительного искусства.

Современной формой выражения жизни изобразительного искусства в Венеции были публичные выставки. По традиции, систематические демонстрации картин связывались с каким-нибудь праздничным торжественным шествием. Например, известно, что на площади Святого Марка и перед Скуола ди Сан Роко венецианцы в день празднования вознесения Марии и в день святого Рока устраивали ежегодные большие экспозиции картин. Эти выставки, по словам современников, выполняли роль парижского Салона, предоставляя возможность для демонстрации своих произведений, в первую очередь, молодым художникам. Многие мастера венецианской живописи, прежде чем отправить за границу картины, написанные по иностранным заказам, выставляли их для всеобщего обозрения и обсуждения. Выставленные произведения иногда можно было тут же и приобрести.

2. Монументальная живопись Венеции

Одним из главных венецианских художников рубежа XVII-XVIII вв. был Марко Либери. Его картина «Юпитер и Мнемозина» (1712) демонстрирует прочную связь мастера со стилем «барокко» периода итальянского Сеиченто. Это редкое по сюжету мифологическое произведение изображает любовное совокупление орла-Юпитера с Мнемозиной, плодом которого явились античные музы. Исходя из узкой формы вытянутой в горизонтали картины и особенностей изображения, произведение, вероятно, служило для украшения пространства над дверью и первоначально было частью декорации какого-либо дворца в Венеции или ее окрестностях. Следуя традиции Сеиченто XVII в., Либери достиг здесь живописного эффекта путем резкого противопоставления изображений угрожающе темной гигантской птицы и нежного бледно-розового обнаженного женского тела. Все представленные картиной персонажи отличаются подчеркнутой пластичностью. Общей композиции произведения свойствен барочный динамизм.

Жизненный путь и творчество другого венецианского художника переходной от Сеиченто к Сеттеченто поры Антонио Беллуччи определяют те факторы, которые позднее найдут яркое выражение у многих венецианских мастеров XVIII в. Он рано включился в большой международный художественный рынок и большинство своих произведений создал вдали от Венеции. С 1695 г. мастер работал в Вене, затем в Дюссельдорфе. В 1716 г. Беллуччи переехал в Англию и только под конец жизни вернулся на родину. Художник работал преимущественно как живописец-декоратор, украшая дворцы и замки сериями исторических или аллегорически-мифологических произведений, но писал также алтарные картины и портреты.

Картина «Даная», созданная Беллуччи в венский период его творчества в начале 1700-х гг., интересна своим отличием от модной в те времена барочной манеры Сеиченто. Известно, что работавшие в XVII в. в Венеции местные и иностранные художники, как правило, писали в темных тонах, с сильным контрастом света и тени, предпочитая драматические композиции и тяжеловесные формы. В отличие от подобных творений, произведение Беллуччи «Даная» подчеркнуто лирично, его живописные формы легки, линии чисты и определенны, а колорит светел.

Выдающимся венецианским художником первой половины XVIII века был Себастьяно Риччи, испытавший влияние творческого наследия таких мастеров живописи, как Веронезе, Маньяско, Эль Греко. Об известности и триумфах мастера свидетельствуют его самые большие заказы 1700-х гг. - роспись дворца тосканского герцога во Флоренции и шенбруннского замка императора.

Замечательное произведение Себастьяно Риччи «Вознесение Мадонны» (1734) представляет собой эскиз к алтарной картине, созданной художником непосредственно перед смертью для венской церкви св. Карла Борромея. Вообще образцовые эскизы играли в европейском изобразительном искусстве XVIII в. весьма важную роль. Очень часто заказчики настаивали на обязательном предоставлении художником эскиза будущей композиции по той причине, что быстро распознали и оценили художественное очарование этих небольших произведений живописи, их изящный и непринужденный способ выражения. В кругах ценителей искусства и коллекционеров на эскизы как особого рода произведения изобразительного искусства был в те времена большой спрос.

Барочную по своему стилю картину «Вознесение Мадонны» отличает вибрирующее беспокойство изображения, вытянутые фигуры персонажей, холодный колорит, вдохновенная игра таящих в художественном пространстве контуров, композиционное движение по спирали снизу вверх и от периферии к центру.

Над живописным оформлением церкви св. Карла Борромея в Вене работал также Джованни Антонио Пеллегрини - популярнейший венецианский живописец-декоратор эпохи Сеттеченто в Италии, который прославился, в первую очередь, своими произведениями, выполненными за пределами Венеции. В разные годы художник успешно работал в Англии, Голландии, Дюссельдорфе, Париже, Дрездене, Вене. Мастер, подобно другим венецианским живописцам, обращался к широкому кругу художественных тем. Он писал алтарные картины и религиозные сцены, использовал исторические и мифологические сюжеты, аллегории.

Произведение Пеллегрини «Исцеление Иисусом парализованного», написанное в 1730-х гг. и представляющее собой эскиз алтарной картины для венской Карлскирхе, своими игриво волнистыми формами и меловыми оттенками цвета является типичной для зрелого периода творчества художника, когда его искусство отошло от барокко и приблизилось к

рокайльному стилю с весьма своеобразным лирическим по настроению характером.

Творчество великих новаторов - Риччи, Тьеполо, Пеллегрини — значительно повлияло на развитие венецианской живописи второй половины XVIII в. В это время исторические художники и живописцы-декораторы, как правило, избирают себе в качестве образца творчество какого-либо большого мастера прошедшей эпохи и на свой индивидуальный лад развивают дальше его колористические, формальные или композиционные достижения. Тем не менее значение венецианских мастеров первой половины столетия и их роль в национальном и европейском искусстве постепенно ослабевает. В Италии во второй половине века монументальная живопись теряет свое господствующее положение. В этот период центр тяжести итальянского изобразительного искусства перемещается в сторону так называемых «буржуазных жанров». На передний план активно выдвигаются жанровые картины, ведуты, пейзажи; венецианская живопись избирает своей темой новые предметы и ее наполняет новое содержание.

Самым значительным представителем венецианской монументальной живописи во второй половине века был Франческо Фонтебассо. Для его фресок и крупномасштабных полотен, украшавших дворцы и виллы Венеции и городских окрестностей, характерны богатый архитектонический задний план и эффектное театрализованное размещение персонажей в художественном пространстве переднего плана картины.

Живописное творение Франческо Фонтебассо «Явление Марии святому Иерониму» является частью серии небольших произведений, предназначенных для раздачи верующим в качестве образков. Картина, несмотря на малый размер, демонстрирует великолепное колористическое и композиционное мастерство художника.

3. Венецианская живопись жанра «ведута»

В искусстве Венеции XVIII в. рано, с редким богатством и быстро заняв среди прочих художественных жанров доминирующую роль, развился жанр ведуты. Вообще ведута, или городской пейзаж, представляет собой своеобразный тип живописного произведения, которое изображает часть города или группу зданий. Ряд венецианских мастеров ведуты, и в первую очередь пионер жанра Лука Карлеварис, а позже — Антонио Канале, прозванный Каналетто, его племянник Бернардо Беллотто, а также Микеле Мариески и Франческо Альботто были приверженцами «veduta naturale», т.е. точно соответствующего действительности городского пейзажа. В отличие от идеализированного городского пейзажа, развиваемого в творчестве Франческо Гварди и называемого «каприччо», т.е. картин, написанных на основе фантазии автора, творения мастеров «veduta naturale» изображают здания Венеции с топографической точностью. Строго соблюдая законы перспективы, более того, часто прибегая к «оптической камере» (простому приспособлению, позволяющему лучше преобразить в живопись

пространство городской действительности), Карлеварис, Каналетто, Беллотто, Мариески изображали в своих произведениях легко узнаваемые венецианские перекрестки, каналы, площади и дворцы.

Самым талантливым и популярным мастером жанра топографически точной ведуты в 20-50-е гг. XVIII в. был Каналетто, который начал свой творческий путь как театральный декоратор. Известно, что иностранные любители живописи буквально заваливали художника предложениями и, по отзывам современников, платили ему за картины фантастические суммы. В период с 1746 по 1755 гг. Каналетто работал в Лондоне, где имел много заказов. От времени его пребывания в Англии осталось более полусотни большого размера живописных ведут, в основном прекрасного художественного качества. Человек с тяжелым характером, Каналетто не имел собственных учеников-подмастерьев, хотя иногда он, несомненно, пользовался помощниками при исполнении своих картин. Неоднократно предпринимались искусствоведческие попытки назвать учениками мастера таких художников, как Моретти, Тирони, Фабрис, но вероятнее всего, что это были лишь его подражатели, причем относительно посредственные.

Ведуты Каналетто представляют собой весьма любопытный феномен. Строго говоря, они не являются «чистыми» натуралистически фотографическими «veduta naturale», ибо одновременно совмещают в себе несколько точек зрения на определенную венецианскую местность, тем самым как бы приспосабливая натуру к собственной художественной поэтике. Ведуты мастера есть не столько «абсолютная реальность», сколько эффект чувственного явления «правды реальности». Лучшие произведения Каналетто выглядят как визуализации своеобразных театральных постановок, призванных развернуть перед зрителем великолепно разыгранную интимную и одновременно публичную, маскарадную и вместе с тем не на шутку серьезную жизнь уникальной Богом и человеком избранной Венеции, где персонажами выступают вода и небо, люди и лодки, жилые, общественные и церковные здания.

В 50-80-е гг. XVIII в. потрясающим мастером ведуты «каприччо» был гениальный Франческо Гварди, художник главным образом небольших и поразительных по живописной легкости картин, изображающих Венецию. Его больше интересовали не городские виды в их натуральности, а свежие и мимолетные впечатления, вибрирующая атмосфера венецианских лагун, световые пятна, танцующие на зеркале воды, возможность и вместе с тем призрачность имманирующего движения человеческой души к Духу.

Ведуты Гварди, близкие по своему характеру рокайльному стилю, ориентированы на визуализацию тенденции обесконечивания конечного, на чувственное явление сути эротически любовного восхождения человеческой души от неба, отраженного в воде венецианских каналов и лагун, к небу в его божественной истине.

Интересно сравнить несколько венецианских ведут Каналетто со схожими по сюжетам ведутами Гварди.

Например, одно из ранних произведений Антонио Каналетто «Большой канал от палаццо Бальби в сторону Риальто» (ок. 1724) внешне достаточно близко такой ведуте Франческо Гварди, как «Канал Джудекка с Дзаттере» (1758), тогда как по своей сути это принципиально разные живописные творения. Картина Каналетто демонстрирует процесс нисхождения божественного всеобъемлющего неба и яркого Солнца в пространство воды, заселенное множеством домов, лодок и миниатюрных человеческих фигурок. Мастер специально прибегает здесь к escamotage — типично театральной «уловке» или «фокусу», идущему от приемов сценического оформления. Представляя факт праздничной эманации вездесущего Бога в людской мир, Каналетто использует на первом плане своего изображения сразу два источника света, так что в водах Большого канала отражаются одновременно как тени от палаццо Бальби слева, так и тени от палаццо Мочениго справа.

Картина Гварди, напротив, демонстрирует процесс движения людей в лодках по венецианскому каналу Джудекка вдоль набережной Дзаттере мимо мраморной громады церкви Джезуати навстречу Солнцу, с рассветом встающему из-за голубоватых предгорий Альп. При этом лодочные мачты и портик храма, раскрывая суть изображения, представлены прорывающими границу горизонта: белые паруса и белый церковный мрамор пытаются слиться с божественно белыми облаками.

Ведута Каналетто «Мост Риальто с юга» (1730-е) и произведение Гварди «Мост Риальто и палаццо Камерленги» (1760-е) изображают одно и то же место Венеции, однако изображают по-разному. Картина Каналетто - это своеобразная театральная сцена, кулисами которой служат венецианские палаццо, а в качестве задника выступает знаменитый мост Риальто. Само же театрализованное действо разыгрывают нарядные гондольеры, ловко скользящие в своих красочных гондолах под лучами яркого Солнца среди водных отражений по глади оживленно заполненного лодками канала.

Картина Гварди, в общем достаточно точно следуя натуре, живописует энергичное стремление множества лодок, нагруженных людьми, даже не столько к узкой горловине арки моста Риальто, сколько к возвышающейся над городскими домами колокольне церкви Сан Бартоломео. Произведение творит ощущение, что звуки колоколов, излившись в воды канала, каким-то образом привели к преображению венецианцев, заставив их отвергнуть житейские заботы и повернуть хором в сторону церковного здания.

Произведение Каналетто «Площадь Сан Марко с собором» (1726) и картина Гварди «Площадь Сан Марко» (1777) опять-таки демонстрируют одну и ту же ведуту. Но если творение Каналетто раскрывает суть исхода небесной благодати на богоизбранных венецианцев, находящихся на площади перед древним храмом и созерцающих акт богоявления в виде ясно солнечных лучей света, то творение Гварди, наоборот, чувственно являет сущность оборачивания человеческих душ к божественному Духу. Вибрирующий свет покрытого тучами неба не просто наполняет изображение, он заставляет в унисон себе вибрировать в религиозной дрожи человеческие тела вместе с покрывающими их костюмами. Толпа людей,

собравшихся на площади в ярмарку по случаю праздника Вознесения, написана со спины, так как все персонажи картины в одном порыве представлены внезапно разом повернувшимися лицами своими к темнеющему вдалеке зеву храмового портала.

В последней четверти XVIII в., несмотря на все усилия венецианских Дожей и господствующих кругов сохранить традиции барокко и рококо, в республике все сильнее чувствуются перемены и дух нового художественного стиля. С победой классицистического вкуса в изобразительном искусстве Венеции на первый план выходят живописные творения, являющие исторические изображения и раскрывающие темы, связанные с греко-римскими героями. Художники, меняя художественно-стилевую ориентацию, уделяют теперь основное внимание исторической достоверности, точной передаче обстановки, воспроизведению классических идеалов. Однако главные достижения, наиболее важные заслуги венецианской живописи не согласовались с новыми требованиями. Во многом именно по этой причине к концу XVIII в. художественная жизнь в Венеции все более приходит в упадок и ко времени падения Республики в 1797 г. в городе можно обнаружить уже не само цветущее изобразительное искусство, а скорее лишь память о нем.

Лекция 106. Английская живопись XVIII в.

План лекции

1. Особенности развития живописи в Англии XVIII в.
2. Специфика творчества Уильяма Хогарта.
3. Своеобразие портретной живописи Англии.
4. Особенности английского «предромантизма» в живописи.

1. Особенности развития живописи в Англии XVIII в.

Восемнадцатое столетие справедливо считают «золотым веком» английского изобразительного искусства, эпохой сложения национальной школы живописи Англии. Никогда в другое время в этой стране не работало бок о бок столько первоклассных художников, ни в какую другую пору английская художественная культура не внесла такого богатого вклада в историю мирового изобразительного искусства.

В противоположность Франции, где королевский двор и католическая церковь всегда выступали в качестве главных потребителей произведений живописи, английские художники с самого начала работали почти исключительно на частного заказчика. Англия не знала высокой придворной культуры, королевский двор не стал здесь центром, объединившим вокруг себя художественные силы. Во-первых, в этой стране не были созданы крупные дворцовые ансамбли, подобные Версалю, воспитавшие кадры

живописцев, усиленно и планомерно решавших проблемы визуализации исторических и мифологических сюжетов. Во-вторых, церковь, будучи англиканской, не нуждалась в алтарных картинах и храмовых росписях. Таким образом, здесь не было почвы для появления картин на библейские темы, созданных национальными художниками. Церковные лидеры, придворные круги и аристократия при необходимости пользовались услугами иностранных мастеров исторического, мифологического и религиозного жанров. В-третьих, многочисленные местные пуритане относились к изобразительному искусству крайне враждебно, считая художественное творчество греховным делом.

В английской живописи XVIII столетия развитие получили совершенно определенные художественные жанры, такие как портрет, пейзаж и бытовая картина.

Портретный жанр еще с эпохи Средневековья был главным в английской школе живописи, и на протяжении всего XVIII в. ведущая роль портрета в изобразительном искусстве Англии осталась неизменной.

Жанр бытовой живописи, долгое время находившийся на втором плане, именно в XVIII столетии, отвечая просветительской идее морального перевоспитания человека в духе буржуазных добродетелей, постепенно стал весьма значимым для художественной культуры Англии.

Национальный пейзаж уже в первой половине века начал привлекать к себе внимание большинства выдающихся английских мастеров. И это несмотря на то, что произведения живописи пейзажного жанра долгое время не пользовались симпатиями широкой публики, плохо покупались и не приносили художникам большого дохода.

2. Специфика творчества Уильяма Хогарта

Среди английских художников первой половины XVIII в. наиболее самобытным творчеством отличался Уильям Хогарт. В эпоху, когда мастер стал создавать свои произведения, ведущая роль в художественной жизни Англии принадлежала иностранным живописцам. В среде богатых собирателей творений изобразительного искусства особо ценились картины старых итальянских и фламандских мастеров.

Творческое наследие Хогарта многогранно: он писал занимательные и остросатирические сентиментального характера жанровые сценки, создавал великолепные интимного плана портреты, получившие название «собеседований», занимался теоретическими проблемами изобразительного искусства. В 1753 г. мастер опубликовал свой знаменитый трактат «Анализ красоты», где указал, что прекрасные живописные произведения, как правило, в качестве композиционной основы содержат наглядную структуру, отвечающую в той или иной мере напряженной S-образной «волнистой» или «змеевидной» линии.

Надо сказать, что Уильям Хогарт, желая того или нет, стал основным выразителем идей британского этического Просвещения. Ведь именно

английские просветители усматривали действенное средство воспитания человеческих нравов в сатирической критике. Специфика же национального характера англичан усилила эту черту. Моральному перевоспитанию людей в духе буржуазных добродетелей здесь уделялось особое внимание. Недаром ведущим жанром английской литературы стал роман с нравоучительным сюжетом, посвященный повседневному быту и личной жизни людей разных социальных кругов.

Уильям Хогарт видел благородную цель своего творчества в создании произведений искусства, которые, будучи полезны стране, помогли бы искоренить пороки и преобразовать каждого человека и общество в целом. В 1731 г. художник создал свою первую серию бытовых картин, объединенную развитием единого сюжета подобно ряду действий в драме. Это было шесть небольшого размера живописных произведений под общим названием «Карьера продажной женщины», повествовательно шаг за шагом визуализирующих горькую и назидательную историю наивной провинциалки, совращенной жизнью большого города и после краткого «успеха» дошедшей до крайней степени падения и нищеты. Будучи превращенной из живописи в графику самим автором, серия в виде тиражированных гравюр быстро разошлась среди различных слоев английского общества, принеся мастеру первую славу.

В годы, когда в Англии быстро наращивались выпуски газет и журналов, Хогарт увеличил тираж своих картин, повторяя их в гравюрах, которые по подписке раскупались как в стране, так и за ее пределами. Относительно дешевые гравированные серии Хогарта призваны были работать прежде всего как средство широкого распространения нравоучительных идей. Доход от продажи гравюр был для художника основным средством существования.

Вслед за живописными картинами «Карьера продажной женщины» последовали серии произведений «Карьера мота» (1735), «Четыре времени суток» (1738), «Модный брак» (1743), «Выборы» (1754) и др. Все серийные сатирически-сентиментальные произведения Уильяма Хогарта отмечены ярко выраженной сюжетностью и умением четко выявить узловые моменты визуального повествования. Добиваясь ясности композиции своих работ, на которых иногда изображены десятки персонажей, Хогарт обычно делит художественное пространство каждого своего живописного произведения на «планы». Предоставляя главным героям изображения передний план, мастер заполняет остальное живописное пространство второстепенными персонажами, объединяя их в разнообразные композиционные группы.

Самой знаменитой из всех живописных картин Хогарта стала серия «Модный брак» («Брак a" la Mode»). Это отнюдь не банальная карикатура, а глубоко вдумчивое исследование трагедии брака по расчету, которую художник представляет в полной высокого драматизма, юмора и сарказма оригинальной живописной пьесе из шести произведений.

Первая картина серии визуализирует процесс договора обедневшего, но родовитого графа с богатым купцом о женитьбе своего сына и его дочери,

которые, присутствуя при сделке, представлены в настроении весьма равнодушном и друг к другу, и к расчетам родителей. Вторая картина изображает утреннюю семейную сцену вскоре после свадьбы. Третья картина с черным юмором живописует набитый машинами для вправления вывихов кабинет врача-шарлатана, куда молодой супруг, заразившийся венерической болезнью, привел двух своих любовниц для выяснения у медика источника собственного недуга. Четвертая картина представляет развитие семейных отношений после смерти старого графа - отца героя изображения. Муж, наследовавший титул графа, развлекает себя домашним концертом и не обращает внимания на откровенные заигрывания молодой дамы. Жена-графиня, отвернувшись от своего супруга, развлекается соблазнительно очаровательным разговором об эротической живописи с молодым ухажером. Пятая картина демонстрирует кульминацию нравственных испытаний членов молодой семьи: графиня в разгар маскарада отправляется на любовное свидание в отдельный номер публичного дома; граф-рогоносец, вспомнив о собственной чести, морали предков и нравственном долге перед своей семьей, выслеживает жену, устраивает рыцарскую дуэль с соперником и получает смертельное ранение уколом шпаги в грудь. Шестая картина показывает самоубийство графини.

Каждый герой серийно-живописного повествования Хогарта «Модный брак», визуализируя определенную роль, является наглядным носителем сущности тех или иных нравственных достоинств или пороков. При этом наглядно привлекательным «волнистым» линиям мастер, следуя собственной теории, подчинил изображения фигуры умирающего мужа, проявившего напоследок свои высокие моральные качества (пятая картина), и умирающей жены, осознавшей в конце концов причину своей нравственно неудавшейся жизни (шестая картина). Хогарт писал: «Я стараюсь разрабатывать свои сюжеты, как драматический писатель. Картина для меня сцена, изображенные мужчины и женщины - мои актеры, с помощью определенных движений и жестов разыгрывающие пантомиму»9.

Если во французской живописи сентиментализм произведений Грёза, Шардена, Фрагонара стал элементом художественного фундамента революционного классицизма творений Давида, то в изобразительном искусстве английских живописцев «морализаторский сентиментализм» творений Хогарта породил художественно стилевое явление, которое можно назвать «предромантизм».

3. Своеобразие портретной живописи Англии

В 1768 г. в Англии в результате договора мастеров изобразительного искусства с Георгом III была создана Королевская Академия художеств. Хотя официально она находилась под покровительством короля, фактически от

[9] Хогарт У. Анализ красоты.- Л., 1987.- С. 239

двора не зависела и в художественных оценках была свободнее, чем Академии других стран.

Создание живописных произведений «высокого стиля» стало ведущим принципом английской Академии художеств. Это понятие в общеевропейском искусстве в ту пору связывалось прежде всего с жанром «исторической» живописи, черпавшей сюжеты для произведений из античной мифологии, религии или древней истории. Европейская иерархия живописных жанров была признана и английской Академией художеств, но со своей спецификой. Главным жанром академического искусства здесь стал портрет, на который были перенесены все требования, предъявляемые в те времена к «исторической» живописи.

Кризис эпохи Просвещения привел в изобразительном искусстве Англии к конфликту между рациональным и эмоциональным началами идейного решения художественных произведений, к противоречию между академической нормативностью, в какой-то мере сохранявшей идеи Просвещения, и развитием интереса к визуализации сущностно индивидуального качества человека.

Ведущей фигурой нового периода развития изобразительного искусства в Англии был сэр Джошуа Рейнолдс, организатор и первый президент Академии художеств, талантливый теоретик и блестящий живописец, чье творчество в основном определило характер английской портретной школы второй половины XVIII в.

Свое призвание Рейнолдс видел в укреплении престижа английского изобразительного искусства, в создании романтически-героического идеала человека своего времени. Предпочитая опираться на художественную традицию Микеланджело и венецианских мастеров «классицизма Ренессанса», художник тяготел к портретным изображениям величественным и значительным.

Портрет «Лорд Хитфилд, губернатор Гибралтара» (1787), созданный Джошуа Рейнолдсом, показывает, как при помощи тонко продуманной композиции, выразительности позы и жеста, скупых, но многозначительных деталей, гармонического равновесия в распределении основных цветовых и светотеневых пятен, насыщенного колорита мастеру удалось произвести сильное и яркое изображение, в котором умело отобранные индивидуальные черты персонажа преображены в типическое обобщение. Портрет образцово сочетает внутреннее благородство и непринужденную естественность героя картины. Кстати, это в дальнейшем станет одной из характерных черт всей английской портретной живописи. Изображение адмирала Хисфилда с ключом Гибралтарской крепости, которую он отстоял от соединенных атак французов и испанцев, - целая романтического характера биография, настоящий отрезок героической истории Англии.

Картина Джошуа Рейнолдса «Три девушки, украшающие герму Гименея» (1774) представляет дочерей сэра Уильяма Монтгомери в качестве античных мифологических персонажей, декорирующих цветами скульптуру Гименея, бога брака и семьи. Тяготение к большой теме и содержательности

изображения выводит это живописное творение мастера за рамки обычного группового портрета, превращая его в подлинное произведение «исторического» жанра.

Если Джошуа Рейнолдс был сторонником рационального подхода к решению портретных изображений, то Томас Гейнсборо стал одним из крупнейших представителей английского портрета в его сентименталистски эмоциональном аспекте. Все без исключения портреты Гейнсборо в высшей степени поэтичны. Они полны настроения, чаще всего - романтически-мечтательного, и поразительно виртуозны по живописной технике исполнения.

Знаменитые портреты Томаса Гейнсборо «Супруги Эндрюс», «Джонатан Баттл», или «Голубой мальчик», «Достопочтенная миссис Грэм» объединяют изображения человека и пейзажа, как бы аккомпанирующего настроению живописных персонажей. Гейнсборо, в отличие от Рейнолдса, не дает в своих портретах ярких и законченных характеристик. Мастера не интересуют ни профессия, ни общественная роль изображаемых им лиц. В каждой модели художника привлекает, прежде всего, ее душевная индивидуальность, а также мимолетное и преходящее настроение человека в момент изображения. Отсюда та психологическая тонкость и трепещущая эмоциональность живописных портретов Гейнсборо, которые кажутся наполненными меняющейся на глазах зрителя духовной жизнью.

Живописная техника Томаса Гейнсборо исключительно своеобразна, она поражает своей свободой и легкостью. Смелая, нервная работа кисти мастера то напоминает графический штрих, то, предвосхищая достижения импрессионистов, образует множество относительно самостоятельных красочных мазков, которые при отношении зрителя с произведением-вещью сливаются вместе и определяют форму и фактуру иллюзорных вещей изображения.

4. Особенности английского «предромантизма» в живописи

Одной из самых оригинальных фигур в английском изобразительном искусстве рубежа XVIII-XIX столетий был поэт и философ Уильям Блейк. Считая миссию художника романтически-мистической, мастер наделил свои философские творения формой «пророческих книг». Он отказался от рисования с натуры и при создании графических и живописных произведений принципиально обратился к миру высокой «человеческо-божественной» фантазии. Свою философию Блейк облек в художественные визуального характера тексты. Он считал, что творческий процесс «живописания мыслей» есть особый глубинно сакрализованный акт.

Произведение «Смерч любовников» (1824-1827) Уильяма Блейка, в какой-то мере сюжетно связанное со сценами Ада из «Божественной комедии» Данте, демонстрирует вечное стремление человеческой души к божественному Духу, получающее свою спасительную реализацию лишь после смерти людской плоти в качестве факта, открывающего процесс

обесконечивания конечных человеческих душ и любовного слияния их друг с другом и Богом.

Предромантические стилевые тенденции наглядно проявились в творчестве английского швейцарца Иоганна Генриха Фюсли, близкого друга Уильяма Блейка. Его весьма оригинальная живопись тяготеет, с одной стороны, к творчеству боготворимого мастером позднего Микеланджело, с другой — к произведениям испанского художника Франсиско Гойи, а с третьей - к немецкому литературному движению «Буря и натиск». Известно, что Фюсли не раз был вдохновлен на производство своих таинственных и провидческих произведений творениями немецкой литературы.

Картина «Ночной кошмар» (1781) Иоганна Генриха Фюсли визуализирует процесс ужасного воздействия на людей наркотических веществ, в результате которого человек как нечто целое погружается под дьявольским присмотром в дурманящую ночь, разделяющую людское «тело» как «целое» на «плоть» и «душу» в виде неких персонифицированных существ. Плоть человеческая принимает облик женской фигуры с прекрасными выступающими из-под одежды формами. Душа обретает вид ужасного мохнатого монстра, тяжело восседаюшего на женском лоне.

Лекция 107. Испанская живопись XVIII в.

План лекции

1. Особенности развития живописи в Испании XVIII в.
2. Жанровая живопись Испании.
3. Творчество Луиса Мелендеса.

1. Особенности развития живописи в Испании XVIII в.

Период XVIII в. - сложное время для испанского изобразительного искусства. Хотя в Мадриде и других городах Испании производством произведений живописи занималось множество национальных художников, владевших добротными профессиональными навыками, предпочтение отдавалось приглашенным в страну иностранцам — в основном модным французским, немецким и итальянским мастерам. Так, например, среди испанских художников непререкаемым авторитетом пользовался немецкий живописец Антон Рафаэль Менгс, теоретик неоклассицизма, возглавлявший Академию Сан Фернандо и работавший при дворе короля Карла III. Вообще с воцарением в стране Бурбонской династии иноземные художественные вкусы на долгие годы определили общую направленность испанского изобразительного искусства.

В этот период в художественной жизни Испании появилось немало новшеств, порожденных требованиями времени; стало развиваться государственное и частное меценатство, художники получили больше

возможностей учиться за границей, возникли ранее не существовавшие области творчества. Но самое важное заключалось в том, что мода на иностранную живопись не подавила собственно испанскую художественную традицию.

Взаимодействие исконно испанского начала и иноземных влияний, приняв сложные формы, породило новые явления изобразительного искусства и вскрыло яркие живописные таланты. Основание Национальной библиотеки и Королевских Академий - языка, истории, медицины, художеств - заложило фундамент подготовки местных высокопрофессиональных кадров. Создание Королевских мануфактур (в Мадриде в 1721 г. Санта Барбара - по производству тканых ковров-шпалер; в Буэн Ретиро в 1759 г. - по производству фарфора; в Ла Гранхе де Сан Ильдефонсо в 1728 г. — по производству стекла) не только способствовало подъему художественного ремесла, но и позволило мастерам живописи работать в областях творчества, далеко выходящих за рамки, предписанные религиозной тематикой.

2. Жанровая живопись Испании

Как ни парадоксально, но именно благодаря классицисту Антону Менгсу Королевская шпалерная мануфактура по производству тканых ковров перестала копировать фламандские мотивы и весьма решительно обратилась к изображению сценок из современной народной жизни. На этой почве расцвела жанровая испанская живопись, основанная на визуализации сущности уличного быта, со всеми его светскими франтами-махо и бойкими франтихами-махами - обычными застрельщиками уличных беспорядков.

Кстати сказать, в столице страны махо и махи именовались «маноло» (букв. «мадридский парень») и «манола» (букв. «мадридская девушка»). Будучи представителями городского простонародья, именно махо и махи выступили хранителями национальных традиций в укладе жизни, обычаях празднеств, музыке, танцах, типе национальной одежды. Эта преданность испанской молодежи старому проявлялась нередко во внешних формах театрализованной игры, где свою роль выполняли особенности костюма. Зачастую не подчиняясь официальным правилам поведения и вызывая раздражение в высших кругах общества, махо и махи были на протяжении нескольких десятилетий для испанцев олицетворением национального вольнодумства.

Авторитетное место среди жанровых живописцев занимал Франсиско Байеу. Приехав в Мадрид из Арагона, художник вскоре стал учеником Менгса, который привлек его к росписям Королевского дворца. Известно, что Байеу создавал произведения на исторические и аллегорические сюжеты, писал портреты и был первым, кто ввел сцены современного быта в испанскую живопись. Работая по заказам Королевской шпалерной мануфактуры, Франсиско Байеу произвел на свет ряд прелестных живописно решенных в стиле «рококо» картонов для гобеленов.

Картоны, о которых идет речь, представляли собой написанные маслом на холсте крупные картины, соответствующие размерам будущего тканого изделия. Как правило, созданные по картонам гобелены служили нарядными украшениями стен в королевских дворцах. Их сюжеты и характер изображения подчинялись определенным правилам, шпалеры должны были «ласкать взгляд».

Одним из прекрасных картонов Байеу является исполненное движения и непринужденности рокайльное по своему характеру произведение «Пикник в деревне» (1780), представляющее весело пирующих на фоне сельского идилического пейзажа расфранченных махо и мах.

Внимания заслуживают не только так называемые «беловые» картоны Франсиско Байеу, выполненные в один размер с коврами, но и небольшие эскизы художника, к которым относится хранящаяся в музее Прадо крошечная картина «Бульвар Пасео-де-лас-Делисиас в Мадриде», где в рокайльной стилистике мастерски изображены разнообразные по позам группы «мадридских девушек» с «мадридскими парнями» и с особой утонченностью намечен национальный по характеру пейзаж. Это творение испанского художника мало в чем уступает произведениям великих европейских живописцев, работавших в стиле «рококо».

Также под влиянием модного в ту пору в стране французского рокайля развивалось творчество другого испанского мастера Луиса Парета-и-Алькасара, человека широкой культуры, открытого художественным новшествам времени, автора небольших, полных движения и света картин с изображением событий из жизни испанского общества и придворного быта, красочных праздников и зрелищ.

Картины «Пуэрта дель Соль в Мадриде» (1773) и «Завтрак Карла III» (между 1768 и 1775) демонстрируют, что стихия Парета, в которой он чувствует себя как рыба в воде — это хрупкий и нежный мир рококо с царствующими в нем крохотными фигурками мужских и женских персонажей. Мастер культивирует утонченно-изящную живописную манеру, опирающуюся на мельчайшие мазкового характера штрихи и оригинально высветленную цветовую гамму. Галантное искусство Парета подкупает своей обаятельной грацией во всех случаях — и когда художник живописует фигуры простолюдинов на фоне городского пейзажа, и когда он изображает сцены придворной жизни.

3. Творчество Луиса Мелендеса

Несколько особняком среди своих современников стоит испанский художник Луис Эухенио Мелендес и его виртуозное по художественному качеству творчество. Он родился в итальянском Неаполе в испанской семье, учился в мадридской мастерской Мишеля ван Лоо искусству портрета, к которому имел призвание.

«Автопортрет» мастера, написанный Луисом Мелендесом в 1746 г., по праву относится к лучшим созданиям этого жанра в испанской живописи

первой половины XVIII века. Изображенный художник с гордостью демонстрирует рисунок обнаженного мужчины — знак полученного им академического образования. Произведение одновременно и глубоко национально по характеристике модели, и классицистично по своим скупым безупречно отобранным иллюзорно вещественным формам.

В начале 1780 г. Луис Мелендес, будучи уже популярным и весьма преуспевающим художником, обратился к жанру натюрморта, где проявилась новая грань творчества мастера. Произведения «Натюрморт с хлебом», «Натюрморт с куском рыбы», «Натюрморт с грушами и тыквой». К 1780 г. относятся многочисленные «бодегоны» Мелендеса, изображающие «дары испанской природы». Все они предназначены были для украшения королевских покоев во дворце Аранхуэса.

Замысел художника состоял в том, чтобы изобразить «по возможности все продукты питания, которые дает испанский климат». Используя опыт европейского (в основном голландского) натюрморта предшествующего столетия и опираясь на традиции испанских «бодегонов» Сурбарана, Котана и Веласкеса, Мелендес создал свой тип монументально классицистического натюрморта с крупными, выдвинутыми на передний план предельно объемными, простыми иллюзорными вещами, наделенными четкостью очертаний, контрастами темного фона и больших светлых плоскостей.

Важной особенностью натюрмортов Мелендеса является необычайно близкая представленность изображенных предметов зрителю и демонстрация явно естественного испанского характера: фрукты представлены не идеально ровными и чистыми, а с червоточинами, которые естественны для созревших и сочных плодов Испании; холст представлен так, чтобы было видно грубое качество самодельного плетения, характерного для Испании и т.д.

Мастерски построенные и уверенно написанные натюрморты Мелендеса не погружают в себя зрителя, а наоборот, как бы выступают своими иллюзорными вещами из художественной реальности вовне, демонстрируя процесс кристаллизации бесконечного в конкретные конечные формы.

Творчество Луиса Мелендеса внесло в живопись Испании активную классицистическую составляющую, обладающую национальными чертами и утверждающую связь с традициями испанской живописи предыдущих эпох.

В целом же испанская живопись второй половины XVIII в. не стремилась выйти за пределы местного художественного явления и довольно легко вписывалась в общий космополитический контекст эпохи. Она составляла в целом профессионально-добротный фон, на котором внезапно вспыхнуло искусство Гойи.

Лекция 108. Творчество Франсиско Гойи

План лекции

1. Особенности начального периода творчества.
2. Портретное творчество Ф. Гойи.
3. Произведения зрелого периода творчества Ф. Гойи.
4. Картина «Город на скале».

1. Особенности начального периода творчества

Творческое наследие Франсиско Хосе де Гойи-и-Лусьентеса необыкновенно богато и разнообразно. Искусство мастера достигло вершины на рубеже XVIII-XIX столетий, эпох Просвещения и Романтизма. С именем художника во многом связано становление искусства Нового времени. В произведениях Гойи нерасторжимо слиты свет и мрак, добро и зло, отчаяние и надежда, сострадание и ненависть, горький пессимизм и неистовое утверждение жизни. Его визуальный язык удивительно прост и в то же время необычайно усложнен, зашифрован, изменчиво подвижен, подчас трудно объясним с помощью слов вербального языка.

Значительным рубежом в творчестве Гойи стала с 1776 г. его работа над картонами для шпалер мануфактуры Санта Барбара в Мадриде. По-видимому, Антон Рафаэль Менгс, возрождая пришедшее в упадок гобеленное производство, привлек художника к этой работе. Несомненную профессиональную поддержку мастеру оказал также Франсиско Байеу, с семейством которого Гойя связал всю свою жизнь (сестра Франсиско Байеу Хосефа стала женой Гойи).

Картон для гобелена «Осень», выполненный художником в начале 1780-х гг., показывает, насколько уверенно мастер усвоил приемы этого декоративно рокайльного в своей основе искусства. Работая над картонами в 1776-1791 гг., Гойя создал их очень много. Только в музее Прадо хранится более сорока его полотен. Мастер обогатил производство картонов для гобеленов новыми приемами композиции, укрупнением фигур, красочностью колористических находок, свежими сюжетами, а главное — введением непосредственного ощущения народной жизни в стилистику рококо. На картонах Гойя изображал прогулки, пикники, танцы, развлечения городской молодежи на лоне природы, охоты, игры детей, женщин, несущих воду, прачек на берегу Мансанереса, сцены на рынках, бедняков у колодца, ссору на постоялом дворе, игры в пелоту, молодых бычков, выпускаемых на арену, деревенскую свадьбу, слепого гитариста. По своей тематике многие картоны Гойи близки популярным в XVIII в. испанским сайнетам - театральным одноактным комедиям из народной жизни, обычно сопровождаемым музыкой, пением и танцами.

2. Портретное творчество Ф. Гойи

Работая над заказами Королевской мануфактуры, Гойя одновременно стал знаменитым портретистом, а в 1799 г. получил звание Первого живописца короля. В ранних произведениях портретного жанра художника заметно воздействие парадных барочных изображений, некоторая зависимость от композиционных приемов великого Веласкеса, а в женских портретах - отзвуки утонченного рококо.

При творческом отношении с портретируемой моделью Гойя всегда стремился постичь глубинное содержание изображаемого им человека, его сокровенную и неповторимую суть. В случае если эта суть оказывалась бледной и невыразительной, художник, безупречно владевший пластической формой, становился неожиданно беспомощным и допускал небрежности в рисунке и композиции, восполняя душевно личностные недостатки своей модели чисто живописной красотой портрета. В иных случаях интимно недоступная глубина человеческой сущности наглядно проявляется посредством буквально каждой краскоформы портретных изображений мастера. В истории искусства трудно найти художника, который мог бы сравниться с Гойей в освоении уникального содержания человека и его чувственного явления с помощью живописных приемов.

Среди превосходных портретных изображений, которые Гойя выполнил на рубеже XVIII-XIX вв., выделяются отмеченный мастерством рисунка и пластической формы посмертный портрет «Художник Франсиско Байеу», а также пропитанный национальным колоритом страстно обаятельный портрет испанки в черных кружевах «Исабель Кобос де Порсель».

В июне 1801 г. Гойя закончил один из самых своих знаменитых портретов «Королевская семья», парадно демонстрирующий четырнадцать персонажей в одном из дворцовых покоев Аранхуэса. При этом художник, создавая свое весьма оригинальное произведение, явно опирался на композиционное решение глубоко чтимой им картины «Менины» Веласкеса, которую он, как известно, неоднократно копировал. Как и на полотне Веласкеса, художник в глубине комнаты изобразил самого себя за мольбертом, а на переднем плане представил группу обращенных к зрителю стоящих фигур; сходен также мотив больших картин, украшающих стену зала. Портрет переливается волшебным сиянием цветов. Он, словно мозаика, кажется сложенным из драгоценных камней. Падающие на персонажей произведения слева сверху потоки божественно благого света озаряют роскошные расшитые золотом и серебром одежды членов королевской семьи, их цветные ленты, бесчисленные ордена и украшения, объединяя все изображение в призрачно мерцающее целое.

В мировой живописи картина Гойи «Королевская семья» не имеет аналогий, ибо она разрушает традицию парадных официальных изображений. Однако было бы крайним упрощением видеть в ней карикатуру на короля и его ближайших родственников. Напротив, здесь все

художественная правда, нацеленная на возможно полную визуализацию живописными средствами обобщенной человеческой сущности максимально обнажившейся под тяжким гнетом «медных труб» славы, гордыни самоутверждения и властного всемогущества.

3. Произведения зрелого периода творчества Ф. Гойи

Особое место среди произведений Гойи занимают две картины «Одетая маха» и «Обнаженная маха», созданные мастером приблизительно в 1802 г. Они не принадлежат строго к портретному жанру. Скорее здесь воплощен эталон рокайльно чувственной женской красоты, призванной эротически соблазнить и преобразить стремящуюся к Духу человеческую душу. Показательно, что слово «маха» применительно к этим картинам появилось только в 1831 г., т.е. уже после смерти художника. В описях же 1808 г. знаменитой коллекции Мануэля Годоя, в которую входили данные произведения, «Одетая маха» и «Обнаженная маха» именуются, соответственно, «Цыганкой» и «Венерой». Кстати, в коллекции Годоя в те времена находилась также картина «Венера с зеркалом» Диего да Сильва Веласкеса, которой, вероятно, был вдохновлен Гойя в период создания им своих парных творений.

При сопоставлении произведений друг с другом нетрудно обнаружить, что в изображении женщин, лежащих на ложе и белоснежных подушках в одной и той же позе, много несхожего. И дело тут не только в том, что на одной картине изображена дама в нарядном костюме мадридской манолы, а на другой - женщина, демонстрирующая красоту своего нагого тела.

Одетая героиня в принципе гораздо скованнее обнаженной. Ее поза эффектно напряжена, а подкрашенное лицо с испытывающим зрителя взглядом напоминает игривую маску. В изображении «Цыганки» много вызывающе соблазняющего и чарующе заражающего. Задача искусственности и искусности картины - заманить общающегося с ней человека в сети художественного искуса и возбудить в нем сексуальную энергию земного «эроса».

Напротив, нагая героиня представлена более естественной и покойной. Ее фигура грациозно свободна, а взгляд обращен не столько вовне, сколько вовнутрь. В изображении фигуры «Венеры» много непропорционального: крупная голова, пышная грудь, тонкая талия, развитые бедра, короткие стройные ноги с маленькими изящными ступнями. Но именно в неправильности живописного тела состоит его волнующая привлекательность. Задача искусственности и искусности картины — испытать зрителя и преобразить его по-земному бытовой «эрос» в страстную силу небесного «Эроса», совокупляющего естество индивидуальной человеческой души с высотами вселенского Духа.

Интересно, что в специальном кабинете дворца Мануэля Годоя обе эти картины помещались на стене одна поверх другой таким образом, что с помощью специального шарнира при необходимости можно было

перевернуть произведение «Одетая маха» и увидеть из-под него являющееся творение «Обнаженная маха». На глазах зрителя «Цыганка» превращалась в «Венеру», тем самым способствуя открытию тайны оборачивания художественно искусственного в истинно естественное.

В 1814 г. по предложению Гойи Регентский совет испанского королевства в ознаменование шестой годовщины мадридского восстания заказал мастеру две картины. В результате на свет появились два живописных произведения одного и того же размера (266х345 см), составляющие исторический диптих и изображающие «Восстание на Пуэрта дель Соль 2 мая 1808 года» и «Расстрел мадридских повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года».

Композиция первой картины завязана в один динамичный узел. Представлены всадники французской кавалерии — египетские мамлюки в восточных одеждах, - пытающиеся уйти от преследующей их лавины восставшего народа Испании. Фигуры стремительны, сжаты в упругом прыжке, жесты резки и беспощадны, лица искажены. Мадридцы изображены яростно атакующими, французские войска — в ужасе обороняющимися.

Вторая картина демонстрирует акт ночного расстрела группы героев безликой шеренгой вооруженных ружьями солдат. Здесь все пронизано символикой. Неумолимости надвигающейся гибели резко противопоставлены не ужас или обреченность, а волевая собранность и энергия человеческих чувств. Главный персонаж произведения - смуглый черноволосый простолюдин в ослепительно белой рубашке. Его фигура с раскинутыми в стороны руками вся словно распятие — символ христианской мученической смерти во имя человеческой справедливости. Гора же, на фоне которой разворачивается действо, выступает символом высокого Духа во плоти порабощенных, но душевно не сломленных людей. Глухая ночь - символ покрова, под которым скрывается злодеяние, а фонарь - символ света совести, высвечивающий страшную картину убийства людей.

Если первое произведение имеет сугубо национальный характер, то второе выходит далеко за пределы живописного изображения конкретного факта испанской истории и приобретает общечеловеческое значение. Изображенное здесь событие актуально для политического поведения любого государства мира в каждый период его исторического развития. Недаром картина Гойи «Расстрел...» пользуется поныне всеобщей известностью.

Картина «Святой Франциск Борджиа изгоняет демонов из умирающего» (1788) стала первым произведением, в котором Франсиско Гойя предпринял попытку наглядного воплощения темных сторон человеческой сущности в виде фантастически страшных демонов, мучающих людскую душу и издевающихся над плотью. Мастер показывает, что сам человек, отведав в лечебных целях наркотического зелья, способен «выпустить джина из бутылки», с которым уже не в состоянии справиться даже пришедший на помощь святой Франциск Борджиа с распятием в руке. Мир человека из-за допущенной им беды раскололся на сферы тьмы и света.

Причем сфера тьмы, содействуя человеческой смерти, произвела огромный полог и пытается завоевать, поглотить, запахнуть собой световую сферу для того, чтобы весь мир погрузился в сплошной мрак.

В офорте «Сон Разума рождает чудовищ» из серии «Капричос», которая была создана Гойей через четыре года после картины «Святой Франциск Борджиа...», мастер попробовал ответить на вопрос о том, что способствует укреплению демонической стороны человеческой сущности. Подпись под офортом провозглашает: «Воображение, покинутое разумом, порождает немыслимых чудовищ; но в союзе с разумом оно - мать искусств и источник творимых ими чудес».

Вообще восемьдесят офортов серии «Капричос» включают несколько сюжетных мотивов, причудливо связанных между собой. Все они призваны не дать один, а наметить целый ряд ответов на вопрос об источнике пособничества человека тем демоническим силам, которые обитают вне его и в нем: зло, ложь, паразитизм, лицемерие, произвол человека по отношению к другим людям, безверие или искажение веры, дурное отношение между полами, людская темнота и фанатизм, нравственная распущенность.

В истории испанской культуры создание серии «Капричос», включившее Гойю в число лучших мастеров мирового графического искусства, по охвату национальной жизни, многоплановости, сложности, богатству художественных проблем прекрасно сопоставимо с другим великим произведением испанского и мирового искусства - «Дон Кихотом» Мигеля Сервантеса.

4. Картина «Город на скале»

Картина «Город на скале» принадлежит к циклу живописных произведений Гойи, исполненных мастером масляными красками в Кинте дель Сордо (Доме глухого) в 1820-1821 гг. Стены купленного им двухэтажного дома художник покрыл внутри четырнадцатью фантастического характера росписями, полными иносказаний, намеков, ассоциаций. Уже после смерти Гойи его настенная живопись была перенесена на отдельные холсты, отдана на хранение в Прадо и качественно отреставрирована. Все названия картин Кинты дель Сордо условны и случайны, ибо автор не оставил никаких сведений об их подлинном именовании. Так, например, композицию «Город на скале» без всякого на то основания неведомо почему назвали именем демона иудаистской мифологии «Асмодей».

Произведение изображает одинокий город с огромным перекрытым золотым куполом храмом в центре, расположенный на вершине очень высокой и крутой горы. У подножия скрывающегося в тумане утеса прямо на дороге, ведущей вверх к городу и храму, под звуки боевой трубы собираются из города в долине всадники в латах с перьями на шлемах. На переднем плане картины представлены две парящие в воздухе фигуры, одна из которых, отчаянно жестикулируя, показывает рукой в сторону города на

скале, а другая, словно боясь чего-то, закрывает свой рот красным плащом. Справа в углу изображены солдаты, направившие свои ружья на летящую пару с явным намерением выстрелить в этих загадочных людей-вестников, стремящихся, будто глухонемые, молча жестами передать людям некое крайне важное сообщение.

Произведение «Город на скале», с одной стороны, может быть понято как оригинальное живописное повествование об отдельном факте истории испанской конкисты (исп. conqusta - завоевание) территорий Мексики, Центральной или Южной Америки, случившейся в XV и XVI вв. Однако поскольку картины Кинта дель Сордо не предназначались Гойей для публичного общения с ними зрителей и поскольку все они были размещены на внутренних стенах помещения Дома глухого, постольку корректно предположить, что речь в них идет не об изображении каких-либо современных или прошедших событий внешнего мира, а о чувственном явлении сущностных проблем интимно внутренней жизни человека. В этой связи произведение «Город на скале» представляется возможным рассматривать не как фантастическое изображение процесса захвата испанскими конкистадорами высокогорной столицы инков Куско, но как символическое иносказание, т.е. своего рода визуально пророческое предупреждение одинокого и полностью глухого мастера себе и людям о постоянной угрозе завоевания и полного разорения каждым человеком своего хрупкого небесно духовного Горнего града вечно воинствующими силами собственного плотского земного града Дольнего.

МОДУЛЬ № 8. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО XIX В.

46 часов аудиторной работы и 57 часов самостоятельной работы

ТЕМА 35. АРХИТЕКТУРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XIX В.

10 часов аудиторной работы и 14 часов самостоятельной работы

Лекция 109. Общая характеристика архитектуры Западной Европы XIX В.

План лекций

1. Направления развития архитектуры Западной Европы XIX в. Стилевая определенность архитектуры.
2. Характеристика тенденций развития архитектуры первой половины XIX в.
3. Характеристика тенденций развития архитектуры Западной Европы второй половины XIX в.

1. Направления развития архитектуры Западной Европы XIX в. Стилевая определенность архитектуры.

В развитии западноевропейской архитектуры XIX в. выделяются следующие направления: ретроспективизм; эклектика (соединение архитектурных элементов средневековья, возрождения барокко, классицизма); ампир-классицизм XIX в.; неоготика; рационализм; конструктивизм; стандартизация архитектурных форм.

Стилевая определенность архитектуры XIX в. может быть охарактеризована взаимовлиянием стилевых пространств «ареаклассицизм» и «ареаромантизм». Стилевому пространству «ареаклассицизм» принадлежат следующие направления: ампир; ретроспективизм (воспроизведение древнегреческой архитектуры); эклектика с преобладанием романского стиля, стиля архитектуры возрождения; рационализм, стандартизация. Стилевому пространству «ареаромантизм» принадлежат направления неоготика; ретроспективизм (воспроизведение готической архитектуры); эклектика с преобладанием барочных и готических элементов; конструктивизм. На протяжении стилевого развития архитектуры Западной Европы XIX в. можно выявить тенденцию последовательного перехода от

приоритета ареаклассицистических тенденций к доминанте ареаромантических, визуализирующих переориентацию религиозного сознания европейского человечества от диктатной к энтузиазной модели.

Стиль архитектуры в Западной Европе в XIX в. определяется как эклектика, или «архитектура выбора». Сам эклектизм – явление, характеризующее собой не только архитектуру XIX в. В отдельные моменты истории эклектические тенденции обнаруживаются в памятниках архитектуры. Эклектика собой обозначает время рефлексии, выбора, поиска дальнейшего пути эпохи, цивилизации, страны. Явление эклектики свидетельствует о ретроспективных тенденциях, в задачу которых входит вернуться и задержать зодчество определенного периода, в силу актуальности мировоззренческих позиций, заявленных в искусстве той эпохи, которая «цитируется».

Характеристика «архитектуры выбора»:

Утрата визуального единства; не используется единая ось композиции. Если в классицизме выдерживается прием подчинения второстепенных элементов главному, то в эклектике – равнозначность акцентов. Утеряна градация важности приемов и форм в пределах одного здания.

В эклектике частное преобладает над общим. Декоративными деталями покрывается равномерно поверхность фасадов. Размещение деталей на фасаде отличается нескоординированностью, бессистемностью, главное не акцентируется.

Дисгармония отношения не только системы «здание – внешняя среда», но и игнорирование целостности общегородского пространства.

Наличие двух линий: ретроспективизм и эклектика.

Ретроспективизм: в экстерьере и в интерьере воспроизведены композиционно-декоративные формы одного стиля. Распространено в строительстве уникальных зданий – дворцов, музеев, театров, церквей, банков и т.д. Распространен в 30-50-е гг. XIX в.

Эклектика: конгломерат стилей, употребление в декоративном убранстве одного здания различных стилей, иногда смешиваемых между собой. Например: фасады - в стиле итальянского барокко, внутренние помещения – «под» готику, Ренессанс и пр. Эклектизм господствует в постройках массового значения: доходные дома, больницы, школы, отчасти вокзалы, магазины. Более распространяется к концу XIX в.

Ретроспективизм и эклектизм, овладевшие западноевропейской архитектурой, начиная с 1830-х гг., сохранили свою определяющую роль на протяжении всего XIX в.

2. Характеристика тенденций развития архитектуры первой половины XIX в.

В годы, предшествующие революции, намечался процесс постепенного преображения архитектуры классицизма в искусство, проникнутое пафосом рационализма и лаконичности. Архитектура этого времени отличается

жесткой и четкой геометрической ясностью в планировке и геометризмом в трактовке пластических объемов здания.

В эпоху Консульства и Империи суровый аскетизм и отвлеченный символизм Леду оказались не актуальными. Возникает потребность в парадной архитектуре, апеллирующей к величию имперского Рима. В архитектуре создаются произведения с доминантой идеологической программы ампира (т.е. империи).

Наступает завершающий этап органического использования «стилевых» принципов в архитектуре. Следует признать, что, в отличие от предшествующих эпох «больших стилей», в ампире слишком заметен идеологический момент, чрезмерное следование «политической моде». Так, поход Наполеона в Египет не только породил моду на Египет в оформлении интерьеров и утвари, но сказался и на архитектуре в некоторой степени. Хотя и не определил парадно-торжественных архитектурных форм.

Для архитекторов ампира была характерна в основном ориентация на традиции архитектуры имперского Рима. Также была линия, связанная с подражанием внешним формам греческого периптера, однако приобретшего грандиозный, торжественно пышный характер.

Для архитектуры ампира типичен высокий удельный вес репрезентативно-пропагандистских, не связанных с непосредственной утилитарной функцией сооружений типа триумфальных арок и триумфальных колонн, призванных утверждать величие империи. Героическая мощь точно рассчитанных пропорций и масштабов имеет большее значение, чем пышная торжественность декора.

Победы Наполеона, в частности в битве под Аустерлицем в 1806 г., когда Наполеон находился на пике своей власти, вызвали к жизни строительство ряда Триумфальных арок.

В постнаполеоновское время было построено огромное количество общественных зданий во всех городах Франции: ратуши, больницы, суды, школы, казармы, тюрьмы, приюты в чистом классицистическом стиле, реализующем идею общественного порядка, содержащего в себе стержень высшего Порядка.

Падение Наполеона, возвращение Бурбонов, буржуазная революция 1830 г., дальнейшее торжество буржуазных отношений определили относительную краткость периода расцвета французского ампира. Наступили годы деградации ампирных форм зодчества, а затем настал общий глубокий кризис архитектуры во Франции XIX в.

Архитектура Франции 1815-1848 гг. в определенной мере продолжала следовать принципам ампира, сформировавшегося в годы наполеоновской империи. Многие значительные строительные предприятия этих лет завершали начатое при Наполеоне. Так, продолжалось сооружение арки на площади Звезды в Париже по проекту Шальгрена. Закончено было лишь в 1836 г. Еще дольше длилось завершение церкви Мадлен Виньона – до 1842 г. Оба эти памятника, расположенные в важнейших градостроительных

пунктах французской столицы, сыграли громадную роль в развитии ее пространственно-планировочной структуры.

Несмотря на то, что архитекторы этих сооружений скончались задолго до завершения строительства (Шальгрен – 1811, Виньон – 1828), язык классицизма в архитектуре оказался не исчерпанным и актуальным для первой половины XIX в.

Многие новые постройки, предпринятые в 1820-1830-е гг. как в столице, так и в провинции, решались в том же традиционном ампирном ключе. Но стиль утратил органичность. Портики украшали и церкви, и административные здания. Особенно Дворцы правосудия, которых было возведено большое количество в различных городах Франции в 1830-е гг. Сакрализующая функция социальной системы, административного аппарата.

Новые искания в архитектуре, связанные преимущественно со стилем «романтизм», оформляются к 1840-м гг. в несколько направлений.

Новое заключалось, с одной стороны, в привлечении опыта античной полихромии, популяризировавшейся в 1830-1840-е гг. архитектором Жак-Игнасом Итторфом (1792-1867). Итторф утверждал, что греческие храмы первоначально были покрашены в желтый цвет, имели орнаменты, скульптурные детали ярко-красного, синего, зеленого и золотого цветов. В современном строительстве Итторф сделал несколько попыток восстановления классической многоцветности: на Елисейских полях в яркие цвета раскрасил портики двух центрических зданий из железа и стекла.

Другое направление стояло на позициях рационализма и видело обновление архитектуры в согласовании формы и функции. Главный представитель таких взглядов – Анри Лабруст (1801-1875).

романтизм во французской архитектуре в 1820-1830-е гг. проявился в увлечении готикой. Это явление можно обозначить как неоготика. В данный период началось более серьезное изучение памятников средневековой архитектуры, их реставрация и консервация. Углубленный интерес к готике повлек за собой прямую ее имитацию в ряде построек середины XIX в. Неоготика – художественная традиция архитектуры конструктивизма второй половины XIX в.

3. Характеристика тенденций развития архитектуры Западной Европы второй половины XIX в.

Начав развитие еще в годы Июльской монархии, эклектизм начал господствовать в период Второй империи.

В это время во Франции развернулось в больших масштабах строительство. Париж в это время претендовал на роль столицы мира. В 1850-х гг. было проведено самое значительное в эпоху нового времени градостроительное предприятие – перепланировка и застройка Парижа. В своих принципах перепланировки Осман исходил из традиций французского градостроительства: сеть улиц-лучей, на ключевых пересечениях которых находятся значительные в архитектурном отношении

сооружения, держащие таким образом далекие перспективы. Так был развит сложившийся еще в 18-начале XIX в. ансамбль центра Парижа с площадью Согласия и проспектом Елисейских полей, ведущим к арке Звезды.

От круглой площади Звезды в дополнение к пяти уже бывшим улицам во времена Османа было добавлено еще 7 лучей. Образовавшиеся 12 широких магистралей, обсаженных деревьями, связали площадь с различными районами города.

Были расширены и продолжены проезды внутренних и внешних бульваров, создан ряд новых проспектов и площадей, построено 5 новых мостов через Сену. Это решало уже назревшую транспортную проблему. Кроме того, организовывало в единое целое с единым центром. Существовали стандартные требования к облику домов: определенная этажность, запрещение на выступающие за фасадную линию детали; улице придавалось единообразие. С другой стороны, узловые здания имели подчеркнуто уникальный облик; часто им присуще нагромождение декора всевозможных стилей прошлого, повышенная праздничность.

Вторая половина XIX в. – период активного введения в архитектуру новых строительных материалов: железобетона, стекла. Металлические конструкции, застекленные стены и отчасти крыши позволили создать обширное, светлое пространство, функционирующее со всеми удобствами для посетителей.

Для этого времени показательно разделение функций архитектора и инженера. Инженеры давали конструкции (часто смелые), архитекторы одевали эти конструкции в эклектичную оболочку. Например: здание Дворца промышленности для парижской выставки 1855 г.; Северный Вокзал в Париже (1861-1863) Иттorфа.

В связи с распространившимся в больших масштабах туризмом появились новые архитектурные типы, ставшие впоследствии чрезвычайно популярными в мировом строительстве. Это - громадные отели, большие универсальные магазины. Во внешнем облике эти постройки во многом следовали приемам стилизации и эклектики, однако специфические задачи, выдвигавшиеся насущными потребностями обслуживания больших масс, неизбежно толкали зодчих к использованию новых материалов и конструкций. Так, в фасаде магазина три яруса широких застекленных окон, за которыми расположены торговые залы являются новым элементом для в остальном традиционной композиции здания с симметричными боковыми ризалитами, подчеркнуто повышенными кровлями.

Большую роль в развитии архитектуры будущего сыграли проводившиеся в данный период Международные промышленные выставки. Они состоялись в Париже в 1855 и 1867 гг. Выставочные здания 1855 г. носили во многом смешанный характер: сочетали металлические арочные конструкции с эклектичной каменной оболочкой. Плодотворнее в этом аспекте была выставка 1867 г. Ее главное здание, эллиптическое по форме, состояло из семи концентрических галерей, окружающих открытый двор с садом. Радиальные проходы пронизывали галереи, организовывали движение

посетителей. Стеклянное перекрытие покоилось на металлических арочных балках большого пролета. В разработке всей конструкции принял участие Г.Эйфель.

Всемирная выставка в Париже 1889 г. показала совершенно иной стиль французской архитектуры и оформления. Два здания, возникшие в связи с выставкой, стали знаковыми для всего процесса развития архитектуры на Западе. Это башня Гюстава Эйфеля (1832-1923) и Галерея (Дворец) машин (1886-1889, снесена в 1910 г.) архитектора Фердинанда Дютера (1845-1906), построенная при содействии инженеров Контамена, Пьеррона, Шартона. В обоих здания использовались металлические конструкции, первоначально разработанные в связи с железнодорожными мостами и вокзалами.

Железобетонные конструкции в конце XIX в. применяли и для сооружения культовых зданий. Например: церковь Сен Жан де Монмартр. Архитектор Анатоль Бодо.

Архитектура Англии. В Англии, как и во Франции, традицией нового направления конструктивизма стала готика, активно изучавшаяся и разрабатываемая в Англии как в культовом, так и в общественном, и в частном строительстве. К середине XIX в. строится все больше сооружений, подражающих готике – неоготический стиль. Особенно часто готические формы применялись при строительстве церквей. Также в традициях готики было построено крупнейшее общественное сооружение середины XIX в. – Парламент в Лондоне. Архитекторы: Чарлз Бэрри (1795-1860) и О.Пьюджин (1812-1852); закончено при участии Э.Бэрри (сын Ч.Бэрри) в 1868 г.

Лекция 110. Архитектура Франции первой половины XIX в.

План лекции

1. Рационализм произведений К.-Н.Леду.
2. Стиль «ампир» в произведениях французской архитектуры.
3. Эклектика первой половины XIX в. в архитектуре Франции.
4. Неоготика в архитектуре Франции первой половины XIX в.

1. Рационализм произведений К.-Н.Леду

Архитектура Франции конца XVIII - первых годов XIX вв. (1792-1804 гг.) во многом определялась атмосферой строительства демократической республики, нового государства, основанного на принципах мирового Порядка и торжества Разума. Архитектура отличалась жесткой и четкой геометрической ясностью в планировке и геометризмом в трактовке пластических объемов здания; пафосом рациональной гармонии чистых геометрических форм.

В архитектуре Франции актуализировались традиции римской архитектуры, традиции классицизма XVII в. Отдельные проекты и градостроительные начинания разрабатывались в идейном пространстве создания монументальной границы, предела зданию и городу как граду, где господствует порядок и истина торжествует. Проекты этого времени заложили основы планировочного рационализма, актуального для всего дальнейшего развития европейской архитектуры.

Клод-Никола Леду (1735 – 1806) – один из наиболее значительных архитекторов второй половины XVIII-начала XIX в. Хотя Леду и использовал элементы ордерной системы, для него характерно стремление выявить геометрические соотношения архитектурных объемов: пафос рациональной гармонии чистых геометрических форм.

Художественные традиции Леду: традиции римской архитектуры, традиции архитектуры эпохи Возрождения (Палладио) (принципы соотношения природы и архитектурного сооружения), традиции классицизма.

Театр в Безансоне (1778-1784) выполнен в традициях классицизма XVIII в., но также присутствуют традиции функциональных принципов римской архитектуры. Театральный зал имитирует полукружие римского театрона.

Занимался также строительством частных домов. Например: Замок Бенувиль для маркиза де Ливри в Нормандии (1768-1771). Использован большой (пронизывающий несколько этажей здания) ионический ордер.

Отель/Особняк де Телюссон (1777-1781). Создавая этот особняк, Леду впервые сделал подземный переход под улицей (урбанистическое предвосхищение).

«Заставы» - таможни (из 46 зданий сохранилось 4), заказ на строительство был получен в 1784 г., строительством занимался до 1789 г. Леду самовольно решительно меняет официальное назначение этих сооружений. Вместо обычных сторожевых домиков Леду создает своеобразные пропилеи Парижа, здания, исполненные аскетического монументализма. Использовалась мощная рустовка – подчеркивалась обороноспособность; характерными чертами являются блоковидность и массивность. Леду в зданиях застав использует ордерную систему. Застава де Монсо имеет облик дорического круглого храма. Застава Ла Виллетт состоит из кубического блока и цилиндрического барабана.

Застава Этуаль (1785-1789) – использован дорический ордер, но колонны представляют собой чередование круглых и квадратных блоков, поставленных друг на друга – образуется сложная структура, рельефная. Квадратный блок всякий раз выступает в качестве основания для круглого. Колонны окружают здание со всех четырех сторон, несут антаблемент, который переходит за тем во фронтоны с каждой стороны. Здание завершается круглым барабаном – цилиндрическое завершие. В портик с фасада ведут ступени. Структура заставы храмообразная.

Подобными зданиями застав Леду ставил монументальную границу Парижа, задавал предел городу как граду, где господствует порядок и истина торжествует.

В период подъема революции торжественный характер этих зданий не был понят; функционально понятые места таможенных сборов были в большом количестве снесены. Позже использовались как торжественные въезды в революционную столицу. И стены этих сооружений были украшены революционными надписями.

Леду – представитель аскетизма и рационализма в архитектуре эпохи Французской революции. Причем наиболее последовательно рационализм Леду проявился в создании не законченных зданий, а проектов.

Город солеварен Шо (для рабочих и служащих соляных копей в Шо) (проект 1773 г., 1775-1779). Проект отличается центрически ясной планировкой. Здания расположены полукругом, что напоминает о движении солнца: т.е. жизнь в городе организована в соответствии с порядком, равным упорядоченности «механизма» работы Вселенной. Тем самым и сама работа жителей приобретает подобие работе макрокосма. Включены несколько зданий, необычных по своему назначению, предвосхищающих морализирующую гражданскую символику Французской революции: «Дом добродетели», «Дом воспитания», «Дом братства». Таким образом были расставлены ценностные приоритеты в городе, живущем не только и не столько физической (город рабочих), сколько духовной жизнью, высокими моральными принципами.

2. Стиль «ампир» в произведениях французской архитектуры

В эпоху Консульства и Империи (1804-1814 гг.) возникло стилевое направление «ампир». Для архитекторов ампира была характерна в основном ориентация на традиции архитектуры имперского Рима и Древней Греции. Формы древнегреческой архитектуры (периптер) трансформировались в соответствии с задачами создания торжественного пространства прославления государственного имперского могущества. В ордерной системе зданий преимущественно использование коринфского ордера.

Например: церковь Сен Мадлен (1806-1828) П.Виньона (1762-1828), эффектно в планировочном отношении поставленная в конце широкой, но не длинной улицы. Эта церковь была задумана в качестве светского храма Славы. Эталоном для этой церкви является римский храм коринфского ордера. Внутренняя отделка спроектирована и выполнена Ж.-Ж. Гюве (1783-1852), ориентировавшегося на образцы римских терм.

Для западноевропейской архитектуры XIX в. типично, что культовое строительство по масштабам уступает постройкам, вызванными задачами государственного строительства. Эта тенденция станет определяющей для архитектурного развития XIX в. Архитектура моделирует новое социоцентрическое религиозное пространство. Сакрализуется государственная система, и архитектура создает идеалы божественного

покровительства строящейся и торжествующей империи Наполеона Бонапарта. Имперский пафос и политическая направленность составляют специфику классицистической программы ампира XIX в.

Для архитектуры французского ампира типично возведение таких типов сооружений, как триумфальные арки и триумфальные колонны, знаменующие торжество имперского государства, победы диктатного начала, которым божественная воля утвердила Францию в качестве избранной земли. Создавалась новая система городской организации, подчиненная господству таких визуальных понятий, как «пространственная ось», «соподчинение», «собирание под эгидой единого пути», «диктат правильного направления», «систематизация», «удержание энергией единого центра». В соответствии с этими законами были организованы грандиозные градостроительные проекты главных городов Европы. Наиболее последовательно эта концепция была реализована в Париже, связав ключевые постройки центра города воедино для оформления города как священного центра мира.

Триумфальная арка (1806-1808) на площади Каррузель (Арк дю Карусель), (с.251, ист.арх.) расположенной между Лувром и Тюильри. Задумана как ворота в снесенный сейчас дворец Тюильри – главную резиденцию Наполеона в Париже. Архитекторы – Персье и Фонтен [любимые архитекторы Наполеона]. В подражание древнеримской арке Константина. Также образцом выступила арка Септимия Севера в Риме.

Триумфальная арка (1806-1836) на площади Звезды. В противоположном конце оси относительно арки на площади Каррузель. Архитектор – Ж.-Ф.Шальгрен (1739-1811). Колоссальная однопролетная арка.

Движение от трехпролетной к однопролетной арке - собирание, концентрация вектора движения. Соединение Елисейскими полями, полями обитания душ в Элизиуме, соответственно есть идея входа в это священное пространство – врата рая, триумф врат города как врат рая.

В постнаполеоновское время было построено огромное количество общественных зданий во всех городах Франции: ратуши, больницы, суды, школы, казармы, тюрьмы, приюты в чистом классицистическом стиле, реализующем идею общественного порядка, содержащего в себе стержень высшего Порядка.

Наиболее системно ампир оформился в программе интерьеров зданий (дворцов), в которых единым стилем были связаны все детали оформления. Таково внутреннее убранство дворца Мальмезон (архитектор – Ш.Персье (1764-1838) и П.Фонтен (1762-1853)) – дворца жены Наполеона Жозефины. Помпезность внутреннего облика применялась при строгом классицистическом экстерьере. Стилевое несовпадение интерьера и экстерьера знаменовало продолжение традиций архитектуры рококо, что указывало на наличие противоречия в стиле: сокрытие величия как великолепия внутри зданий противоречит классицистическому посылу распространения устроительной энергии вовне. Этим внутренним рассогласованием и объясняется кратковременность существования ампира.

Строительная инерция и традиция воспроизводила приемы ампира, но целостность стиля исчезла.

Отсутствовало различие в принципах архитектурной организации культовых и общественных зданий: использовался один и тот же спектр художественных приемов. В этом проявила себя реализация сакрализующей функции социальной системы, административного аппарата.

3. Эклектика первой половины XIX в. в архитектуре Франции

В 1830-х гг. в архитектуре стран Западной Европы получает свое развитие «архитектура выбора», обозначающая время рефлексии, выбора, поиска дальнейшего пути эпохи, цивилизации, страны. Явление архитектуры выбора свидетельствует о ретроспективных тенденциях, в задачу которых входит вернуться и задержать зодчество определенного периода, в силу актуальности мировоззренческих позиций «цитируемой» эпохи. В актуализации концепции архитектуры выбора в зодчестве Западной Европы в XIX в. можно зафиксировать наличие двух линий: ретроспективизм и эклектика.

В первой половине XIX в. также стали возводить и памятники, созданные на основе стилевой эклектики. Эклектика предполагает наличие в здании конгломерата стилей, употребление в декоративном убранстве одного здания различных стилей, иногда смешиваемых между собой. В культовых постройках Франции актуализируются и сводятся вместе приемы таких художественных стилей прошлого, как античный классицизм, романский классицизм, готический романтизм, византийский классицизм, классицизм эпохи возрождения.

Марсельский собор (1845-1893). Архитектор – Леон Водуайе (1803-1872). Соединение элементов византийских (купола), флорентийских романских (геометрическое оформление экстерьера, полосы камня разного цвета), египетских архитектурных построек, восточно-французского романского стиля (романская полуциркульная арка как лейтмотив, башни западного фасада, вырастающие из основного объема здания). Сочетание средиземноморских и североевропейских деталей, выполненных из местных материалов, символизирует роль Марселя как портового города и связь с различными культурами.

В 1830-1850-е гг. особенно был распространен ретроспективизм. Ретроспективизм означает, что в экстерьере и в интерьере воспроизведены композиционно-декоративные формы одного стиля.

Ретроспективизм развивался в двух направлениях. Первое направление стало продолжением общей классицизирующей тенденции предшествующего архитектурного развития XIX в.: воссоздание памятников Древнего Рима и Древней Греции, с определенными изменениями возводимых во Франции.

4. Неоготика в архитектуре Франции первой половины XIX в.

Второе направление ретроспективизма свидетельствует о возрождении тенденции романтизма. В 1820-1830-е гг. во многих странах Европы возникло такое явление, как неоготика: за серьезным изучением памятников средневековой архитектуры, их реставрацией и консервацией последовали факты прямой имитации данного стиля в архитектуре XIX в.

Например: церковь Сент-Эжен (1854-1855) в Париже, архитектор – Луи-Огюст Буало (1812-1896). В современной печати возникла дискуссия о правомерности подобного архитектурного хода.

Произведения-репрезентанты архитектуры Франции первой половины XIX в.: Персье, Фонтен. Триумфальная арка на площади Каррузель, Париж, 1806-1807 гг.; Интерьер дворца Мальмезон, 1800 г.; Интерьер Отеля Богарне, Париж. 1806 г.; Интерьер дворца Фонтенбло. 1805-1810 гг.; Искупительная капелла, Париж, 1815-1826 гг.; Гондуэн, Лепер. Вандомская колонна, Париж, 1806-1810 гг.; Виньон. Церковь Мадлен, Париж, 1806-1828 гг.; Броньяр. Биржа, Париж, 1808-1827 гг.; Шальгрен. Триумфальная арка площади Звезды, Париж, 1806-1836 гг.; Бальтар. Дворец Правосудия, Лион, 1836-1842 гг.; А.Лабруст. Библиотека Св.Женевьевы, Париж, 1843-1850 гг.

Лекция 111. Архитектура Англии первой половины XIX В.

План лекции

1. Принципы градостроительной политики в Англии в XIX в.
2. Направление «ретроспективизм» стилевого пространства «ареаклассицизм» в Англии XIX в.
3. Направление «неоготика» стилевого пространства «ареаромантизм» в Англии XIX в.

1. Принципы градостроительной политики в Англии в XIX в.

После победы над Наполеоном мироотношение торжества самоутверждения имперского государства, победы диктатного начала, которым божественная сила утвердила Британию в качестве избранной земли стало доминирующим в Британской империи. Создавалась новая система городской организации, подчиненная господству таких визуальных понятий, как «пространственная ось», «соподчинение», «собирание под эгидой единого пути», «диктат правильного направления», «систематизация», «удержание энергией единого центра». В соответствии с этими законами были организованы грандиозные градостроительные проекты главного города Британской империи - Лондона в 1810-х гг. Ключевые постройки центра города были связаны воедино для оформления города как упорядоченного, разумно организованного центра мира.

В архитектуре Англии значительная градостроительная и планировочная деятельность связана с именем архитектора Джона Нэша.

В 1811 г. возникла инициатива по улучшению центра Лондона. В собственности короны оказался Мерилебонпарк. В 1812 г. началась застройка кварталов в лондонском Вест-Энде, аристократическом районе столицы. Нэш предложил проект строительства свободно стоящих вилл и рядовых домов в ландшафтном парке Мэрилебон и вокруг него. А также проект соединения этой территории с Вест-Эндом и дворцом принца-регента новой улицей Риджент-стрит. Реализация значительной части проекта была осуществлена за 10 лет после 1815 г. Застройка велась в городских парках – Сент-Джеймс-парк и Риджентс-парк по террасной системе (комплекс многоэтажных изолированных квартир, связанных единым протяженным фасадом). В своем ансамбле зодчий обращался к принципам классицизма, используя многоколонные галереи, портики и лоджии.

В парковой застройке Нэша доминирует принцип живописной планировки. Виллы, по замыслу архитектора, должны были располагаться по отношению друг к другу и по отношению к лесу так, чтобы не были видны друг для друга. Нэш работал вместе с архитектором-садовником Хэмфри Рэптоном (1752-1818). В строительстве вилл данные архитекторы придерживались принципа объединения природы и архитектуры в единое асимметричное свободное целое.

Например, Ласкомб-катл в Девоне, 1804-1805 гг. расположен в долине посреди пышных лесов и имеет простой крестовидный план. Характерна большая веранда, примыкающая к восьмиугольной гостиной, которая летом открыта, а зимой закрыта стеклянными дверями. Веранда тем самым стирает границу между внутренним и внешним пространством. Ласкомб как миниатюрный замок продолжает традицию асимметричных в форме крепости загородных домов XVIII в. – Строберри-хилл в Миддлсексе (архитектор – Г.Уолпол), Даун-таун Кастл в Херфордшире. Архитектура нерегулярной формы, которая сливается с нерегулярным же ландшафтом.

Застройка в квартале Парк-Кресент (1812) отличалась ясностью архитектурной логики. Застройки, выполненные в 1820-х гг. (Карлтон-хаус-террас, Камберленд-террас) свидетельствуют об утрате чистоты стиля.

2. Направление «ретроспективизм» стилевого пространства «ареаклассицизм» в Англии XIX в.

В 1830-1850-е гг. особенно был распространен ретроспективизм. Ретроспективизм означает, что в экстерьере и в интерьере воспроизведены композиционно-декоративные формы одного стиля.

Ретроспективизм развивался в двух направлениях. Первое направление - классицизирующая тенденция предшествующего архитектурного развития XIX в.: воссоздание памятников Древнего Рима и Древней Греции, с определенными изменениями возводимых в Англии.

Образец классицизирующего ретроспективизма – здание Британского музея (1823-1847). Проект Сиднея и Роберта Смерк. Находится в Лондоне. С южного фасада зданию придан облик греческого храма. Использован ионический ордер. Главный фасад связан единым мотивом колоннады с двумя выступающими ризалитами. Восьмиколонный портик завершен фронтоном, тимпан которого украшен скульптурной композицией в традициях горельефов Парфенона. Все помещения сгруппированы вокруг прямоугольного двора. Экспозиционные залы охватывают внутренний двор. Использован анфиладный прием. Отличие от традиций греческой архитектуры: сложность плана (с множеством новых помещений, пристроек и т.п.). Сложная плановая композиция современного здания. Для хранения произведений преимущественно греческого античного искусства, памятников, вывезенных из Афин и конкретно с Акрополя в результате завоевательных войн, проведенных в XIX в. Соответствие внешнего вида и экспонатов как содержательного наполнения. Модель консервирования. Стилевое пространство – «ареаклассицизм».

3. Направление «неоготика» стилевого пространства «ареаромантизм» в Англии XIX в.

Второе направление ретроспективизма свидетельствует о возрождении тенденции романтизма. В 1820-1830-е гг. во многих странах Европы возникло такое явление, как неоготика: за серьезным изучением памятников средневековой архитектуры, их реставрацией и консервацией последовали факты прямой имитации данного стиля в архитектуре XIX в.

Романтические идеи, присутствующие в готической традиции, также имеют тенденцию развиваться в Англии в русле традиций архитектуры Востока. Например, Брайтон-павильон (1815-1821). Это было классицистическое здание. Нэш превратил его в неовосточное сооружение, не имеющее равных в Европе. Купольная система данного сооружения воссоздает основную готическую идею горения плоти в порыве высвобождения духа, идею устремленности ввысь. Готическая концепция соединяется с восточной традицией в этом здании.

Особенно часто готические формы применялись при строительстве церквей. Также в традициях готики было построено крупнейшее общественное сооружение середины XIX в. – Парламент в Лондоне. Архитекторы: Чарлз Бэрри (1795-1860) и О.Пьюджин (1812-1852); закончено при участии Э.Бэрри (сын Ч.Бэрри) в 1868 г.

Заказ на здание Парламента Ч.Бэрри получил в 1836 г., выиграв конкурс. По условиям конкурса, здание требовалось построить в «готическом, или елизаветинском стиле». Соответственно, необходимо было подчеркнуть преемственность парламентской системы в Великобритании.

Фасад здания, обращенный к берегу реки, – симметричен. Его композиция отличается законченностью, завершенностью своей композиционной организации, уравновешенностью объемов здания. Фасад

обладает тенденцией плоскостности, поскольку выводит здание на поверхность – к воде Темзы. Упорядоченность ритма здания задается единообразием ряда пилястр-контрфорсов.

Готические детали в основном касаются деталей завершия стен, и они разработаны Огастусом Уэлби Нортмором Пьюджином (1812-1852), приверженцем готики. В своем трактате «Контрасты, или Противопоставление благородных зданий XIV и XV вв. сходным зданиям наших дней, доказывающее современный упадок вкуса», написанном в 1836 г. В этом трактате Пьюджин писал о готической форме и ее несомненном приоритете, а также о величии католической церкви, в которую Пьюджин перешел в 1834 г. Пьюджин утверждал, что готика – не «стиль, а принцип», что она является «истинной». Истинность готики обосновывалась использованием материалов, выявляющих структуру и демонстрирующих функцию. Приветствовалось обнажение тектоники конструкции.

Пьюджин построил много католических церквей, но в протестантской стране, где католики только в 1829 г. получили право на публичные богослужения, его деятельность неизбежно встречала сопротивления. Одним из немногих главных заказчиков был граф Шрусбери, который в частности финансировал постройку церкви Сент-Жиль в Чидле в Стаффордшире (1840-1846), здание в стиле XIV в., с многоцветным интерьером.

В начале XIX в. церковь в Англии пережила духовное обновление. Возврат к готике рассматривался как подтверждение чистоты христианского учения.

Эти тенденции предопределили и строительство в 1860-1870-х гг.

В русле принципов готики построен Мемориал Альберта (1863-1872). Архитектор – Джордж Гилберт Скотт (1811-1878). Это национальный памятник супругу королевы Виктории. Над сидящей фигурой короля поднимается высокий шатер (табернакль). Альберт предстает как своего рода светский святой. Изображение и расположение персонажа соответствует выбранной религиозной иконографии, истоки которой – в готических табернаклях Франции и Италии.

В готическом стиле строил и Уильям Баттерфилд (1814-1900). Например: церковь Всех Святых на Маргарет-стрит в Лондоне. Баттерфилд обращался к стилю многоцветной кирпичной готики. Например: церковь Сент-Олбан в Холборне, церковь Всех Святых в Бэббакомбе; капелла в Кебл-колледж, в Оксфорде (1867-1883).

Около 1850 г. Джон Рёскин развивал актуальность принципов неоготики в книгах «Семь светочей архитектуры» (1849) и «Венецианские камни» (1851-1853). Обосновывал принцип 7-ми добродетелей: Отречение (архитектура - художественное стремление), Истина (избегать скрытых несущих элементов, машинного производства), Власть (владение массой и пространством), Память (необходимость строительства для будущего, поскольку здания обретают величие только с течением времени, и появление исторических ассоциаций), Покорность (Верность формам прошлого вместо поиска новых форм). Трактат «Венецианские камни» способствовал

распространению венецианской неоготики в английской архитектуре. В этой книге есть глава «О сущности готики», в которой утверждается, что красота средневекового искусства возникает из атмосферы той радости, которую испытал ремесленник в процессе созидания. Этот аргумент использовал Уильям Моррис.

К кругу приверженцев Рёскина принадлежал Джордж Эдмунд Стрит (1824-1881), который был глубоко религиозен и был убежден, что только те архитекторы, которые исповедуют христианские убеждения, могут создавать истинные произведения искусства. В книге «Кирпич и мрамор в Средние веки: заметки о путешествии на север Италии» выразил убеждение в поиске истинной архитектуры – итальянская готика является источником ценного вдохновения, поскольку основные материалы строительства применяются и в конструктивных, и в декоративных целях.

Дж.Э.Стрит построил ряд кирпичных церквей в Англии (не слишком готических), а также здание Суда в Лондоне (1874-1882). Это последний памятник неоготики в Англии.

В конкурсе на строительство здания Суда в 1866 г. участвовал проект Уильяма Бёрджеса (1827-1881): фантастический средневековый город с 18 башнями, уходящими в облака, подвесными дорожками и мостами и покрытой жестью тосканской колокольней высотой 102 м.

Репрезентанты английской архитектуры первой половины XIX в. Дж.Уайетт. Усадьба Додингтон-парк, 1798-1808 гг.; Бландел. Усадьба Инк-Бландел-холл. 1802-1810 гг.; Монк. Усадьба Белси-касл, 1807-1817 гг.; Соун. Английский банк, Лондон, 1818-1826 гг.; Л.-У.Уайетт. Усадебный дом Вили-холл, 1812 г.; Дж.Нэш. Парк-Кресент, Лондон, 1812; Хамильтон. Королевская высшая школа, Эдинбург, 1825-1829 гг.; Дж.Нэш. Королевский павильон, Брайтон, 1815-1821 гг.; Дж.Нэш. Карлтон-хаус-террас, Лондон, 1827-1831 гг.; Нэш, Томсон. Кемберленд-террас, Риджентс-парк, Лондон. 1826-1827 гг.; Ч.Бэрри, О.Пьюджин. Парламент, Лондон, 1840-1868 гг.; Ч.Смерк. Британский музей, Лондон, 1842-1847 гг.

Лекция 112. Архитектура Германии первой половины XIX В.

План лекции

1. Традиции германской архитектуры XIX в.
2. Классицизм архитектурных произведений Ф.Жилли начала XIX в.
3. Классицизм архитектурных произведений К.Ф.Шинкеля 1810-1830-х гг.

1. Традиции германской архитектуры XIX в.

В архитектуре Германии актуализировались традиции римской архитектуры, традиции классицизма XVII в. Отдельные проекты и

градостроительные начинания разрабатывались в идейном пространстве создания монументальной границы, предела зданию и городу как граду, где господствует порядок и истина торжествует.

В 1830-1850-е гг. особенно был распространен ретроспективизм. Ретроспективизм означает, что в экстерьере и в интерьере воспроизведены композиционно-декоративные формы одного стиля.

Ретроспективизм развивался в направлении классицизирующей тенденции: воссоздание памятников Древнего Рима и Древней Греции, с определенными изменениями возводимых в Германии.

В архитектуре широко использовался язык архитектурных форм, выработанный различными эпохами прошлого: готикой, арабско-мавританским зодчеством, называемым романтиками сарацинским стилем, классицизмом. В использовании классических форм ордерной архитектуры характерной чертой был отход от палладианской традиции, в которой развивался классицизм в немецкой архитектуре XVIII в., и обращение к подлинным памятникам античности.

2. Классицизм архитектурных произведений Ф.Жилли начала XIX в.

На рубеже XVIII-XIX вв. новые искания были связаны с именами зодчих, много работавших в Берлине: К.-Г. Лангханса (1732–1808), Д. Жилли (1748–1808), его сына Ф. Жилли (1772–1800) и Г. Генца (1766-1811).

Этот короткий период в развитии немецкой архитектуры, отмеченный большим количеством неосуществленных проектов, близок революционному классицизму французского зодчества и родствен тем новым представлениям о человеке, что нес с собой ранний романтизм.

Один из наиболее ярких памятников немецкого зодчества этих лет – Бранденбургские ворота (1789-1791), сооруженные Лангхансом. Их отличает суровая простота и ясность форм; их композиционное решение явно восходит к Пропилеям афинского акрополя.

В сооружениях последних лет XVIII и начала XIX в. – будь то новый тип городского особняка, как дом Зольмса-Барута в Берлине (1798, архитектор Ф. Жилли), или общественные здания, как новый Монетный двор в Берлине (1798-1800) Г. Генца, городской театр в Потсдаме (1795) К.-Г. Лангханса, женская тюрьма в Вюрцбурге (1809-1810) П. Шпеета (1772-1831), – в них проявляется стремление к монументальной простоте, выявлению геометрической ясности кубического объема здания, строгой сдержанности пластического решения. Их отличают и новые принципы применения ордера. Главенствует плоскость стены, подчеркнуты ее горизонтальные членения. Главный элемент в пластическом декоре стены – ниша-арка с «утопленными» в ней колоннами (она составляет композиционный центр фасада и Монетного двора Генца, и виллы П.-И. Крае в Брауншвейге, 1805–1808).

По-новому осознается в этот период и связь архитектуры с природой. Это проявилось и в дворцовой постройке Д. Жилли в Пареце (1797– 1800), и

в сооружении Г. Генцем мавзолея в Шарлоттенбурге (1810); мавзолей Генца особенно характерен: строгое кубическое здание дорического ордера возникает среди естественных, казалось бы, не тронутых рукой человека зарослей парка.

Новые представления о достоинствах человеческой личности ярко сказались в характере оформления интерьера. Прекрасный памятник эпохи – интерьеры дворца в Веймаре (парадный зал, вестибюль), сооруженные по проектам Г. Генца (1801–1803); в их разработке деятельное участие принимал Гёте.

Человеческое начало, облеченное в ясные античные формы, определяет членение пространства, гармонию пропорций, синтез пластики с архитектурой. Характерна тонко разработанная цветовая гамма интерьера: коричнево-золотистая под мрамор облицовка стен, розоватые колонны, темная терракота ниш, перед которыми стоят черные скульптурные группы, белизна лепнины фризов и кессонированного потолка.

Наиболее ощутимо соприкосновение с новаторскими поисками, рожденными французским революционным классицизмом, проявилось в творчестве Фридриха Жилли. Его проекты архитектурного комплекса площади и мавзолея Фридриха II, а также общественного театра в Берлине были вдохновлены идеями гражданственности. Героический пафос определяет и градостроительный размах этих проектов, и суровую энергию языка архитектурных форм, и четкое обнажение основных конструктивных частей здания – крупные цельные объемы, лаконичные противопоставления цилиндрических и прямоугольных объемов, скупая выразительность глади стен. Осуществлению проектов Жилли помешала не только его ранняя смерть. Захват большинства немецких земель (и Пруссии) войсками Наполеона вплоть до 1815 г. прервал строительную деятельность. Возобновление ее в годы наступившей дворянской реакции шло уже на иных идейно-художественных принципах.

3. Классицизм архитектурных произведений К.Ф.Шинкеля 1810-1830-х гг.

Бидермейер наложил свой отпечаток на немецкую архитектуру 1810-1820-х гг., основные достижения которой в этот период связаны с именем Карла Фридриха Шинкеля (1781–1841). В его творчестве особенно наглядным становится все то сложное взаимоотношение противоборства и переплетения различных художественных концепций, которое отличает развитие немецкой культуры первой трети XIX в.

Хотя Шинкель получил архитектурное образование (он был учеником Фридриха Жилли), заняться архитектурой ему пришлось уже зрелым человеком, сложившимся художником ярко выраженной романтической концепции. В его дневнике сохранилась запись о том, как он со своими друзьями, восхищаясь красотой Страсбургского собора и находя ее иной, но не менее прекрасной, чем античность, поднял на смех ревностного защитника классики, объявлявшего варварством немецкую готику.

Поездки Шинкеля в Италию принесли углубленное изучение греческой архаики в Пестуме. И уже в Новой берлинской караульне (1816– 1818) – первом действительно крупном творении Шинкеля-архитектора – ощутимо стремление автора не подражать формам античности, а, исходя из классического ордера, создать стиль, принципиально отвечающий духу современности.

В своей записке 1818 г. о строительстве Нового театра в Берлине Шинкель декларировал, что основная красота здания состоит в соотношении главных членений и в композиции плана, в чем узнается традиция ясного и лаконичного стиля Ф. Жилли. Эти принципы воплощены в Новой караульне с ее аскетичной строгостью основного объема, в четко организованных объемах Нового театра (1818–1821), в новаторском решении портика Старого музея в Берлине (1822–1828), переросшего в величественную колоннаду (кстати, введение цвета в ее архитектурный образ говорит о пристальном изучении Шинкелем подлинных памятников античности) .

Однако уже в Берлинском театре можно заметить признаки изменения стиля Шинкеля. Гладь стен, сплошь расчлененная проемами окон, предвещает ясную простоту решения фасада Файльнеровского особняка (1828–1829), а позднее – здания Строительной академии. Настроения гражданственной мужественности сменяются сдержанными чувствами скромности, человеческой соразмерности, практической целесообразности. Среди проектов и построек зодчего 30-х годов главное место принадлежит разработке новых типов общественных зданий: университета, библиотеки, магазина-пассажа и др.

В построенном в Потсдаме Шарлоттенхофе (1826–1829) Шинкель создал новый тип загородного дворца – в его облике, размерах и характере оформления интерьеров ампирные формы приобрели камерность, человечность, соседствуя с трезвой прозаичностью бидермейера.

Данью романтическим увлечениям были готизирующие постройки Шинкеля (Вердерская церковь, дворец Бабельсберг в Потсдаме и др.). Это непосредственное обращение к формам готики не принесло обновления: оно открыло путь стилизаторству и эклектике, определившим основной характер немецкой архитектуры и сохранившимся вплоть до конца столетия. Но несомненно плодотворным было отрицание обязательности ордерной системы. Ярким примером тому служит решение здания Строительной академии в Берлине (1831–1835). Ее кирпичное здание своей совершенной новизной произвело на современников ошеломляющее впечатление. Откровенно прямоугольные очертания, равнозначность фасадов, равномерность членения стен окнами и конструктивное применение столбов – эти черты Строительной академии, по существу, означали торжество новой архитектурной концепции. Шинкель разрабатывал их многократно (в частности, проектируя здание библиотеки и торгового пассажа для Берлина), очевидно, не без влияния тех архитектурных принципов, с которыми познакомился в своей поездке по промышленным центрам Англии.

Конструктивные идеи Строительной академии были подхвачены немецкой архитектурой только на рубеже XX в.

Все сооружения Шинкеля – плод союза зодчества с другими видами искусства. Он сам создавал чертежи декоративного убранства, набрасывал эскизы скульптур и росписей, разрабатывал модели мебели, узоры обоев, форму светильников, посуды и т. д. Исходя в своем понимании синтеза искусств из принципов, сложившихся в немецком классицизме первых двух десятилетий XIX в., Шинкель вместе с тем легко вошел в круг стилевых устремлений бидермейера.

Репрезентанты архитектуры Германии: Вайнбреннер. Доврец маркграфа, Карлсруэ, 1805-1813 гг.; Шинкель. Старый музей, Берлин, 1824-1828 гг.; Шинкель. Театр, Берлин, 1818-1821 гг.; Кленце. Глиптотека, Мюнхен, 1816-1830 гг.; Шинкель. Николайкирхе, Потсдам, 1830-1837 гг.; Шинкель. Строительная академия, Берлин, 1832-1835 гг.; Кленце. Галерея Славы, Мюнхен, 1843-1853 гг.; Кленце, Гертнер. Зал Освобождения, Кельхайм, 1842-1863 гг.; Кленце. Валгалла, Регенсбург, 1830-1842 гг.

Лекция 113. Архитектура Западной Европы второй половины XIX В.

План лекции

1. Архитектура эклектики периода Второй империи во Франции.
2. Конструктивизм в архитектуре второй половины XIX в.

1. Архитектура эклектики периода Второй империи во Франции

Архитектура второй половины XIX в. характеризуется концентрацией идеалообразующего процесса в пределах архитектуры не только и не столько культовой, сколько социально ориентированной.

В период Второй империи (1852-1870 гг.) во Франции господствовал эклектизм. В эклектике 1850-1870-х гг. особенно востребованной стала актуализация традиций позднего итальянского Возрождения и барокко. Эклектика характеризуется утратой стилевого и визуального единства здания: не используется единая ось композиции, в эклектике – равнозначность акцентов, теряется градация важности приемов и форм в пределах одного здания; частное преобладает над общим; декорирование экстерьеров и интерьеров характеризуется избыточностью, чрезмерностью. Архитектура этого времени активно использовала скульптуру и живопись, но принцип использования был также эклектичен: скульптурные группы не включались в архитектурный организм, а лишь присоединялись к той или иной части здания. Здания характеризуются весьма сложным силуэтом, подчеркнуты мотивы движения, перехода одной архитектурной формы в другую, использование приемов контраста, криволинейных форм.

Используются полихромные материалы: камень различного цвета, бронза, медь. Популярным типом зданий становится театр: оперный театр Парижа стал образцом театрального здания для многих городов мира. В результате активной становится сама атмосфера театральности, взаимной оборачиваемости театра и жизни, рождаемая эклектичными формами, восходящими к традициям барокко.

Репрезентант архитектуры этой эпохи – здание Парижской Оперы (1861/2-1874/5). Архитектор – Шарль Гарнье (1825-1898). Здание расположено на одном из главных перекрестков центра города и решено пространственно активно.

Гарнье не вносил существенных изменений в традиционную планировку театрального здания, во многом идущую от классических традиций. Но была расширена программа здания и внесенные изменения в наружный облик.

Многочисленные выступы, ризалиты, проемы и портики, купола различной конфигурации, скульптурные группы в простенках и на кровле делают силуэт здания весьма сложным. Кроме того, использованы полихромные материалы: камень различного цвета, бронза, зеленоватая медь куполов. Пышность и красочность, свойственная экстерьеру, проявлена и в интерьере.

Здание было рассчитано на 2 тысячи мест и служило также местом официальных и светских встреч. Этому второму назначению была подчинена вся система интерьеров здания: обширные фойе и клуатры, ложи, широкая парадная лестница, большое количество люстр, позолота, большая площадка перед театром, предназначенная для приема публики и дефилирования официальных кортежей - атмосфера парадной зрелищности, которая составляла одну из основ политики Второй империи. Опера и задумывалась архитектором как модель общества Парижа.

Подходы к зданию распределены на 4 категории: для посетителей на экипажах, тех, кто приходит пешком, посетителей с билетами и посетителей без билетов. Для каждой категории – отдельные входы и вестибюли. Для императора – также отдельный вход в ротонде на боковом фасаде. Из-за свержения Наполеона III в 1870 г. его павильон больше не использовался и остался незавершенным. Опера как ярмарка тщеславия: посетители смотрели не только представление, но и друг на друга и демонстрировали себя.

Фасады были украшены цветными орнаментами с золотыми мозаиками и позолоченными деталями. В оформлении здания сочетаются архитектурные мотивы разных эпох, материалы отличаются чрезмерным богатством, декор – безудержностью.

Избыточность декора сочетается с вполне рациональным и удобным решением функциональной стороны театрального здания. Здание Оперы отличается ясностью композиции. Наружный облик вытекает из планировки здания: четко различаются различные части сооружения. Обширны помещения для публики, обширна и сцена (одна из самых больших в мире) с

подсобными помещениями, оснащенная всем необходимым оборудованием для работы с декорациями.

Подобное сочетание делает данный памятник истинным репрезентантом вкусов времени создания, образцом эклектизма.

Гарнье, создавая эклектичное произведение архитектуры, использовал в основном традиции позднего итальянского Возрождения и барокко.

Эклектизм здания Оперы отличается общностью стилевой направленности тех художественных традиций, которые заимствуются и цитируются в нем. В целом наблюдается общее тяготение к стилю «барокко»: подчеркнуты мотивы движения, перехода одной архитектурной формы в другую, использование приемов контраста, криволинейных форм, самой атмосферы театральности, взаимной оборачиваемости театра и жизни.

Парижская опера послужила образцом для многих театральных зданий: в Одессе, в Дрездене, в Нью-Йорке.

Стремление к помпезной зрелищности, проявившееся в здании Парижской Оперы, характерно и для творчества архитекторов, работавших в провинции.

В эклектической архитектурной программе западноевропейской архитектуры второй половины XIX в. также актуализируются традиции романской, готической и византийской архитектуры.

Еще один памятник-репрезентант архитектуры этого времени – церковь Сакре-Кёр в Париже архитектора П.Абади. Построена в 1875 г. На вершине крутого холма Монмартра. Белизна пирамидальной массы, необычный силуэт, высокий центральный купол, увенчанный высоким фонарем. Черты романской, готической и византийской архитектуры здесь переплетаются с типичной для XIX в. композицией с ее произвольным изменением традиционной соразмерности частей и смешением разнородных элементов.

Здания, созданные в соответствии с эклектическими принципами, организовывались в единое целое благодаря значительным градостроительным мероприятиям, продолжавшим проводиться в Западной Европе в начале 1850-х гг. Перепланировка и застройка Парижа организовала сеть улиц-лучей, на ключевых пересечениях которых находятся значительные в архитектурном отношении сооружения, держащие далекие перспективы. Это связывало город в единое целое с центром. Улице придавалось единообразие.

Во второй половине XIX в. в ряде стран, прежде всего, в Англии, продолжает развиваться направление неоготики. В XIX в. церковь в Англии пережила духовное обновление; возврат к готике рассматривался как подтверждение чистоты христианского учения. Неоготическая архитектура воссоздает основную готическую идею горения плоти в порыве высвобождения духа, идею устремленности ввысь. Но при этом, основой неоготических композиций была готика перпендикулярная, знаменовавшая собой поздний этап развития готического стиля в Англии. Примечательно,

что готические формы применялись как при строительстве церквей, так и общественных сооружений.

2. Конструктивизм в архитектуре второй половины XIX в.

В зодчестве второй половины XIX в. в Западной Европе стали использовать новые строительные материалы – металл, бетон и стекло. Большую роль в развитии архитектуры будущего сыграли проводившиеся в данный период Международные промышленные выставки. Демонстрировались возможности применения в строительстве бетона. Особую роль в становлении новых архитектурных принципов сыграли Всемирные выставки в Лондоне в 1851 г. и в Париже в 1889 г. Сами здания павильонов Всемирных выставок становились архитектурными образцами конструктивизма как доминирующего направления в зодчестве Западной Европы второй половины XIX в.

Конструктивизм в качестве основной художественной традиции имеет готический стиль. Принципы, объединяющие готику и конструктивизм: каркасная система, раскрытие здания вовне, ориентированность сооружения на событие с природным началом, визуальная легкость конструкции, доминанта вертикали, уничтожение массы стены. Также в рамках XIX в. традицией конструктивизма выступила не только неоготика, но и рационализм конца XVIII-начала XIX вв., обозначивший ценность чистых геометрических отношений в архитектуре.

Металлические конструкции, застекленные стены и отчасти крыши позволили создать обширное пространство, полное воздуха и света. Металлические конструкции первоначально разрабатывались и применялись в строительстве железнодорожных мостов и оранжерей, но затем распространились на общественные здания. Появились новые архитектурные типы, ставшие впоследствии чрезвычайно популярными в мировом строительстве: вместительные отели, большие универсальные магазины, вокзалы, крупные консерватории. В конце XIX в. железобетонные конструкции применяли и при строительстве церквей.

Во второй половине XIX в. происходит разделение функций архитектора и инженера: инженеры создавали конструкции, архитекторы одевали эти конструкции в оболочку, еще выполненную по законам стилевой эклектики.

В основу конструктивной системы положен принцип повторения, уподобления, воспроизведения элементарной единицы, в качестве которой выступает прямоугольная форма. Проект здания в целом был привязан к единому стандартному элементу – листу стекла максимально возможного размера. Каркасная система со стеклами вместо стен демонстрирует полное взаимопроникновение внешнего и внутреннего пространства. Сквозные металлические конструкции, бескрайние, неохватные единым взглядом в своей ширине и высоте, создавали ощущение бесконечного. Здание моделировало мир парцеллированным, составленным из одинаковых ячеек,

наращивание которых своим потенциальным продолжением репрезентировало бесконечность устремлений и совершенствований – как научных, познавательных, так и душевных.

Эйфелева башня (1887-1889). Гюстав Эйфель обучался в Центральной Школе искусств и ремесел в Париже, где специализировался на строительстве из металла. Построил многочисленные железнодорожные мосты во Франции, других частях Европы и в Южной Америке. В том числе виадук Гарабит (1885-1888) недалеко от Понт дю Гар.

Высота Эйфелевой башни составляла 312,2 м в 1889 г., эта высота долгое время оставалась рекордной. Сейчас высота Эйфелевой башни 324 м.

Эйфелева башня образовывала своего рода триумфальный въезд выставки, расположенной на Марсовом поле.

Башня была возведена за 26 месяцев: с 28 января 1887 по 31 марта 1889 гг.

В ее создании принимали участие архитекторы Стивен Совестр, инженеры Эмиль Нугье, Морис Кешлен, а также еще 50 инженеров, 100 рабочих, производивших детали, и 121 чел. рабочих, занятых на конструировании.

Вес башни: 4.5 кг на см2, 10.000 тонн - общий вес.

Исключительными были не только темпы строительства, но и его методы. Все элементы металлической конструкции изготовлялись на заводе и лишь монтировались на месте. Исключительными были также точность работы и минимальное число занятых людей.

В Эйфелевой башне архитектор сложил множество мелких деталей в одну мощную, легкую и ветроустойчивую конструкцию. Огромные арки, соединяющие устои и создающие впечатление, что принимают часть веса, на самом деле являются не несущими, а чисто декоративными элементами, подвешенными к верхней части сооружения. Соответственно, не математические, а эстетические расчеты превалировали.

Башня состоит из двух основных элементов: основание, очень устойчивое, покоящееся на четырех устоях, и собственно башня, поднимающаяся вверх (в этом подъеме можно различать второй этаж, где заканчивают процесс схождения отдельные элементы, становясь единым целым).

Четыре опоры связаны между собой на первом этаже башни. Возведение опор - было очень сложной задачей. Четыре опоры, находящиеся на расстоянии около 80 м друг от друга, необходимо было по отдельности и под наклоном возвести на высоту 50 м. Опоры образуют квадрат со стороной 125 м.

В этом сооружении внешнее и внутреннее пространство достигают полного взаимопроникновения. Эйфелева башня – это сквозная металлическая конструкция. И при огромной высоте сооружения это давало ощущение бесконечного. Этот эффект стал предметом постоянных поисков и стремлений новой архитектуры XX в.

Эйфелева башня не просто репрезентирует технические достижения инженерного дела конца XIX в., ее конструктивная система вышла за пределы времени. Устремленная ввысь, задающая стремительный вектор восходящего движения, Эйфелева башня является символом устремленности человеческого духовного порыва, потребность в котором и желание осуществить который сохраняются в человеке веками.

Во второй половине XIX в., в связи с индустриализацией общества, нарастают тенденции стандартизации в промышленном строительстве и в создании жилых помещений для рабочих. Регулярность планов, экономичность строительных материалов, единообразие ячеек жилых комплексов, простота декорирования, ясность конструктивных членений характеризуют архитектуру данного типа.

Архитектура второй половины XIX в. в Западной Европе демонстрирует назревающий душевный кризис, который европейское человечество решало через актуализацию готических принципов архитектуры в расширенном культовом пространстве XIX в., вышедшем за пределы узкой конфессиональности. Готика, пройдя этап неоготической разработки, в XIX в. воплотилась в конструктивизме. В то же время, архитектура второй половины XIX в. демонстрирует нарастающий конфликт человеческой потребности нахождения ориентиров для жизни души и ограничений, накладываемых механистическим развитием европейской цивилизации.

Произведения-репрезентанты западноевропейской архитектуры второй половины XIX в.:

Архитектура Франции: Ш.Гарнье. Парижская Опера, 1861-1875 гг.; П.Абади. Церковь Сакре-Кёр, Париж, 1875 г.; В.Бальтазар. Павильоны Парижского рынка, 1853 г.; Г.Эйфель. Башня, Париж, 1887-1889 гг.; Итторф. Северный Вокзал, Париж, 1861-1863 гг.; Итторф, Ш.Роо. Гранд-отель, Париж, 1867 г.; Г.Давиу. Магазэн Реюни, Париж, 1867 г.; В.-О.-Ф.Лалу. Вокзал Орсэ, Париж, 1896-1897 гг.; А.Бодо. Церковь Сен Жан де Монмартр.

Архитектура Англии: Дж.Г.Скотт. Мемориал Альберта, Лондон, 1863-1872 гг.; У.Баттерфилд. Церковь Всех Святых, Лондон; У.Баттерфилд. Капелла в Кебл-колледж, Оксфорд, 1867-1883; Дж.Э.Стрит. Здание Суда, Лондон, 1874-1882 гг.; Дж.Пакстон. Хрустальный дворец, Лондон, 1851 г.; Л.Кабитт. Вокзал Кингс-Кросс, Лондон, 1852.

ТЕМА 36. СКУЛЬПТУРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XIX В.

6 часов аудиторной работы и 3 часа самостоятельной работы

Лекция 114. Скульптура стиля «классицизм» в XIX в.

План лекции

1. Художественные традиции скульптуры классицизма Западной Европы XIX в.
2. Основные жанры западноевропейской скульптуры классицизма XIX в.
3. Формальные признаки, основные художественные приемы классицизма западноевропейской пластики XIX в.
4. Основы идеалообразования в скульптуре XIX в.
5. Принципы организации рельефных композиций классицизма в XIX веке.

1. Художественные традиции скульптуры классицизма Западной Европы XIX в.

В XIX в. скульптура в Европе развивалась преимущественно в стилевом пространстве «ареаклассицизма».

Среди заказчиков скульптуры XIX в. выделяется государство, поскольку события революции девальвировали таких заказчиков, как церковь и частные лица.

Особую актуальность в скульптуре западноевропейского классицизма имеет традиция римской античности: мастера XIX в. либо в течение всего творческого периода работают в Риме (Торвальдсен, Канова), либо проходят в Риме школу обучения, копирования произведений античной древности. Большинство произведений классицизма XIX в. выполнены в каррарском мраморе. Аналогия художественного материала устанавливает единство стилевого пространства искусства античности и искусства XIX в. В классицистической скульптуре XIX в. используется объект-язык древнегреческого рельефа, что обусловливает плоскостность, фризообразность скульптурных решений, обусловленных идеей выхода абсолютного начала в человеческие конечные формы.

Скульптура, в том эталоне, в котором она была востребована в XIX в. - античной скульптуры, является той физической формой, которая служит наиболее корректной оболочкой для наполнения божественной сущностью, ибо античная скульптура была призвана к изображению богов и происходящих от них людей, содержащих в себе качество божественного.

2. Основные жанры западноевропейской скульптуры классицизма XIX в.

Ключевые жанры скульптуры классицизма – мемориальная скульптура: памятники, возведенные как по случаю смерти современников, так и в честь героев революции; портрет; произведения на античные сюжеты. Идеалообразование велось на основе синтеза двух принципов: через привлечение художественного материала, связанного с событиями современности и через обретение эталона в героическом, мифологическом, божественном античном прошлом. Эти два типа жанров скульптуры объединялись в единое целое. Скульптура классицизма XIX в. характеризуется синтезом общечеловеческого содержания и актуально-исторической тематики. Иконография античных сюжетов и античных персонажей приобретает индивидуально-историческое решение в аспекте раскрытия идеи репрезентации божественного начала в героях современности. Приемы совмещения портретных черт и одежд божественной наготы. Актуальность темы персонификации римских божеств в обличии ведущих личностей истории. Марс приобретает облик Наполеона Бонапарта в произведении А.Кановы, Венера – обличие Паулины Боргезе, богиня Виктория – черты супруги императора Германии. Персонажи представляют собой идеализированных героев, преисполненных внутреннего спокойствия, уверенности. Персонификации божеств в современном мире, тем не менее, лишены чрезмерной конкретики настоящего, оставлены в преобладании всеобщего качества.

Наполеон в виде Марса. Автор – А.Канова. 1803-1809 гг. Бронза, высота 325 см, Милан, Пинакотека ди Брера. Работы начались в 1802 г. Монумент был заказан вице-королем наполеоновской Италии для миланского форума. В это время Наполеон был в статусе консула. Наполеон предполагал, что будет изображенным в форме французского генерала, но Канова это сразу отклонил. Он видел своего героя в героической наготе, как вариант иконографии греческого бога войны Марса. Статуе предшествовало исполнение бюста Наполеона в античном стиле. Персонаж лишен тех качеств, которые были присущи самому Наполеону, это идеализированный герой, преисполненный внутреннего спокойствия, уверенности. Памятник во многом лишен портретных черт и достоверности. Это персонификация бога войны в современном мире, в то же время лишенная чрезмерной конкретики настоящего, тем самым оставленная в преобладании всеобщего качества.

3. Формальные признаки, основные художественные приемы классицизма западноевропейской пластики XIX в.

Скульптура классицизма, соответственно, определяется формальными признаками линейности, замкнутости, следующей из качества линейности, ясности всех скульптурных элементов.

Особое значение в классицистической скульптуре имеет контур, полагающий предел внутренне замкнутой позе каждой фигуры. В скульптурных группах между персонажами устанавливаются отношения ценности каждого составного элемента группы, равнозначности, репрезентированной приемами композиционного подобия, симметрии. Симметрия зачастую решает мировоззренческую проблему представления взаимной потребности человеческого и божественного в совершении ритуального, сакрализующего действия, равенства человеческого и божественного начал, что является специфическим решением классицистической тематики для XIX в.

Ганимед и Юпитер-орел. 1817 г. Автор – Б.Торвальдсен. Мрамор, высота 93,5 см, ширина 118,5 см. Копенгаген, Музей Торвальдсена. Торвальдсеном до этого были выполнены иные по композиции статуи на тему Ганимеда. Это стоящие статуи: Ганимед, подающий чашу для питья (1804), Ганимед, наливающий чашу (1816). В работе 1817 г. Ганимед изображен стоящим на коленях и подающим воду орлу. Ганимед – сын царя Троса и нимфы Каллирои, был самым красивым юношей. Ганимед был выбран богами в виночерпии Зевса. Загоревшийся похотливым желанием бог, превратившись в орла, разыскивает юношу, чтобы увезти с троянской равнины на Олимп. Ганимед беззаботно предлагает подлетевшему орлу чашу с водой, куда тот погружает свой клюв. Другой вариант мифа: Ганимед пас стада отца, и за счет своей необыкновенной красоты пленил Зевса, который унес его на Олимп, где он служил виночерпием, разливая на пирах богам нектар. Нектар – напиток богов, дающий им бессмертие и вечную юность. В правой руке Ганимед держит кувшин. В формировании целостной композиции, соединяющей фигуры Ганимеда и орла, особую роль играет контур. Скульптурная группа предполагает внимательное созерцательное действие со стороны зрителя. На голове Ганимеда в этом изображении фригийский колпак. Ганимед своим колпаком, позой, сосредоточенностью на чаше уподобляется фигуре орла. Композиция приобретает качество симметрии. Торвальдсен использовал древнегреческий рельеф в качестве основы для композиции своего произведения. Главное отличие заключается в том, что в рельефе орел значительно превосходит Ганимеда по размерам. Здесь же фигуры уравниваются и уравновешиваются. Сюжетом является встреча двух данных персонажей, способом и местом их встречи является чаша, и процесс поглощения напитка, предлагаемого человеком богу, принявшему облик орла, становится центром притяжения двух сторон. Человек держит в руках напиток, которым питается птица. Человек-держатель (это подчеркивается тем, что кувшин, а не только чаша, находится в руках Ганимеда) напитка, питающего божество, которое приняло облик животного. Взаимная потребность человеческого и божественного в совершении ритуального, сакрализующего действия. Взаимная, равная активность двух сторон в акте причащения.

Геба. 1806 г. Мрамор. Высота 156,5 см. Копенгаген, музей Торвальдсена. Геба – дочь Зевса и Геры, богиня юности. Геба также

подносит напиток бессмертия богам (параллель с темой Ганимеда). Фигура Гебы задумана Торвальдсеном как женская ипостась Ганимеда. Фигура уверенно стоит на цоколе и левой рукой высоко поднимает чашу с напитком; на чаше останавливается взор. Кувшин богиня удерживает правой рукой. Данная фигура производит впечатление излишне телесной и материальной. В одеянии Гебы сочетаются античный длинный пеплос с более коротким и легким хитоном. В следующей версии Гебы Торвальдсен использовал только пеплос. В данной работе 1806 г. особенно явно обозначена параллель с работой «Ганимед и Юпитер», поскольку Геба горизонтально держит чашу, как бы поднимая ее для наполнения с небес, обнаруживая тем самым качество бессмертия, свойственное напитку, наполняющему эту чашу.

4. Основы идеалообразования произведений скульптуры XIX в.

Покой, в котором пребывает скульптура классицизма, означает моделирование человека, преисполненного божественным содержанием, дающим истинный покой, как упокоенность, и означает представление человека таким, каким он задуман в своем неразрывном и первозданном единстве с божественным началом.

Тема внутреннего равновесия, достигнутого эталонным человеческим началом, репрезентированным произведением искусства и находящимся в состоянии самодемонстрации. Нисходящая энергетика определяет каждую скульптурную композицию классицизма XIX в., решаемая темами излияния божественного блага, божественной амброзии (Геба, Ганимед), дарования божественного плода (Венера). Покой, который репрезентируют статуи классицизма, визуализируется через струящиеся вниз параллельные складки одежд-туник, что уподобляет фигуру столбу-проводнику божественной энергии.

Вера, Любовь, Надежда. Автор – Х.Д.Раух. Аллегорические статуи, изначально носившие названия «Мальчик с книгой», «Мальчик с чашей», «Молящийся мальчик из Сан-Суси» (соответственно). 1844-1852 гг. Мрамор, высота 110/120/107 см. Все вместе находятся в церкви в Бад-Арользене. Вера и Любовь также находятся в часовне Виндзорского замка. «Надежда» завершалась как самостоятельное произведение. «Надежда» воспроизводила жест античной статуи «Молящийся мальчик из Сан-Суси». Есть предположение, что эта античная статуя была создана с ориентацией в качестве образца на Колосс Родосский, поскольку была найдена рядом с этим местом. Раух создал эту статую в Карраре. Эту статую Раух повторял в различных вариантах, например, с цветком лотоса, символом вечности, этот вариант Раух поместил на могилу своего брата в 1855 г. Группа заключена в нишу с арочным полуциркульным завершением. Постановка фигур слева направо следующая: Любовь – Надежда – Вера. Действия Любви и Веры связаны с чашей и книгой, и взгляды, соответственно, опущены, сосредоточены на предметах. Их замыкающиеся в себе позы поддерживают архитектурное решение того пространства, в котором фигуры находятся,

содействуют организации идеи нисхождения божественной энергии в ту или иную персонификацию божественной сущности: Любовь, дающая возможность очищения, служащая источником жизни вечной (символически представленного чашей), или Веры, дающей возможность истинного знания (символически представленного раскрытой книгой). Центральная фигура Надежды напротив устремлена своими жестами и взглядом вверх. Тем самым внутри скульптурной группы-триады организуется двойное круговое движение: восходящее из центральной фигуры, затем нисходящее-стекающее по сторонам арки, проходящее через крайние фигуры Любви и Веры и благодаря подобию колонных оснований фигур вновь возносящее взгляд ввысь. Фигура Надежды, в отличие от крайних фигур, решена в одеянии до пят, ее ноги не обнажены. Данная особенность уподобляет фигуру столбу, на котором она стоит, содействует преобладанию вертикализма в ее организации. В сравнении с фигурами по краям, в фигуре Надежды значение плоти и собственно изображение плоти значительно уменьшено: и руки, и ноги скрыты, притом, что на фигуре Надежды одет такой же хитон, как и на прочих персонажах, но на ней единственной из-под хитона видны иные одежды, скрывающие плоть. Дематериализации фигуры способствует также и наличие крыльев, являющихся дополнительными вертикалями. Показательно, что в фигуре Надежды черты мальчика, присущие и наглядно заявленные в двух других фигурах, практически нивелируются, в фигуре востребовано всеобщее качество, не дающее возможности половой или возрастной идентификации. На уровне значений, который представляет данное изображение, Надежда выступает в качестве обязательного человеческого зова, рвущегося из глубин человеческого существа, возносящегося ввысь, божественным ответом на который становится проявление своей Сущности в столь жизненно необходимых для человека Любви и Вере. Надежда, становясь импульсом движения в этой группе, в качестве ответа оборачивается Любовью и Верой. Визуализации того, что это взаимосвязанное целое, способствует не только факт подобия трех фигур, симметрии их расположения относительно друг друга и относительно архитектурного пространства, но и единообразие пьедестала, на котором они расположены. Значением этих знаков-пьедесталов, выступающих основанием Надежды, Любви и Веры является представление данных ипостасей божественной сущности, данных основных способов коммуникации человека и Бога как столпов мироздания, умозрительно представленного в этой арочной композиции. Представление этих сущностей в качестве детей говорит о естественности той потребности и первородности той связи, которую через надежду, веру и любовь осуществляют человеческое начало вообще в его незамутненном качестве и божественное начало, выступающее Отцом всему человечеству.

Скульптурные группы классицизма программируют внимательное созерцательное действие со стороны зрителя, востребуя зрителя в качестве разумного начала, умопостигающего законы бытия.

5. Принципы организации рельефных композиций классицизма в XIX в.

Скульптура классицизма подчиняется программе архитектурных памятников, составным элементом которых является. Фигуры часто составляют стержнеобразное начало ниш, полуциркульная форма которых поддерживает идеи нисхождения божественной энергии в ту или иную персонификацию божественной сущности.

Вырабатываются принципы создания рельефных композиций фронтонов основных общественных и культовых зданий. Основой становится возрождение принципов рельефного оформления древнегреческих сооружений. Композиция разворачивается по законам замкнутости в соответствии с единым центром – источником распространения диктата вечного закона. Спецификой трансформации античной иконографии является актуально-историческая проблематика и общественно-государственный пафос в решении высшей диктующей силы, в качестве которой предстает само государство – Родина. Дар принятия божественной благодати строится на основах патриотизма, гражданской ответственности, которая становится той ипостасью высшего долга, который призвано исполнять человечество, согласно программе западноевропейского классицизма XIX в.

Произведения-репрезентанты скульптуры классицизма:

А.Канова. Тесей и кентавр, 1804-1819 гг.; Наполеон в облике Марса, 1803-1809 гг.; Надгробие герцогини Марии-Кристины фон Заксен-Тешен. 1798-1805 гг.; Паулина Боргезе в облике Венеры-Победительницы, 1804-1808 гг. Б.Торвальдсен. Ясон с золотым руном. 1803-1828 гг.; Ганимед и Юпитер-орел, 1817 г.; Ганимед, подающий чашу для питья, 1804; Ганимед, наливающий чашу, 1816; Геба, 1806 г. И.Г.Шадов. Портрет принцесс Луизы и Фредерики Прусских, 1796-1797 гг.; Бюсты зала Славы (Валгаллы). Х.Д.Раух. Надгробие королевы Луизы Прусской, 1811-1814 гг.; Виктория, Бранденбургские ворота, 1824 г.; Вера, Любовь, Надежда, 1844-1852 гг.; Монумент Фридриху Великому, 1839-1851 гг. Р.Шадов. Вязальщица сандалий, Пряха, Невинность, 1820 г.; Парис, 1812. П.Ж.Д. д'Анжер. Томас Джефферсон, 1832 г.; скульптурные портреты Гете, Рауха, Тика, Шинкеля, 1833 г.; Рельеф на фронтоне Пантеона «Великим людям Благодарная Родина», Париж, 1830 г. Ж.-Ж. Прадье. Всеобщее образование. Рельеф. Национальная ассамблея, северный фасад, Париж, 1837-1839 гг.; Одалиска, 1841 г.

Лекция 115. Скульптура стиля «романтизм» в XIX в.

План лекции

1. Специфика религиозного содержания скульптуры романтизма в Западной Европе в XIX в.
2. Модель эталонного человека в скульптуре романтизма XIX в.
3. Художественные приемы скульптурных произведений ареаромантизма.

1. Специфика религиозного содержания скульптуры романтизма в Западной Европе в XIX в.

Скульптура ареаромантизма репрезентирует такую модель мироотношения, согласно которой человеческое начало находится в движении, символизирующем устремление к преодолению собственной предельности, конечности.

Динамика, которую сообщает скульптуре стиль «романтизм», является знаком такого эталонного действия человека, при котором он стремится выйти за пределы границы данной ему телесной оболочки, выйти в сферы инобытия.

В скульптуре романтизма XIX в. ключевой стала идея движения, продления мгновения в вечности, тема развития, борьбы, изменчивости.

романтизм – стиль, определивший направление развития скульптуры Франции в эпоху революционных событий, постоянных перемен, которые превращали каждого человека в творца истории и полагали мир неустойчивым образованием, пребывающим в постоянном становлении.

Энтузиазный характер религиозности, определяющей преимущество душевной восходящей энергетики конечного к бесконечному, характеризует произведения скульптуры романтизма.

Выступление добровольцев в 1792 г. (Марсельеза). Автор – Ф.Рюд. 1833-1836 гг. Рельеф, высота 1270 см. Триумфальная арка на площади Звезды в Париже. Находится на правом цоколе восточной стороны монумента. Сюжет связан с историческими событиями 1792 г., а именно – с выступлением армии добровольцев из Марселя 5 июля 1792 г., двинувшихся, чтобы защитить революцию от сил реставрации. Во время своего марша через всю Францию они пели песню, сочиненную Клодом Руже де Лиллем в Страсбурге 26 апреля, которую они называли «Марсельеза» и которая в 1879 г. стала государственным гимном Франции. Именно под этим названием рельеф Рюда и стал известен миру. Одни персонажи одеты в античные доспехи, другие - обнажены. Ведет их закованная в панцирь крылатая Беллона, богиня войны, летящая над их головами. Революционный пафос единым порывом объединяет всю группу персонажей, которые в этом порыве обретают крылья; крылья богини окрыляют их всех. Действие доминирует в композиции, преисполненной бурного движения. Здесь действует принцип

динамического равновесия скульптурных масс. С летящей богиней персонажи связаны жестами и взглядами. Масса фигур представляет единое человеческое целое, не несколько отдельных персонажей, но единство: как одно человеческое существо. Меч персонажа продолжается рукой молодого юноши, которого за плечо обнимает бородатый мужчина, и правая рука мужчины становится продолжением руки юноши. Правая рука мужчины выходит в верхний регистр композиции. Одновременно богиня и руководит людьми, и человеческие фигуры выступают в качестве ее основания. Так, частично орнамент крыльев богини воссоздают «перья» штыков копий, поднимающихся веером из группы. Параллель человеческого и божественного уровней этого движения-полета прослеживается и в такой закономерности: если человеческий ярус прорывается вертикальными элементами, выходящими на уровень поющей богини, то в верхнем ярусе имеются горизонтальные элементы: меч, правая рука, одеяние, ноги, ножны вытягивают верхнюю часть композиции по горизонтали. Тем самым богиня не просто парит, но собственно способствует осуществлению движения процессии. Примечательно, что первоначально на богине были иные одеяния, лишь туника, и лицо было более женственное. Изменение одежды на кольчугу и придание лицу мужественного выражения в результате также работает на создание подобия в персонажах верхнего и нижнего регистров. Также следует отметить отличия, сделанные Рюдом в отношении центрального персонажа нижнего регистра. В эскизе это безбородый молодой мужчина в шлеме, поднявший над головой меч, который он возносит к летящей богине. В окончательном варианте это зрелый бородатый мужчина, и в его правой руке не меч, но шлем. С одной стороны, это жест «снимания шляпы» перед истинной божественной руководительницей движения. С другой стороны, этот жест без меча становится в большей степени жестом-указанием на верхнюю сферу, куда он направляет взгляды и помыслы окружающих его персонажей. И зрелость, приданная этому персонажу в окончательном варианте, во многом тогда может быть определена как знак его мудрости. И наконец, лишение в окончательном варианте этого персонажа меча указывает на то, что не человеческий, но божественный меч – оружие восставших, поскольку своей указующей силой этот жест становится единым целым с мечом в руке богини. Снятый и перевернутый шлем открыт для верхней сферы; вместе с ним и вся нижняя часть становится своеобразным сосудом-чашей (параллель чаши и шлема очень сильна в военных текстах, песнях) для входящей в нее божественной воли, которая одерживает здесь триумф. Во главе движения-полета находится изображение птицы-орла. Подобная же птица сидит на шлеме богини. Рот богини раскрыт, это она поет Марсельезу, песня приобретает характер ритуального действия, война приобретает священный характер. Группа направляется умозрительно к входу в триумфальную арку, соответственно, их движение близко к своей триумфальной, победной кульминации. Можно провести аналогию между этим скульптурным

произведением и картиной Делакруа «Свобода, ведущая народ», которая была создана ранее, в 1830 г.

2. Модель эталонного человека в скульптуре романтизма XIX в.

Сюжетный уровень художественного материала строится привлечением актуально-исторического материала. Определяющими становятся те сюжетные ходы, которые демонстрируют героическое качество личности, потенциальную способность к поступкам, обнаруживающим высочайшие духовные силы героя: принимающего смерть со всей смелостью, возводящего свой глас к божественным сферам в поисках установления справедливости, попирающего конечность смерти и выходящего в бессмертие. Важным аспектом решения этой проблематики становится тема божественного вдохновения, возводящего человека в этом энтузиазном устремлении. Актуально-историческая тематика повышает степень заразительности для зрителя, тем самым вдохновляемого на подобные героические порывы.

Типичные черты романтического героя: устремленность в иное, порывистость, действие исходя из духовных сил собственного «Я», способность преодолевать любые границы, подчинение себя внутренней силе, бросающий вызов внешней силе. Герой произведений скульптуры романтизма зачастую находится на границе жизни и смерти, сам раскрывая себя на этой границе. Показательно, что в современности находится герой, способный стать эталоном, вдохновляющим свое время на движение вперед.

«Ариадна на пантере». Автор – И.Г.Даннекер. 1812-1814. Мрамор, высота 146 см. Франкфурт-на-Майне, Либигхаус. Это произведение автор называл главным в своем творчестве. Даннекер в 1803 г. сделал глиняную скульптуру, а потом заказал мраморный блок из Каррары. Одновременно изготовил первую гипсовую модель в формате 1:1. Согласно мифу, Ариадна, дочь критского царя, дала Тесею клубок пряжи, с помощью которого греческий герой мог снова найти путь из лабиринта после победы над Минотавром. Но после совместного бегства он оставил девушку в одиночестве на острове Наксос, принадлежащему Дионису. Дионис взял Ариадну в жены. Со времен античности Ариадна чаще всего изображалась в тот момент, когда ее находит Дионис. Даннекер в своей работе не воспользовался ни одним из мифических описаний. Он изобразил Ариадну скачущей на пантере. Она, обнаженная, лежит на посвященном Дионису звере, глядя через левое плечо. Правой рукой она опирается о голову животного, а левой придерживает ногу, согнутую в колене. Контур создает единство человеческой и животной фигур, охватывает всю композицию. Так, правая нога Ариадны параллельна лапе пантеры. Ариадна изображена устремленной вперед – по направлению движения пантеры; голова пантеры направлена в другую сторону – к зрителю. Ариадна обнажена, ее одеяние покрывает пантеру, выступая своеобразным покрывалом, на котором возлежит героиня. Устремленность Ариадны определяет напряженность

позы, общее состояние – готовность, нетерпения, ожидания того, что предстоит героине. Пантера также находится в подобном состоянии, она подняла морду, оскалившись, она чует нечто, приближающееся к движущейся паре. Т.е. скульптурная группа моделирует устремленность вовне. Согласно мифу, можно предположить, что Ариадна находится в состоянии предчувствия встречи с Дионисом и устремления к этой встрече.

Идеалообразование в романтизме (равно, как и в классицизме) велось с привлечением фигуры Наполеона как эталонного персонажа изобразительного искусства. Для романтизма актуальность данного персонажа, ставшего святым Нового времени, определялась чудесным преображением из простого человека в правителя миром. Наполеон выступил символом безграничных возможностей человеческого существа, как в мире чувственном, так и в мире сверхчувственном: решение темы бессмертия и воскресения Наполеона с привлечением христианской иконографии.

«Памятник маршалу Нею». Автор – Ф.Рюд. 1852-1853 гг. Бронза. Ней изображен в военном мундире современной эпохи, а не в античном костюме. За счет этого элемента произведение приобретает качество современной заразительности. В современности находится герой, способный стать эталоном, вдохновляющим свое время на движение вперед. Памятник поставлен на площади Обсерватории, где маршал Ней был расстрелян в 1815 г., причем он сам отдал команду расстрела, поскольку солдаты не решались поднять на него оружие. Если Фальконе – скульптор XVIII в. – говорил, что в распоряжении скульптора «всего одно мгновение», потому он должен сконцентрироваться в памятнике на одной наиболее характерной и важной черте. То теперь, в скульптуре романтизма XIX в. ключевой стала идея движения, продления мгновения в вечности, тема развития, борьбы, изменчивости. Рюд в данном памятнике решает эту задачу при помощи приема одновременного использования ряда разновременных жестов и поз. В этом памятнике Ней изображен в момент своей последней команды, он отдает приказ отдать залп, тем самым начиная собственный расстрел. Его правая рука высокой поднята со шпагой вверх, и шпага продолжает руку элементом, возвышающим всю фигуру. Это – знак того, что сам этот поступок обнаруживает высочайшие духовные силы героя, принимающего смерть со всей смелостью. Идет на смерть как в атаку. Типично романтический герой, устремленный в иное, не признающий иной силы, кроме силы собственного «Я», способной преодолевать любые границы, силы, бросающей вызов смерти. Герой находится на границе жизни и смерти, но нет и намека на обреченность. Он сам раскрывает себя на этой границе, подобно тому, как раскрываются его ножны. Левая рука продолжается в ножнах, правая – в шпаге, быстрота связки между этими двумя действиями – выниманием шпаги и ее взмыванием ввысь подчеркнута здесь мощным восходящим движением, представленным линией ленты-перевязи, проходящей через грудь персонажа и умозрительно связывающей ножны и шпагу. Также эта линия поддерживается расположением треуголки маршала, линией поворота головы, линией правого эполета, кистью, свисающей с рукояти шпаги. Эти линейные параллели, задающие доминанту диагонали в

построении этой фигуры, подчеркивают единство устремленности, единство порыва, распространяющегося на все существо изображенного, содержащегося не только в отдельных частях тела, но пронизывающих собой всего героя. Основание фигуре маршала составляет лежащая между его ног пушка. Полукруглая форма пушки прерывает устойчивую линию основания, на котором стоит фигура маршала, тем самым еще раз указывая на переходность и зыбкость его положения. Не случайно, что левая нога героя наполовину находится в воздухе, он ступает только носком, а пятка парит в воздухе. Рот раскрыт, что относит зрителя к представлению о совершаемом звуке – отдаваемом приказе, крике, издаваемом героем, тем самым увеличивается время проживания скульптурой. Звук – явление процессуальное, тем самым процессуальным, временно протяженным становится и характер разворачиваемого действия.

«Наполеон, обретший бессмертие». Автор – Ф.Рюд. 1845-1847 гг. Бронза, высота 251,5 см. Фиксин-ле-Дижон, Парк Нуаро. Произведение относится к позднему этапу творчества Рюда. Заказчиком этого произведения выступил бывший командир гренадеров с о.Эльба, Нуазо. Памятник предназначался для имения Нуазо в Фиксин-ле-Дижон. Вначале проектом было предусмотрено изображение мертвого императора с живым орлом. [Орел в сценах на античные сюжеты символизировал Зевса. В эпоху Римской империи орел украшал штандарты непобедимых легионов.] Окончательная модель представляет молодого Наполеона, который с закрытыми глазами с лавровым венком на голове поднимается из-под смертного покрова, и у его ног лежит мертвый орел [мертвый орел свидетельствует, что время могущества и славы истекло]. «Воскресение» Наполеона, представленное в этом памятнике, с одной стороны, обозначала актуальную для 1847 г. проблему необходимости смены власти, что и произошло в результате революции 1848 г., свергшей монархию. С другой стороны, демонстрирует актуальность фигуры Наполеона для мировоззрения XIX в., человека, ставшего своего рода святым Нового времени, ибо в изображении воскресающего Наполеона использованы черты иконографии воскресения Христа (восстание из склепа, идея вечной молодости). Святость Наполеона определялась исключительно его феноменальными заслугами, определялась чудесным преображением его из простого человека в правителя миром, он являлся символом безграничных возможностей человеческого существа, как в мире чувственном, так и в мире сверхчувственном, что и демонстрировал этот памятник. И в этом аспекте памятник Наполеону превосходил задачи индивидуального портрета, ибо востребовал общечеловеческие проблемы.

3. Художественные приемы скульптурных произведений ареаромантизма

Художественные приемы скульптурных произведений романтизма: открытость - доминанта диагонали в построении композиции произведения, единство – слияние отдельных элементов/персонажей в единое устремленное целое; одновременное использование ряда разновременных жестов и поз в

одном персонаже, порождающая стремительность и протяженность совершающегося действия; неустойчивость физического положения, демонстрирующая потенциальность душевных движений. Ноги героев зачастую изображены парящими в воздухе. Напряженность, составляющая основу персонажа, проявлена в развевающихся, переплетающихся складках одежды, в изгибающемся повороте тела. Человеческое начало раскрывает себя и через изображение звукового действия – совершаемого крика, стона, пения. Увеличивается время проживания скульптурой. Звук – явление процессуальное, тем самым процессуальным, временно протяженным становится и характер разворачиваемого действия.

Принципы организации скульптурных групп: разнонаправленность движения персонажей, вносящая напряжение в общее действие; контур создает динамическое единство фигур, охватывает всю композицию; моделирование устремленности вовне. Фигуры находятся в отношениях многократного пересечения, представляют не самостоятельные единицы, но одно человеческое существо. Действует принцип динамического равновесия скульптурных масс.

Принципы организации рельефных композиций стиля «романтизм»: движение композиции строится на основе принципа восхождения: пронизывающие нижние ярусы элементы становятся проводниками-указателями на верхние ярусы. Движение приобретает характер окрыления, взлета, воспарения.

Особой темой в скульптуре романтизма стала тема взаимодействия человеческого и животного начал. Эта тема развивалась как в мифологических, так и в анималистических сюжетах. Данная тематика раскрывается через приемы динамического напряжения форм, коммуникативную активность самой поверхности скульптуры. Конфликт человеческого и животного – репрезентация столкновения чувственного и сверхчувственного начал в человеке. Концентрация на преимуществе животного начала свидетельствует о критике ценностной переориентации человека в мире бесконечных войн, убийств и политических переворотов.

Повышенная экспрессия характеризует скульптуру романтизма. Во второй половине XIX в. повышается активность материала в формировании скульптурного речевого сообщения. Скульптурное изображение наглядно демонстрирует работу мастера с материалом. Рельефность, неровность поверхности способствует раскрытию романтической концепции расконечивания чувственной составляющей явления.

Произведения-репрезентанты скульптуры романтизма:

И.Г.Даннекер. Ариадна на пантере, 1812-1814. Ф.Рюд. Выступление добровольцев в 1792 г. (Марсельеза). Рельеф, правый цоколь восточной стороны Триумфальной арки площади Звезды, Париж, 1833-1836 гг.; Памятник маршалу Нею, 1852-1853 гг.; Наполеон, обретший бессмертие, Фиксин-ле-Дижон, Парк Нуаро, 1845-1847 гг. Д.д'Анже. Надгробие генерала Гобера. 1847 г.; Медальон «Наполеон Бонапарт», 1838 г. А.-Л.Бари. Кентавр и лапиф, 1850 г.; Тигр, пожирающий крокодила. О.Домье. Персиль, цикл «Парламент июльской монархии», 1830-е гг.; Ратапуаль, 1850 г.

ТЕМА 37. ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XIX В.

30 часов аудиторной работы и 40 часов самостоятельной работы

Лекция 116. Живопись стиля «классицизм» первой четверти XIX в. «Гражданский» классицизм

План лекции

1. Характеристика тем, сюжетов и основного идейного содержания произведений первого этапа развития стиля «классицизм» в живописи Франции.
2. Художественные приемы живописи классицизма 1800-1820-х гг.
3. Специфика творчества Ж.-Л.Давида и художественной деятельности его школы.

1. Характеристика тем, сюжетов и основного идейного содержания произведений первого этапа развития стиля «классицизм» в живописи Франции

В живописи классицизма первого этапа развития – первой четверти XIX в. - художественный материал во многом определяется активной позицией актуально-исторической ситуации. В силу того, что современность воспринималась как корректное чувственное явление эталонной божественной сущности, воплощение эталона мыслилось в формах революционной эпохи, ее событий, ее героев. Античная мифология переосмысляется в контексте повседневности.

Произведения первого этапа классицизма во Франции неразрывно связаны с четкой идеологией, сознательным стремлением создать художественную систему, соответствующую новой эпохе. Творчество мастеров классицизма первой четверти XIX в. теснейшим образом связано с событиями революции и последующими крупными политическими переменами в жизни Франции. Произведения формируют эталонную программу мироотношения; художественный язык классицизма адекватен новому гражданскому самосознанию эпохи.

Античный классицизм, классицизм Возрождения и классицизм XVII в. составили объект-язык произведений классицистической живописи конца XVIII - начала XIX вв. Был создан новый вариант классицизма, который можно обозначить как «гражданский классицизм». В живописи найдены эталонные формы воплощения идеала гражданственности.

Программной является апелляция к гражданственно-моральным чувствам и мыслям зрителя. Наличие отстраненных, комментирующих

персонажей настраивают зрителя на совершение эталонной программы рефлексии. Аллегорический принцип представления событий древней истории в качестве символической интерпретации современности применяется авторами гражданского классицизма. Этот прием создает эффект возвеличивания и прославления современной истории, которая через произведения искусства включается в Священную историю. Религиозный подтекст исторических сюжетов визуализируется введением элементов христианской иконографии. Эпическая дистанция, героизирующая событие, отсутствовала в объективной действительности, но формировалась в идеалообразующем пространстве художественного образа. В результате произведения выступают пророчествами о непреходящем значении современности, о высоком историческом статусе совершающихся событий и их участников.

За эталон системы человеческих ценностей, должных актуализироваться в сознании человека XIX в. благодаря идеалообразующему качеству произведений живописи, берется система гражданских добродетелей античного Рима. Прославляется героизм граждан, способных презреть личные переживания ради торжества общего дела, ради свободы родины. Тема борьбы чувства и долга, венчающаяся победой гражданского начала в человеке выступает как одна из наиболее актуальной. Герой характеризуется силой воли, душевной стойкостью, высокой нравственностью, решимостью, способностью к самопожертвованию в ситуации внутреннего конфликта с чувственной греховной стороной собственной личности. Слабость героя в произведениях гражданского классицизма осознается как разрушительная сила, приводящая к поражению. Сила человека решается в темах обуздания сопротивления неразумного мира разумом, дарованным высшей силой. Человеческое начало становится воплощением диктата абсолютного закона.

Индивидуально значимое снимается в характеристике героев. Сущность отдельного человека проявляется через постижение места и роли этого человека в служении во благо отечеству. Произведения моделируют сакральное пространство государства, империи, земной власти.

2. Художественные приемы живописи классицизма 1800-1820-х гг.

Произведения строятся в полном соответствии с формальными признаками плоскостности, линейности, закрытости, множественности и ясности.

В живописи используются локальные цвета, демонстрирующие доминанту четкого контура, линейность изображения. Фигуры решены подобными статуям. На живопись классицизма особое влияние оказывает художественный язык рельефа, круглой скульптуры и архитектуры. Произведение строится по архитектоническим законам, позволяющим монументализировать представленный сюжет. Контраст светлых фигур на темном фоне репрезентирует человеческие сущности в качестве просвета

идеального начала. Действие строится фризообразно, вдоль переднего плана, что раскрывает идею приближения сущности к границе максимальной явленности. Композиции уравновешенны.

Портретный жанр, наравне с исторической живописью, развивавшийся в живописи гражданского классицизма, моделировал воплощение добродетелей семьянина, гражданина на основе визуальных единичных особенностей индивидуума. Портрет становится демонстрацией истинных ценностей, составляющих смысл человеческой жизни.

3. Специфика творчества Ж.-Л.Давида и художественной деятельности его школы

Первый этап классицизма в искусстве 1800-1820-х гг. представлен творчеством Жана-Луи Давида и деятельностью его школы.

«Клятва Горациев». Автор – Ж.-Л.Давид. 1784 г. Картина посвящена прославлению гражданских добродетелей античного Рима: прославление героизма граждан, способных ради торжества общего дела, ради свободы родины, презреть личные переживания. Эта тема, воплощаемая данным сюжетом, была актуальна в XVII в., когда к ней обращались Корнель, Расин и др. Здесь, в произведении Давида, конфликт страсти и долга, личного и общего снят программным утверждением величия гражданских добродетелей. Изображение печальных женских персонажей выполняет лишь роль фона, на котором разворачивается безрефлекторная решимость трех братьев. Старец-отец торжественно вручает оружие произносящим клятву братьям. Давид использует локальные цвета, демонстрирующие доминанту четкого контура, линейность изображения. Ритм трех арок фона концентрирует внимание на статуарно выделенных трех фигурах. Действие выстроено фризообразно, вдоль переднего плана, что обозначает плоскостность как ведущий формальный признак.

В этом произведении Давид в полной мере реализует традиционный для классицистического мировоззрения аспект решения проблемы конфликта чувства и долга. Способом визуализации превознесения гражданских идеалов в человеческой системе ценностей является построенная триада группы братьев-Горациев. Сам миф о Горациях – трех братьях с одним именем – уже снимает индивидуально значимое в характеристике героев. Сущность отдельного человека проявляется через постижение места и роли этого человека в единстве с другими, ему подобными героями.

«Брут» (полное название: «Брут – первый консул, по возвращении домой и после того, как осудил своих двух сыновей, которые присоединились к Тарквинию и были в заговоре против римской свободы; ликторы приносят их тела для погребения»). 1789 г. Множество персонажей: Брут, мать, сестры, жены казненных, мужи, вносящие в дом отца и гражданина-консула тела юношей. Брут стоит, прислонившись к статуе богини Рима. Произведение своим сюжетом и построением работы посылает зрителю призыв подняться над частным интересом ради общего блага.

«Клятва в зале для игры в мяч». Картина задумывалась в значительном масштабе, но не была написана. Был сделан большой рисунок. Произведение посвящено одному из кульминационных событий в истории Французской революции. Созванные королем представители трех сословий нации, охваченные порывом всеобщего энтузиазма, произносят клятву не расходиться, пока ими не будет выработан для страны новый правовой порядок – порядок свободы, равенства и братва. На подготовительной стадии работы над этим произведением Давидом было написано около 40 портретов. Но уже в рисунке он смягчает портретное сходство и оговаривает, что не преследует портретных целей. Главное для него – не личные качества деятелей, а их способность, преодолев частные интересы, выразить общественный порыв нации. Композиция подчинена стремительной энергии сотен поднятых рук, занавесам на высоко расположенных окнах залы, развевающимся подобно знаменам, подхваченным вихрем. Визуализация ветра революции.

«Смерть Марата» (1793г.). Портретная и гражданственно-героическая линии творчества Давида соединяются в данном произведении. Сюжет таков: Шарлотта Корде проникла к Марату, принимавшему лечебную ванну, передав ему записку: «Шарлотта Корде – гражданину Марату. Достаточно того, что я очень несчастна, чтобы рассчитывать на ваше расположение». Эти слова написаны на листке, который держит убитый Марат. Использован темный фон, на котором светлой фигурой представлен Марат. Идея гибели патриота и героя, позволившего себе момент слабости, душевная слабость – губительна.

«Коронация». Одно из ряда произведений значительных масштабов, созданных Давидом по заказу императора Наполеона после 1804 г. Эту работу можно назвать представителем официального академического классицизма. Представлен момент коронования императрицы Жозефины Наполеоном Бонапартом. Факт нахождения покрывающей, венчающей короны в руках Наполеона возвеличивает саму фигуру императора, который поднимается до совершения этого сакрализующего действа. Великий масштаб произведения решает программу социоцентрической религиозности содержания данного произведения.

Антуан Гро (1771-1835) – ученик Ж.-Л. Давида, принадлежащий его школе. А.Гро – центральная фигура искусства Консульства и Империи. Во многом в портретах Гро присутствуют черты романтизма: динамизм является преобладающей чертой как характера портретируемого, так и всей композиции, через которую характер раскрывается. Также Гро создал ряд работ на батальные сюжеты. В большинстве произведений Гро создается культ Наполеона.

«Наполеон на Аркольском мосту» (1797-1798). Молодой Наполеон – генерал итальянской армии представлен в решающий момент, когда он, вступив на мост, осыпаемый градом картечи, увлекает в атаку солдат. Это не батальная картина, но отсветы багрового дыма и развевающееся знамя в

руках Бонапарта создают атмосферу сражения. Центром притяжения взгляда зрителя является лицо Наполеона.

«Зачумленные в Яффе» (1803-1804). Тема связана с одним из эпизодов египетского похода Наполеона. Наполеон для поддержания духа и предупреждения паники сам посещал импровизированные лазареты. Картина решает задачу возвеличивания действительного мужества будущего императора. В этом произведении вводятся элементы иконографии сюжета исцеления прокаженных Христом. Проводятся аналогии между фигурой Наполеона и Христа.

Произведения-репрезентанты живописи классицизма первой четверти XIX в.:

Ж.-Л.Давид: Клятва Горациев. 1784г.; Брут – первый консул, по возвращении домой и после того, как осудил своих двух сыновей, которые присоединились к Тарквинию и были в заговоре против римской свободы; ликторы приносят их тела для погребения, 1789 г.; Клятва в зале для игры в мяч, 1791 г.; Смерть Марата, 1793 г.); Портрет г-на Серизиа, Портрет Лавуазье с супругой, 1795 г.; Наполеон – первый консул, акварель, 1799 г.; Сабинянки, 1799 г.; Портрет мадам Рекамье. 1800 г.; Наполеон на перевале Сан-Бернар. 1801 г.; Коронация. 1805-1807 гг.; Генерал Жерар. 1816 г.; Амур и Психея 1817 г. П.Прюдон: Портрет Жозефины, 1805 г.; Свобода; Равенство; Искусство; Наслаждение; Философия; Триумф Бонапарта, или Аллегория мира, рисунок; Правосудие и божественное Возмездие, преследующие Преступление, 1808 г.; Похищение Психеи, 1808 г. А.Гро: Наполеон на Аркольском мосту, 1797-1798 гг.; Зачумленные в Яффе, 1803-1804 гг.; Портрет г-жи Рекамье в старости, 1820-е гг. Жироде. Погребение Аталы. 1808 г. Лоренс. Портрет герцога Веллингтона. 1814 г. Жерар. Амур и Психея. 1798 г.

Лекция 117. Живопись стиля «классицизм» второй трети XIX в.

План лекции

1. Характеристика тем, сюжетов и основного идейного содержания произведений второго этапа развития стиля «классицизм» в живописи Франции.
2. Жанровая определенность живописи классицизма 1830-1860-х гг.
3. Художественные приемы живописи классицизма 1830-1860-х гг.
4. Специфика творчества Ж.-О.-Д.Энгра.

1. Характеристика тем, сюжетов и основного идейного содержания произведений второго этапа развития стиля «классицизм» в живописи Франции

Второй этап развития классицизма в живописи Западной Европы приходится на вторую треть XIX в. По сравнению с первым этапом классицистического развития, второй этап лишен актуально-исторической определенности. Напротив, художественное пространство характеризуется принципиальной вневременностью, обладает идеальным внеисторическим статусом. Принципиально отторгается все единичное и преходящее, которым полна современность; живопись материализует эталон, которого лишена действительность. Такая художественная программа была обусловлена сменой исторической ситуации: если первый этап классицизма развивался в атмосфере утверждения идеалов в земном строительстве, то второй этап сопряжен с периодом разочарования в возможности достижения земного совершенства какими-либо политическими, экономическими, социальными средствами. Этим обусловлена пророческая, по мысли авторов-классицистов, миссия живописи XIX в. – вернуть изобразительному искусству его религиозный статус неотъемлемой составляющей культового действа и способствовать гармонизации мира.

Поиск адекватной формы воплощения божественного составляет предмет тематических поисков на протяжении всего развития классицизма. Человеческая форма и ее построение в организации композиции, темы произведения преследует цель явления идеи божественного. Человеческая форма в живописи классицизма второго этапа освобождается от исторических определителей и очищается в целях репрезентации божественного начала. Это обуславливает востребованность обнаженной женской натуры, демонстрирующей согласованность телесного и душевного совершенства, в соответствии с канонами античной философии.

Художественные традиции классицизма – искусство эпохи античности: античная скульптура и живопись; итальянское искусство эпохи Раннего и Высокого Возрождения: творчество Рафаэля, Мазаччо, мастеров флорентийской школы эпохи Кватроченто: Филиппо Липпи, Лука Синьорелли; искусство Возрождения эпохи Дученто: творчество Джотто; творчество Н.Пуссена.

Тематический спектр произведений классицизма второго этапа: произведения на сюжеты древнегреческого эпоса, средневековой литературы, текстов эпохи итальянского Возрождения, история прошлого, христианская мифология, восточные мотивы. Восток в европейской культуре XIX в. приобрел качество символа идеального пространства, в котором возможно осуществление идеала. Изучение Востока, восточной философии демонстрировало способ достижения этого идеала, человек Востока содержал в себе программу поведения, основанную на созерцательности, покое, мудрости. Именно этим качеством преисполнены герои в произведениях европейских авторов на восточную тематику. Восточная

тематика - художественный материал адекватного представления духовных понятий истины человеческого существования. Героиня одалиска – восточная жрица любви – становится основой представления мифа явления богини любви, эротической силы божественной утверждающей воли.

2. Жанровая определенность живописи классицизма 1830-1860-х гг.

Жанровая характеристика второго этапа живописи классицизма: портреты; историческая живопись. В портретах классицизма создана концепция человека, наделенного эталонными качествами устойчивости, покоя, уверенности в себе, владении собой, владении пространством вокруг себя – миром, человека, преисполненного чувством собственного достоинства. Человек моделируется как смотрящий сверху вниз. Сдержанность и внутреннее спокойствие, выступающее визуальным аналогом мудрости человека, свойственны портретам. Принцип организации групповых портретов – самостоятельность, изолированность персонажей. Композиция строится таким образом, чтобы четко выделить фигуру портретируемого из окружающей среды, более того, чтобы создать ощущение активного преобладания и овладения этой средой, человек всегда подчеркнуто рельефно отделяется от фона и цветом и светотеневой моделировкой, той же цели служит и всегда очень четкий, отточенный силуэт. Портреты подчеркнуто замкнуты, ориентированы вовнутрь. Духовное понятие человеческого эталона, человеческого величия явлено в портретах классицизма.

Историческая живопись, в отличие от первого этапа классицизма XIX в., определялась значительно более широким кругом сюжетов. История понята в значении Священной истории, а священность устранена из современной истории. Историческая живопись для классицизма второго этапа означает ориентацию на моделирование всеобщего качества, выявление эталонного начала и экстраполяцию на человека сегодняшнего с целью возвышения, одухотворения в соответствии с представленным образцом. Произведения в жанре ню также включаются в круг исторической живописи классицизма, поскольку моделируют миф встречи человеческого и божественного начал, божественное наполнение человеческой плоти.

3. Художественные приемы живописи классицизма 1830-1860-х гг.

Художественный язык произведений классицизма второй трети XIX в. характеризует: главенствующее значение контура, доминанта линейности, ясность, множественность, замкнутость, плоскостность. Фризообразность композиции. Доминанта переднего плана в идейном содержании работы. Уравновешенность композиции. Диагонали уравновешены горизонталями и вертикалями, параллельными краям картины. Рама картины выполняет роль границы, внутри которой сосредоточено, сконцентрировано основное событие, полностью явлена суть. Произведения характеризуются

скульптурным характером живописи. Особое внимание к деталям: каждый элемент заявлен в его самостоятельной значимости, в его отдельной целостности. Используются локальные цвета, работающие на выявление множественности элементов, формирующих целое.

4. Специфика творчества Ж.-О.-Д.Энгра

Главными представителями классицизма второго этапа являются произведения, созданные Ж.-О.-Д.Энгром и мастерами его школы.

«Эдип и Сфинкс». Используется миф о мудром фиванском царе, разгадавшем загадку Сфинкса. Эдип противопоставлен Сфинксу, и это противопоставление распространяется не только на характер поз и взглядов, которыми встречаются вступающие в интеллектуальную борьбу персонажи, но и на передачу внутреннего состояния героев. Эдип спокоен, внутренне сосредоточен; Сфинкс насторожен и зловещ. Поза Эдипа заимствована Энгром из помпеянских фресок. Эдип четким контуром вырисовывается на фоне мрака скал за спиной, и он противопоставлен Сфинксу, родственному своей сущностью этому мраку и практически сливаясь с ним. Эдип и Сфинкс сталкиваются практически лоб в лоб, глаза в глаза, и это вызов, который бросает Эдип. В данном случае противопоставленные персонажи представлены как две равные силы, из которых побеждающим началом является человек, превосходящий Сфинкса своей устойчивостью, своими значительными размерами, своим светом во тьме, визуализирующим свет разума, побеждающим смерть (именно смерть несла птица сфинкс). Показательно, что в 1827 г. Энгр создает новый вариант этой картины, увеличивая размер произведения и тем самым выделив фигуру Сфинкса. Это делает таинственную силу, воплощением которой выступает Сфинкс, более значимой, и говорит призрачности победы человеческих сил над силой рока, судьбы, на силой смерти.

«Юпитер и Фетида» (1811-1812 гг.). Сюжет из первой песни «Илиады» Гомера. Фигуру Юпитера Энгр берет из рисунка Флаксмен «Юпитер, принимающий совет Меркурия и Минервы», позу Фетиды – из помпеянской росписи. Отдельные формы тела Юпитера преувеличены, что позволяет сделать контраст двух фигур наиболее сильным. Юпитер Энгра подобен в своей преувеличенной мощи камню трона, на котором восседает, он сама прочность, сама гора Олимп, верховным правителем которой является. Незыблемость Юпитера сопоставлена с гибкостью Фетиды и противопоставлена ей, устойчивость, каменность – бескостности. Голова слишком запрокинута, рука непропорционально удлинена, что превращает ее позу героини Фетиды в символ мольбы. В складках одежд этих персонажей также явлено их противопоставление: широкие плоскости плаща Юпитера – мелкие и дробные линии. Фигура Юпитера строится по четким вертикалям и горизонталям, в фигуре Фетиды преобладают извилистые, подвижные, скользящие диагональные линии. Диалог Юпитера и Фетиды, согласно «Илиаде», связан с судьбой Ахилла: Фетида умоляет Юпитера сделать так,

чтобы Ахилл был отмщен за оскорбление, нанесенное ему Агамемноном. Соответственно, Фетида выражает здесь чувственное начало, личные ценности, выступает как мать, молящая за сына, в то время как Юпитер представлен в произведении Энгра осью композиции и всего Горнего мира (горний характер обозначен и движением Фетиды, которая тянется к нему ввысь), судьей беспристрастным, высшим мерилом разумного начала, который выступает опорой для персонажа во власти личных страстей. Она как бы обвивается вокруг Юпитера.

«Сон Оссиана». (1813). Плафон для потолка спальни, готовившейся для Наполеона во дворце Квиринале в Риме. «Сочинения Оссиана» были модными во Франции, начиная с конца XVIII в., когда были изданы шотландским поэтом Макферсоном в 1760-е гг. Оссиан – легендарный воин и бард кельтов, живший в III в., некоторые его сказания были записаны только в XII в. Картина представляет собой видение, открывающееся поэту, – визуализация сна, оплотнение сновидений. Бард помещен в центре композиции, склонившимся на арфу у скал. Его фигура противопоставлена всему множеству остальных персонажей, как бы парящих над ним: тени воинов, мудрецов, героев, муз, нимф. Это герои горнего мира, являющиеся в мир земной персонажу, находящемуся на границе этих двух миров. И Оссиан опирается на то, благодаря чему становится возможным это взаимопроникновение двух миров: арфа, т.е. его искусство (и эту аналогию Энгр безусловно распространяет и на собственное творчество) становится тем пространством, в котором горний мир приобретает качество явления.

«Папа Пий VII в Сикстинской капелле». 1814. Следует отметить параллели с произведением Давида «Коронация». Работу отличает доминанта произведений изобразительного искусства, покрывающих стены Сикстинской капеллы, в сравнении с самим событием присутствия папы. И встроенность папы и его приближенных в единый ритм со стенами капеллы говорит о задуманной автором концепции уподобления происходящего в реальном пространстве с происходящими во фресковых умозрительных пространствах событиях священной истории. Из сцены Страшного Суда Микеланджело воспроизведена часть с изображением праведников.

«Большая одалиска». 1814. Первоначально называлась «Лежащая одалиска». Заказана королевой Неаполя Каролиной Мюрат как парная к «Спящей женщине» Энгра. Но заказчицей взята не была, в связи с падением режима Наполеона в Италии. Данное произведение – классицистично с позиций рационалистичности построения, скульптурности форм, локальности цвета, доминанты линеарного начала над живописностью. В то же время здесь использована восточная тематика, выявленная в атрибутике героини. Композиционное построение этого произведения роднит данную работу с произведением Веласкеса «Венера с зеркалом». В результате экстраполяции можно заключить соприсутствие в данном женском персонаже качеств одалиски, восточной жрицы любви, женщины, жизнь которой подчинена любви, и качеств европейской богини любви. Соединение обозначает наиболее корректную форму проявления божественного начала

для ситуации XIX в., что повышает заразительность данного произведения. Энгр одним из первых делает ход расширения границ сакрального, выхода божественного за пределы традиционной явленности и обретения им нового более заразительного проявления. Вслед за ним это сделает Э.Мане. Повышение заразительности также обеспечивает соединение приемов закрывания и открывания. Героиня отвернута телом от зрителя, что само по себе провоцирует устремление за границу, которую она ставит своей закрытой позой. С другой стороны, она сама же и совершает действие приглашения, оборачиваясь к зрителю. Полог, который героиня держит в правой руке, работает на создание идеи сакральности приоткрываемой сцены. Божественное качество персонифицированного любовного начала здесь достигается за счет безусловной отстраненности, возвышенности, холодности, закрытости героини, ее взгляд – это взгляд свысока. Энгр искажает пропорции тела, удлиняя спину одалиски, на три позвонка. Это и способствует сознательному возвышению одалиски приобретающей качество богини. Длинноты ее вытянутых пропорций отсылают нас к традиции искусства Италии эпохи маньеризма XVI в., когда, как и всегда в искусстве, это являлось знаком повышенной одухотворенности персонажей, присутствия в них божественного начала. Например: Мадонна с длинной шеей. Показательно, что именно женское начало является воплощением, символом способности к наиболее тонкой духовной организации.

«Апофеоз Гомера». 1827 г. Храмовое пространство организует собой служителей искусства. Священнослужителями, присутствующими при канонизации Гомера, выступают деятели искусства, истинно реализующие духовную потребность взаимосвязи человеческого и абсолютного начал.

Произведения-репрезентанты живописи классицизма второй трети XIX в.:

Ж.-О.-Д.Энгр. Эдип и сфинкс. Юпитер и Фетида (1811-1812 гг.). Сон Оссиана. (1813). Папа Пий VII в Сикстинской капелле. 1814. Большая одалиска. 1814. Обет Людовика XIII, просящего покровительства мадонны для Французского королевства. 1820-1824. Апофеоз Гомера. 1827 г. Одалиска и рабыня 1842 Стратоника, Мадонна перед чашей с причастием. Источник. 1820-1856 гг. Турецкая Баня. 1859-1863 гг. Христос, передающий святому Петру ключи от рая в присутствии ангелов, Мучение св.Симфориона, Роже и Анжелика, Портрет первого консула (1803 г.), Автопортрет (1835), Портрет Луи Франсуа Бертена (1832), Портрет мадам Гонз (1852), Портрет мадам Энгр (1814), Портрет мадам Мари де Сенонн (1814). Папа Пий VII в Сикстинской капелле, Паоло и Франческа, Послы Агамемнона у Ахилла (1801). Большая купальщица (Купальщица Вальпенсона). 1808 г. Т.Шассерио. Туалет Эсфири, 1841 г., Две сестры, 1843 г. Т.Кутюр. Римляне времен упадка, 1847 г. Кабанель. Рождение Венеры, 1863 г. Жером. Бой петухов, 1847 г.

Лекция 118. Живопись стиля «романтизм» в Западной Европе. 1810-1820-Х гг.

План лекции

1. Актуально-исторические предпосылки формирования романтизма в искусстве XIX в.
2. Теоретические основания романтизма в живописи Западной Европы XIX в. Художественные традиции произведений романтизма XIX в.
3. Модель эталонного человека в произведениях романтизма

1. Актуально-исторические предпосылки формирования романтизма в искусстве XIX в.

Возникновение нового литературного стиля – романтизма – непосредственно связано с событиями в политической, общественной и культурной жизни Европы. Европа разочаровалась в достижениях цивилизации, признав их мнимыми, в социальном, политическом, промышленном и научном прогрессе.

Предпосылкой послужили политические события во Франции. Так, в 1789-1794 гг. произошла Великая французская революция. Сама периодизация классического времени романтизма находится в зависимости от революций во Франции. 1792 – утверждена 1-я республика, 1794 – термидорианский переворот – победа буржуазной контрреволюции, 1795-1799 – Режим Директории, затем – диктатура Наполеона, сначала – в форме Консульства, потом – в форме Империи (с 1804 г.), 1814-1815, 1815-1830 гг. – период Реставрации, 1830 г. – Июльская революция (к власти пришла финансовая аристократия).

романтизм, безусловно, можно назвать результатом Великой французской революции. В революции содержится суть романтизма как зарождающегося явления. Т.е. революция делала возможным устроение в мире реальном мира идеального. Ф. Шеллинг, философ, во многом определивший специфику романтического мировоззрения, писал о времени раннего романтизма: «…Человеческий дух был раскован, считал себя вправе всему существующему противополагать свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно». Революция предопределила взгляд на мир как постоянно становящийся, вечно обновляющийся. Более того, каждый человек, в силу грандиозности происходящих в стране событий оказался задействованным в круговороте истории, конкретно от его действий зависела история, она творилась руками всех, и все выступали в качестве творцов, преобразовывающих действительность.

В Германии же эти события были пережиты главным образом «идеально» – т.е. в плане философских, эстетических проблем. Позже своеобразные черты духовной культуры Германии получают всеевропейское

значение и оказывают огромное воздействие на эстетику и литературу других европейских стран.

Шиллер в работе «Мысли об эстетическом воспитании» заметит, что идеалы недостижимы в политике и что лишь в искусстве возможно их осуществление.

2. Теоретические основания романтизма в живописи Западной Европы XIX в. Художественные предпосылки возникновения романтизма

Философская программа. Энтузиазная религиозная модель мироотношения, организуемая памятниками живописного романтизма. Концепция самопреодоления человеческого начала в устремлении к абсолютному.

Немецкая философия начала XIX в. во многом определила ход развития художественного творчества как в Германии, так и в целом в Западной Европе. Следует назвать представителей немецкой философской мысли этой эпохи.

Прежде всего, это Иоганн Готлиб Фихте (1762-1814). Одним из узловых положений концепции Фихте было понятие свободы личности, абсолютной свободы воли. Фихте принадлежал к субъективно-идеалистическому направлению, и его точка зрения заключалась в том, что исключительно активная деятельность абсолютного «Я» является изначальной силой, созидающей всё мироздание.

Романтики стремились оформить основания для утверждения тотальной роли «Я» в мироздании. В качестве основы ими была избрана философия Фихте, который понимал «Я» как некую абсолютную величину, конструирующую мир. Немецкие романтики иенской школы внесли изменения в понимание категории «Я». Так, если Фихте рассматривает «Я» как изначальный философский принцип бытия всего сущего, то это – категория, обозначающая абсолютное философское «Я». В произведениях романтизма эта категория синтезируется с «Я» в смысле конкретного, эмпирического «Я» отдельной личности.

Определяющую роль в становлении романтического мировоззрения сыграл Фридрих Шеллинг (1775-1854), представитель классического идеализма. Шеллингом был разработан принцип тождества природы и сознания. Это тождество аргументировалось им следующим образом: изначально существовала только природа и она была реальным воплощением бессознательного субъективного начала. На последующих ступенях эволюции природа обрела своё высшее выражение в человеческом сознании. В таком случае искусство как продукт деятельности сознания, является выражением мирового духа, и, тем самым, синтезом сознания и природы. Следует отличать ту концепцию природы, которую выработали просветители, от романтического толкования природы. Просветители требовали подражания природы, романтики же считали, что искусство является выражением абсолютной идеи, которая содержится в природе. Т.е.

идея там потенциально содержится, нужно лишь понять это, увидеть ее, прочитать и адекватно выразить. Безусловно, такая миссия далеко не проста, и потому здесь на первый план и выходит концепция художника – гения, т.е. лишь художник-гений способен уловить в природе эту абсолютную идею, поэтому особый акцент ставится на бессознательности, чудесности творчества.

Наконец, своей вершины немецкий классический идеализм достигает в философии Г. В. Ф. Гегеля (1770-1831). По Гегелю, развитие искусства проходит 3 фазы: символическая (представитель – восточное искусство), классическая (античное искусство) и романтическая. Это – 3 разных способа выражения абсолютной идеи в действительности. Третья фаза – романтическая - наиболее полно воплощает реализацию идеи. Спецификой этой фазы является преобладание содержания (идеи) над формой (символической – формы над содержанием, классической – форма в полном соответствии с содержанием). К романтической фазе Гегель причислял средневековое искусство, а также современное.

Таковы были философские, эстетические предпосылки, определившие собой специфику искусства этого периода.

Художественные предпосылки возникновения романтизма в живописи XIX в. связаны с актуализацией художественных традиций эпохи Позднего Возрождения и барокко. Произведения, выполненные в данных традициях и так же, как и романтизм, принадлежащие стилевому пространству «ареаромантизм» производят идеалообразование с позиций преимущества энтузиазного движения человеческого начала, из глубин собственного «Я», строящего религиозный диалог с Абсолютным началом.

3. Модель эталонного человека в произведениях романтизма

Характеристика персонажей.

Во главу угла романтизмом был поставлен человек разочаровавшийся в жизни земной, и прежде всего – в общественных идеалах. Разочарование разрасталось до «космического пессимизма»: принимало универсальный характер, сопровождалось настроениями безнадежности отчаяния, «мировой скорби». Во многом возродились настроения барочной эпохи: мир казался неустойчивым, находящимся в состоянии внутреннего хаоса или же идущим вперед непостижимыми путями.

Но если все возможные источники истинного познания были сконцентрированы исключительно во внутреннем мире человека, то какая же роль отводилась миру окружающей действительности? Он представлялся враждебным природе человека, и главное – его свободе.

Всеобщности разочарования в действительности, в возможностях цивилизации и прогресса у романтиков полярно противопоставлялась тяга к «бесконечному», к идеалам абсолютным. Романтики мечтали не о частичном усовершенствовании жизни, а о целостном разрешении всех ее противоречий. Стремление преобразования действительности было важной

особенностью романтического миросозерцания. В сознании создавался идеальный мир, идеальным же действием человека по отношению к миру реальному была замена его на мир идеальный. Поскольку это было невозможно, то складывалось представление о существующем раздвоении миров – отсюда возникает понятие романтического двоемирия.

Идеал романтиками ищется в религии, искусстве, мире природы, жизни экзотических народов, истории, фольклоре, т.е. в тех областях, которые принципиально непохожи на повседневность, наполненную разумом и здравым смыслом.

Философия Ф.Шеллинга рассматривала весь мир, природу и человека как вечное творчество. Причем творчество – как акт бесконечный, и отсюда – культ бесконечного.

Творчество реализует фантазии относительно идеального мира – оно создает этот мир, дает ему возможность реального существования. Искусство способно создать идеальный мир, поэтому оно – более реально, ибо являет собой сокровенную суть, глубинный смысл и высшую ценность мира, а потому и высшую реальность.

В раннем романтизме идеал еще не противопоставлен действительности, но располагается в будущем, возможное постоянно впереди действительности. Главный интерес романтиков относился к невоплощенному. Для них важнее еще не родившееся или стоящее на пороге рождения, лишенное строгих форм, очертаний, находящееся в становлении, творимое или еще не сотворенное.

Как правило, в качестве объекта изображения предстает мир, наделенный качествами хрупкости, неуловимости:

Критерием красоты в романтической эстетике была категория нового. Талант художника для романтиков – в умении уловить новое в человеческом мире; первоисточником поэзии является всё необычайное, странное, неизведанное. С этим сочетался особый интерес к чудесам, к волшебству.

Главное внимание романтики уделяли внутреннему миру героев, а не событиям, происходящим в их жизни. Героев обуревают поистине нечеловеческие страсти, дух возвышается на мирской суетой настолько, что оказывается способен пусть не перевернуть этот мир, но лицезреть мир идеальный.

Человек представляется в романтизме как вселенная, микрокосмос (именно поэтому для романтиков и были привлекательны идеалы Возрождения). Особый интерес проявлялся и к изображению сильных и ярких чувств, грандиозных страстей, тайным движениям души, сокрытой, «ночной» её стороне (и отсюда – темы ночи в литературе романтизма), тяга к интуитивному и бессознательному. Столь же характерно для романтизма повышенное внимание к единичному, неповторимому в человеке, культ индивидуального.Типична глобализация единой страсти, владеющей героем. Творческая личность понимается как активная, деятельная, преобразовывающая действительность. Вводится понятие «гений» как определяющее личность художника.

Лекция 119. Творчество Жан-Луи-Андре-Теодора Жерико

План лекции

1. Специфика романтической модели мира в произведениях раннего периода творчества Ж.-Л.-А.-Т.Жерико.
2. Специфика романтической модели мира в произведениях зрелого периода творчества Ж.-Л.-А.-Т.Жерико.
3. Специфика романтической модели мира в произведениях позднего периода творчества Ж.-Л.-А.-Т.Жерико.

1. Специфика романтической модели мира в произведениях раннего периода творчества Ж.-Л.-А.-Т.Жерико

Художественные традиции Жерико, сформировавшиеся в ранний период творчества: искусство Рубенса (копировал «Снятие с креста», «Бракосочетание Генриха IV»); искусство Микеланджело; во Флоренции Жерико делал копии со скульптур Микеланджело из капеллы Медичи; традиция проявлена в монументализации форм, скульптурном характере живописных фигур, драматизме решения тем. Традиция мастеров эпохи итальянского маньеризма XVI в.: Джулио Романо, Веронезе, Сальватор Роза. Традиция искусства Караваджо (копировал «Положение во гроб»); традиция произведений Веласкеса; произведений Ван Дейка. Среди современников особенный интерес для Жерико представляло творчество Гро: каждое произведение этого мастера было для Жерико предметом серьезных размышлений, изучения, копирования по памяти. В целом, интерес к произведениям прошлого Жерико характеризует определенной систематичностью: это сцены, исполненные напряженного действия, бурных страстей, отличающиеся динамичной композицией, сильными контрастами света и тени.

Жанр портрета в раннем творчестве. Концепция эталонного человеческого начала, представленного героем-воином. Диагональное построение композиций, открытость композиционного строя, разомкнутость сюжетных связей.

«Офицер конных егерей, идущий в атаку». 1812 г. Париж, Лувр. Первое произведение Жерико. Сначала именовалось как «Портрет лейтенанта Робера Дьедоне». Эта картина была написана Жерико за короткий срок – 3 недели. Но не задачи портрета решались в этом произведении. Движение победоносно, развернуто слева направо (показательно, что сначала Жерико разрабатывал иной вариант). Лошадь изображена поднявшейся на дыбы. Качество неистовства устремленности в бой в равной степени присущи обоим персонажам. Противопоставлены движение коня снизу вверх и движение правой руки офицера, сжимающей саблю, – вниз. В основу композиции положены диагонали, пересекающие пространство картины. Движение, в котором находятся персонажи, устремлено вглубь

изображенного пространства. Всадник и его конь становятся концентрированным изображением порыва. Само же это пространство, цель устремления героев предельно неопределенны: все в дыму, в тумане, в огне. Единое решение небесного и земного пространства, клубами окутывающего героев, также подчеркивает зыбкость, неведомость той цели, к которой они устремляются. Кроме того, расположение коня на возвышенности и так, что под его копытами оказываются колеса, другие всадники и пр. атрибуты баталии, делает его своеобразным средством полета для седока. Пламенность присуща самому всаднику – эта идея доносится за счет цветового сближения: присутствия красного цвета в изображении мундира офицера. Наблюдается контраст: конь находится в бешенном подъеме, всадник холоден своим взором, рационалистичен в своем взгляде. И поскольку конь и всадник составляют единое целое, то эти две противоположности существуют здесь в неразрывном единстве. Типичный герой наполеоновского времени: отчаянная бравада, игра со смертью, вызов всему миру, холодное и опустошенное мужество. Здесь важен также подчеркнутый трагизм ситуации устремления в ничто, в неизвестность, в смерть. Неустойчивость позиции человека, неуверенность в победе. Направленность к победе (в диагонали) имеется, но и конь, и всадник поворачиваются в другую сторону.

«Раненый кирасир, покидающий поле боя». 1814 г. Произведение задумано как парное к «Офицеру конных егерей», и на Салоне два произведения были выставлены вместе. Соответственно это ответ, оборотная сторона медали, то, чем обернулась безумная атака и устремленность в бесконечность войны – бесславным возвращением. Раненый кирасир изображен среди опустошенной войной равнины. Облака дыма и тьма надвигающейся ночи окутывают землю. Герой изображен возвращающимся. И так же как в первой работе, противонаправлены движение воина и его взгляд. Только ситуация противоположна: направления тела справа влево вниз, взгляда – направо вправо вверх. Здесь герой уже не на коне (что является знаком поражения, снижения его жизненной позиции), но подобие их фигур сохраняется: проявлено в параллели левой ноги кирасира и ноги лошади. Если в первой работе конь являл собой несущую силу, ту страсть устремленности к победе, которая двигала человеком, то здесь конь – ведомая сила, кирасир ведет его под уздцы. Шаг ведущего неустойчив, его тело согнуто, ноги подгибаются, сабля вложена в ножны, служит опорой в передвижении. И движение коня в сторону грозит человеку падением.

Данная картина знаменует кризис идеалов, связанных с наполеоновской эпохой и у самого Жерико.

2. Специфика романтической модели мира в произведениях зрелого периода творчества Ж.-Л.-А.-Т.Жерико

Главным произведением зрелого периода творчества Т.Жерико явилась картина «Кораблекрушение «Медузы» / «Плот «Медузы». 1819 г.

Жерико приступил к работе над этюдами и эскизами весной 1818 г. Он знакомится с участниками драматических событий, легших в основу сюжета произведения. Интерес к потерпевшим кораблекрушение – это интерес к человеку, бывшему на грани жизни и смерти, видевшему смерть в лицо, простившемуся с жизнью и вернувшемуся в этот мир.

Жерико работал над картиной как над фреской: без большого подготовительного эскиза непосредственно на холсте. Это усложняло работу, требовало большего напряжения.

Известно, что изначально Жерико в качестве сюжета предполагал выбрать резню на плоту: изображения кишащей беспорядочной толпы. В решении толпы Жерико использовал концепцию решения грешников из композиции «Страшного суда» Микеланджело. Постепенно в процессе работы на передний план выдвигается плот. Кроме того, Жерико сначала разрабатывал темы спасения, изображая приставшую шлюпку «Аргуса» и спасающих пострадавших моряков «Медузы». Но постепенно шлюпка отходит на дальний план, уменьшается, а затем и исчезает вовсе.

Тема произведения – стремление к спасению. От напряженности борьбы за выживание через истребление других к полной безнадежности и к обретению надежды на спасение.

В итоговом варианте изображен тот момент, когда люди заметили на горизонте корабль.

В художественном пространстве произведения «Плот «Медузы» можно выделить три пространственные сферы: плот, водная стихия и небесная сфера. Плот можно охарактеризовать как охваченный волнами, затапливаемый, размываемый и пребывающий в неустойчивости (за счет разворота по ромбической фигуре). Эффекту разрушаемости плота содействует расположение досок на нем, а также покосившейся мачты. Плот также характеризуется как пространство обитания человека. Соответственно, человеческое бытие здесь представлено неустойчивым, находящимся во власти стихии, затапливаемым, т.е. на грани гибели. Человеческие тела расположены в тенденции пересечения границы плота: они выходят за границы того, что дает ему временное пристанище и составляет основу их жизни. Фигура на переднем плане выпадает даже за границы холста. За счет этого приема, а также благодаря тому, что плот практически полностью придвинут к переднему плану, диагональ движения начинается уже в пространстве зрителя. Зритель как бы тоже оказывается на этом плоту. Пространство его возможных обитателей потенциально расширяется. Потому как на него практически выброшены трупы, на него выходит смерть и он стремится выйти, уйти, преодолеть. Все пространство холста приобретает частично качество плота, весь мир обретает качество плота. Земной мир представлен крайне шатким, неустойчивым. Стихия воды характеризуется как бурная, штормовая, подчиняющая себе пространство плота, который поднимается на волнах и внутри которого наблюдается волнообразное движение. Показателен один из подготовительных рисунков к этому произведению, на котором плот с легкостью поднимается на волнах, подобно

щепке. Небесная стихия представлена здесь небом, покрытым тучами, а также ветром, развевающим одежды, платки, которыми машут герои, а также парус. Здесь показательно, что направление ветра и направление устремления людей на плоту противоположны. Таким образом отношение плота и окружающего пространства двух стихий можно охарактеризовать как противоборствующее: ветер стремится свернуть плот с пути встречи с кораблем на горизонте. Также следует отметить и подобные черты, по которым все пространства обретают качество единства: это буря, образованная волнами, облаками, человеческими телами.

Расположение персонажей: персонажи на плоту изображены несколькими основными группами. Группы расположены по восходящей диагонали из нижнего левого в правый верхний угол. (Диагональ победы.) По переднему плану распластана группа смерти, образованная четырьмя лежащими телами: тело лицом вверх слева, тело на руках старца, тело лицом вниз на плоту, тело запрокинутое за правый край плота, верхняя часть этого тела выходит за пределы работы. Есть такие подготовительные рисунки, где крайняя справа фигура изображена полностью, но ее верхняя часть закрыта тканью. Также существует вариант, когда вообще на этом месте изображена свисающая ткань. Затем она приобретает вид свисающего за борт человеческого тела. Известно, что это был последний элемент, который Жерико добавил к картине после предварительной выставки в фойе Итальянского театра. Соответственно, можно констатировать необходимость для Жерико наличия свисающего элемента в этой выходящей на зрителя части произведения, элемента, выходящего за границы, и в окончательном варианте он усиливает значение понятия границы, делая таковой сам холст. Все тела этой группы характеризуются свисающими конечностями, пересекающими ту или иную границу. В качестве границы выступает край плота, балка, лежащая на плоту, край холста. Это говорит о безжизненности, в которой они совершили выход за пределы своего существования. Над этой группой (особенно три мертвых тела могут быть объединены воедино) возвышается фигура старца, одной рукой подпершего голову, другой обнимающего тело юноши. В подготовительных рисунках Жерико использовал другой жест правой руки этого персонажа: голова более низко опущена и рука закрывает лицо – выражение личного горя, безутешного страдания. Здесь же обозначено личное сопричастие к смерти, благодаря пересечению с телом юноши, но взгляд не сокрыт, рассудок, соответственно ясен, и сама фигура демонстрирует возвышение над смертью, выход за границы отчаяния, но философское отстранение, погружение в размышление о смысле человеческого существования. Показательно композиционное построение, когда фигуры юноши и старца составляют единое целое. Этот же принцип действенен и для всей композиции в целом, соответственно, все эти персонажи – единое человеческое целое. Различны фазы, стадии человеческого мироотношения. Другую парную группу составляют тело, лежащее лицом вниз и персонаж, направленный телом к старцу, а головой – к остальным. Данный персонаж – своеобразное переходное звено, место, где

рождается надежда – не случайно именно из его головы «вырастает» мачта. Этим продолжением объясняется темный цвет героя, который сближает его и мачту. Лежащий и сидящий персонажи во многом представляют собой два этапа движения человеческого тела: как если бы лежащий поднялся, а готовый уже лечь, обрел силы посмотреть вправо. Следующая группа из трех персонажей – стоящие на коленях и протягивающие руки вверх, обращающие свой взор в небеса; их позы дают основания формализовать эту группу как «молящихся», обращающих молитву небесам, молящих о спасении. Эта группа подхватывается группой трех человек, стоящих выше (для этого используется во всех предваряющих эскизах и в окончательном варианте бочка – возвышение). Данная группа – самая высокая в композиции; она вырастает из молящихся, становится новой, трансформированной триадой, получающей ответ на свою молитву. Это – те, кто видят возможное спасение, призывают спасение не мольбой и взглядами, а активным действием. Но этим не исчерпываются персонажи данного произведения – обитатели плота «Медузы». Верхняя группа поддерживается с двух сторон двумя другими группами. Над молящимися находятся те четыре персонажа, которые не видят сами, но ориентированы на видящих, а также устремлены в морскую даль, где находится спасение, своими жестами. Справа же, под бочкой, находятся два персонажа, один из которых не видит потому, что от голода и отчаяния презревает в себе все человеческое и вгрызается в ягодицу своему сотоварищу по беде, а тот устремляется вперед уже не столько, чтобы увидеть парус, но чтобы спастись от нападающего. Соединение двух данных персонажей воедино, типичное для построения героев в этой композиции, говорит о представлении устремления к жизни через подавление в себе человеческого и высвобождение животного желания жить, несмотря ни на что.

В расположении персонажей прослеживается повторенная несколько раз пирамидальность: пирамида со старцем над трупом юноши; пирамидальность всей части слева от мачты (образована парусной тканью), пирамидальность группы устремленных к кораблю на горизонте; пирамидальность всей сцены в целом (образованная канатами, идущими от мачты). Это многократно воспроизведенный порыв, прорыв человеческого существа, возвышающегося всякий раз над жизненной данностью.

В произведении «Плот «Медузы» человек изображен на плоту, тем самым моделируется на грани жизни и смерти, между человеком и животным, между отчаянием и надеждой/верой, крестный путь человеческой жизни – вечного странствия в пучине, в вечном страхе смерти, в вечном поиске белеющего паруса надежды. Примечательно, что в одном из подготовительных рисунков к этой работе Жерико изобразил корабль значительно ближе и различимее по отношению к плоту. Более того – корабль, идущий навстречу потерпевшим. Отказ от этого варианта отдаляет спасение, делает его призрачным, повышает степень зыбкости существования человека, обреченного на надежду и неустойчивость в этом мире. Выстраивается последовательность пути к спасению: точка зрения

сверху выбрана автором (позиция того, кто смотрит на это сверху, - позиция Всевышнего). Композиция креста напоминает о традиции Микеланджело – «Страшного суда». Крест, формируемый сгустками человеческих тел, – также свидетельство актуальности художественного метода Микеланджело. Крест, отсылающий в понятию Распятия, как раз и высвечивает суть как самого священного события, так и его значения для каждого христианина: через физическую смерть, муки плоти, отчаяние, безысходность – далее через молитву и надежду в узрению призрака спасения. И человек изображен не спасенным, но вечно устремленным к спасению.

В результате человеческая жизнь моделируется как вечная борьба человеческого и животного в человеке, как смятенного ужаса на границе между бытием и небытием, в крестном пути вечных греховных мук плоти («Плот «Медузы»).

Концепция жизни как крестного пути к спасению из пучин собственной греховности.

3. Специфика романтической модели мира в произведениях позднего периода творчества Ж.-Л.-А.-Т.Жерико

В поздний период творчества происходит эволюция портретного жанра по отношению к портретам первого периода творчества. Создается цикл портретов умалишенных, представляющих портрет человеческой души, преодолевающей телесную оболочку.

Лекция 120. Живопись стиля «романтизм» в Западной Европе 1830-1850-х гг. Творчество Э.Делакура

План лекции

1. Специфика романтизма зрелого этапа 1830-1850-х гг.
2. Периодизация творчества Э.Делакруа. Характеристика этапов творчества.

1. Специфика романтизма зрелого этапа 1830-1850-х гг.

Тема разочарованности земным греховным бытием, рефлексии человечества над энтузиазным стремлением собственной жизни становится определяющей во второй период развития романтического мироотношения в живописи Западной Европы в XIX в. В художественное пространство произведений вводятся персонажи, фиксирующие необходимость не деятельностного, но рефлектирующего, созерцательного подхода к жизни.

2. Периодизация творчества Фердинанд-Эжен-Виктора Делакруа (1798-1863). Характеристика этапов творчества

Основные творческие этапы:

1) 1822-1831 гг.: литература видится как вербальная модель для изобразительного творчества. Единство литературных идей Данте (спуститься в ад человеческого греха, чтобы подняться в рай через очищение), Шекспира (тема тленности человека, вопроса грани между бытием и небытием), Мильтона (искушение человека дьяволом, Сатана, как разрушительная сила, постоянно рядом с человеком и ставящая человека постоянно в состояние выбора), Гете (тема сделки с дьяволом, продажа души, человек, продавший душу дьяволу).

Актуальна тема тотальной греховности человечества, человек плывет в море греховности, адовы волны омывают человека («Ладья Данте»), греховность становится причиной гибели («Смерть Сарданапала»), всеобщей гибели, разрушения человека, разрушения государств («Свобода, ведущая народ»), но есть всегда момент осознания гибельности своего положения, осознания, не способного изменить ситуацию, но отрефлектировать, отстраниться, прозреть смысл происходящего.

Концепция Делакруа – Дьявол близок человеку и искушает его постоянно, управляет его судьбой (тема Фауста), человек готов продать душу дьяволу.

Данные годы - время актуальности идей произведения «Плот «Медузы» Жерико: высказывается сходная идейная программа.

Актуальна тема самоуничтожения, человека наедине с собой, со своим греховным плаванием.

2) 1832 – путешествие в Марокко. Тема Востока получает новое звучание: человеческое достоинство, созерцательность, душевный покой и гармония. Образец произведений данного мироотношения - «Алжирские женщины». Основа для осмысления, нового постижения античности.

3) 1838-1847 – начало росписей в библиотеке Бурбонского дворца: «Орфей» - классицистическая концепция.

4) 1848 – 1850-е – картины на новозаветные сюжеты страстей: «Положение во гроб».

5) 1855-1861 – росписи в Капелле Ангелов церкви Сен Сюльпис, тема божественного возмездия. «Борьба Иакова с ангелом».

«Резня на Хиосе», 1824, Лувр. В основе сюжета – реальные события освободительной войны против турецких поработителей в Греции в 1821 г. Турки уничтожили на острове Хиос 25.000 человек, уведя в рабство женщин и детей. Действие сосредоточено на переднем плане. Композиция во многом соблюдает пирамидальность своего устройства. На переднем плане – неподвижные фигуры. Т.е. изображена не резня в действии, а ее последствия. Резня бушует на дальнем плане – в центре композиции, на среднем плане также присутствуют активные действия (похищение гречанки), но к переднему плану все как бы успокаивается: здесь царит либо вечный покой

смерти (мертвые персонажи), либо взгляд большинства живых персонажей устремлен в небеса – не сопротивление, но взывание к божественному свидетельству творящейся несправедливости, обретение покоя в выходе за пределы кровавой сцены.

В колористическом отношении использовано сопоставление, оптическая смесь красного и зеленого, контуры тел обрисовывают красные тени, как бы омывая их кровью.

«Греция на развалинах Миссолунги», 1826 г. Можно провести параллели между этим произведением и картиной «Свобода, ведущая народ». В обоих произведениях представлен женский персонаж, шествующий по развалинам. Эти параллели между «Грецией на развалинах» и «Свободой на баррикадах» позволяют содержательно сблизить развалины и баррикады, т.е. баррикады как символ пагубных разрушений. Качества аллегории государства можно распространить и на Свободу, приобретающую черты Франции (флаг). Наконец, одиночество фигуры Греции не столь очевидно в решении фигуры Свободы, но при более глубоком рассмотрении становится гораздо более трагическим, поскольку это одиночество среди толпы идущих мимо.

«Свобода, ведущая народ», 1830, Лувр. Это произведение имело название «28 июля», потом приобрело наименование «Свобода, ведущая народ на баррикады». В подготовительном рисунке наличествует противостояние, борьба с властями, в окончательном варианте – лишь движение восставших. В обратную сторону развернутая композиция «Плота «Медузы» Жерико составляет основу композиции данного произведения. Соответственно, это тоже движение людей на плоту жизни, только «море» здесь более конкретизировано: персонифицировано городом, социумом. По сравнению с подготовительным рисунком Делакруа меняется фигура ведущего: до этого был политический деятель – один из вождей восстания, в окончательном варианте – аллегория свободы, символ. Традиция Давида – через античные приемы/персонажей героизируется современность.

Известен некий эпизод революционных событий, очевидцем которого якобы был Делакруа: на его глазах погиб юноша, и умирая сказал: «Если я умру, запомните, меня зовут Арколь». Гибели Арколя Делакруа посвятил большой рисунок. Но в окончательном варианте подобная узкая документальность отступает на дальний план и теряет свою актуальность. Введение фигуры Свободы мифологизирует событие.

Изображена сфера человеческого потока, дымовая завеса за спинами идущих на зрителя людей и другой берег Сены с изображением зданий, а также башен собора Парижской Богоматери. Небо в дыму. В процессии можно выделить несколько стадий, репрезентированных отдельными персонажами и группами персонажей. На переднем плане, впереди процессии, «передовым», «ведущим» элементом выступают трупы: тела погибших и являются своеобразной баррикадой, по которой идут, преодолевая их как препятствие, живые. Они – первая шеренга иллюзорного движения. Мертвые обворованы: сняты штаны, сапоги, что говорит о

непочтительном отношении к ним. Следующая «шеренга» образована тремя персонажами – мужчиной у ног Свободы, смотрящим на нее, самой шагающей Свободой, «Гаврошем». Эта триада образует пирамидальную композицию, содержа самую высокую точку людского потока. В Героине сочетаются атрибуты современности (головной убор, платье, трехцветный флаг, штык) и вневременности: обнаженность (знак божественных одежд, а также чистоты, истинности той идеи, которой вдохновляются шествующие свыше), скульптурные формы, уподобляющие женскую фигуру статуе. Далее – персонаж в цилиндре, за ним – герои с саблями наголо, яростно устремленные вперед.

Революция здесь предстает как наиболее наглядный момент истории, раскрывающий движущие силы человечества. Революция – это обнажение грехов человеческих, ситуация, когда человеческие пороки выходят на передний план: это ступание по трупам людей; это воровство; неуважение к мертвым; разбой; оружие в руках детей – убийство как программа воспитания подрастающего поколения, воспитание убийц. И тот факт, что ребенок с пистолетом в каждой руке идет во главе движения, является знаком будущего кровопролития, которое придет на смену событиям революции, будущее-убийца идет во главе процессии. Главный грех – желание убивать других людей, ненависть. Противника здесь нет, т.е. ожесточенность и ненависть, стремление к уничтожению, приводящее к самоуничтожению понимается как качество, объективно присущее человеку и, более того, двигающее человечество.

Композиция картины «Свобода, ведущая народ» и картины Жерико «Плот «Медузы»: диаметрально развернута: движение не от переднего плана к дальнему, а от дальнего к переднему, не по восходящей диагонали из нижнего левого в правый верхний угол, а по нисходящей диагонали из левого верхнего в правый нижний. Сходство содержится и в единстве паруса/ткани в руках машущих на бочке и флага в руках стоящей выше всех Свободы: всякий раз это знак спасения. Сходство можно усмотреть и в характере персонажей переднего плана, выходящего на зрителя, – изображение мертвых распластанных, выходящих за пределы холста тел. Но если в картине Жерико они выступали точкой отсчета движения, тем необходимым заразительным элементом, провоцирующим перешагнуть за смерть, шагнуть в надежду, пойти по крестному пути мук человеческой плоти, обрести спасение, то здесь мертвые тела являются предметом устремления толпы, движущейся на них. Соответственно, переступание через смерть не происходит, наоборот, явлено движение к смерти: на переднем плане представлено то, к чему придут идущие.

Следует отметить, что решение ладьи, движущейся по морю бурь человеческой греховности, было не только взято из картины Жерико, но и было актуально для самого Делакруа: «Ладья Данте» - самое первое произведение (а также «Кораблекрушение Дон Жуана», «Христос в море Галилейском»).

Выстраивается следующая двойственная картина: идущим дан божественный вдохновитель, но они не видят его и идут мимо (единственный смотрящий скорее вдохновлен не призывом богини Свободы, но ее женским воплощением, он не следует за ней, но взглядом и позой своей останавливает ее движение, проявляя к ней интерес скорее как к полуобнаженной женщине, т.е. здесь, как вообще вокруг Свободы представлено извращение той идеи, которую она несет, оборачивание истинных ценностей ложными, всюду царит преступление, преступание через божественные заповеди «не укради», «не убий»). И таким образом божественный призыв, вдохновляющий праведными идеями свободы, равенства и братства, оказывается не услышанным. Подобно нарушенным заповедям, нарушаются и составляющие этого призыва: каждый за себя в этом движении (нарушение братства), не свободен от своих личных помыслов (нарушение принципа свободы). И финалом этого движения становится смерть. Показательно, что из группы мертвых на переднем плане вырастает вектор движения другой направленности – по доскам баррикад (на одной из которых Делакруа ставит свое имя и фамилию, на другой – 1830 г.) – за дымовую завесу – к пространству другого берега, где находится Собор Парижской Богоматери. Тем самым обозначается альтернатива гибельному пути, составляющему основное движение человечества, ведущее к тупику смерти. Но эта смерть не для зрителя, но для идущих содержит в себе возможность выхода – через неприятие, через создание эффекта «дойти до края».

Картина построена в соответствии с диагональю демонстрации: демонстрируются разрушительные последствия и то, как поступать не должно, что заставляет задуматься зрителя.

«Смерть Сарданапала», 1827-28 гг. Это произведение дважды повторялось Делакруа. Композиция во многом подобна композиции произведения «Свобода, ведущая народ»: действие выстраивается по такой же нисходящей диагонали. Провести параллели необходимо также и с общим источником этого замысла: «Плотом «Медузы» Т.Жерико. Фигура женского персонажа, лежащая ничком на постели, раскинув руки, подобна мертвому на плоту, которого Жерико писал с Делакруа. Это тоже своеобразный плот, влекомый к гибели. Но здесь роль кормчего выполняет фигура Сарданапала, возвышающегося над всем этим буйством в стоически спокойно созерцательной позе. Эта фигура подобна фигуре на плоту у Жерико; в произведении Жерико фигура старца задает иной вектор движения: не безусловного и неутомимого устремления к спасению, к парусу на горизонте, но отстранения и рационального выхода за пределы вечного двигателя человеческой жизни. В произведении Делакруа эта модель отстранения оказывается во главе угла, во главе всей пирамиды из тел людей, коней, драгоценностей. Все эти элементы, наполняющие картину, есть предметы роскоши, средоточие богатства и власти, владения всевозможными ценностями материального мира.

Этот сюжет был взят из произведения Дж.Г.Байрона, у которого есть классицистическая трагедия об ассирийском деспоте Сарданапале, последнем царе Ниневии, который повелел сжечь себя на костре, когда мидяне завладели его столицей. Сарданапал возложил на костер все свои несметные сокровища: «познав усладу всевозможных и диковинных наслаждений, царь принял смерть с подобающим ему достоинством», - заключает Атеней. Существует такой индийский обряд, с которым познакомился Делакруа, – в случае смерти мужа в жертву приносят жен-вдов, которые восходят на костер жертвоприношения.

Вся композиция в целом здесь подчиняется некоторому визуальному понятию жертвенного костра, на который восходят все, и в жертву момента стоического отречения приносится все то, что и привело жизнь к разрушению. Исследователями указывается идейная близость мировоззрения Делакруа и художественных текстов маркиза де Сада. Философия де Сада основана на двух тезисах: «жизнь есть поиск наслаждения» и «наслаждение пропорционально разрушению жизни». Особенно наглядно данные тезисы в свернутом виде явлены в сцене на переднем плане, где происходит убийство женщины: разрушение наслаждения. Момент разрушения предметов наслаждения приносит Сарданапалу миг возвышения и успокоенности. И это не просто миг один из многих, а единственно возможный – последний миг, минута перед смертью, мгновение, становящееся вечностью.

Представлен процесс обретения истинных ценностей в разрушающем огне смерти.

Смерть, причем мученическая, понимается как наказание, бич Божий за грехи человеческие. Одними из главных грехов предстают жажда телесных наслаждений, стремление к богатству, удовлетворение сладострастия, а также человеческая склонность к взаимному истреблению. Эта тема решалась в «Смерти Сарданапала». Наказание обретается внутри самого человека, как и грех.

Для произведений позднего периода творчества Э.Делакруа характерно соединение романтической и классицистической линий: в росписях в залах Бурбонского дворца и капеллы Ангелов в церкви Сен Сюльпис.

В цикле росписей капеллы Ангелов представлена борьба ангельской силы с человеком и с дьяволом. Это равная борьба и победоносная борьба как возмездие, наказание за презрение божественных ценностей, низвержение человеческое становится в этом цикле основой для низвержения дьявольского. Ангельская сила выполняет функцию всевидящего ока Бога, посылающего эту силу для очистительной борьбы с Дьяволом в его не Ангельское войско, здесь разворачивается в своей функции уничтожения темных сил. Показательны изменения, которые претерпевает концепция Делакруа в последний период: если в раннем творчестве человек в одиночестве погрязал в море своей греховности, своих искушений, то теперь ему является божественная сила, получает развитие тема божественного возмездия за грехи.

Лекция 121. Национальные живописные школы стиля «романтизм» в XIX в.: Англия

План лекции

1. Творчество У.Блейка.
2. Творчество художников Братства Прерафаэлитов.
3. Пейзажное искусство Англии XIX в. Творчество У.Тёрнера.

1. Творчество У.Блейка

Искусство Уильяма Блейка (1757–1827) также во многом обусловлено временем, когда этические идеалы классицизма еще не утратили своего значения, но уже рождалось новое свободное представление о человеческой личности, связанное с крепнущим романтизмом, осознавалась особая роль субъективного творческого начала, когда вместе с тем стало высоко цениться искусство средневековья с его органической жизнью формы. Все эти тенденции наложили свой отпечаток на формирование личности Блейка, который ко всему этому был не только художником, но и замечательным поэтом. Его фигура словно предвещает художника далекого будущего. Дело не в качестве и характере его манеры, а в самом принципе органического единства образного и умозрительного начала, поэтического и пластического видения. Поэтому наиболее убеждают его иллюстрации к собственным стихам и поэмам («Песни Невинности», 1789; «Песни Опыта», 1794; поэма «Америка», 1793), демонстрирующие единство слова и образа, текста и рисунка, музыкального звучания стиха и колористической или светотеневой гаммы. Творчество Блейка осталось почти незамеченным при жизни художника и лишь столетие спустя получило признание и нашло широкий отклик.

2. Творчество художников Братства Прерафаэлитов

Творчество художников Братства Прерафаэлитов в искусстве Англии занимает пограничное положение между стилевыми пространствами «ареаромантизм» и «ареаклассицизм».

Прерафаэлиты, или «Братство Прерафаэлитов» (англ. Pre-Raphaelite Brotherhood, от лат. ргае - «перед», «впереди», итал. Rafael - Рафаэль и англ. brotherhood - «братство») -творческое объединение английских мастеров, возникшее осенью 1848 г. Изначально в состав Братства входили семеро: художники Данте Габриэл Россетти, Уильям Холмен Хант, Джон Эверетт Миллес (собственно организаторы Братства), Джеймс Коллинсон, скульптор Томас Вулнер, теоретики и художественные критики Уильям Майкл Россетти и Фредерик Джордж Стивене.

Официально Братство в первоначальном составе просуществовало очень недолго – около четырех лет. В 1850 г. из него вышел Коллинсон, в

1852 -Вулнер, Хант и Миллес. Второй период существования прерафаэлитов начался в 1853 г., когда к Д.Г. Россетти, оставшемуся верным прежним идеалам, примкнули Уильям Моррис и Эдуард Берн-Джонс, возглавивший прерафаэлитское движение в 70-х гг., когда Россетти практически перестал заниматься живописью.

Рассматривая художественные традиции Братства, следует рассмотреть само его название - Братство Прерафаэлитов. Будучи не только практиками, прерафаэлиты излагали свои идеи в теоретических статьях, рассказах и поэмах, к которым и следует обратиться. Хант в своей книге «Прерафаэлитизм и прерафаэлитское братство» пишет: «Принятое название отрицает малейший намек на рабское подражание старым идеалам. Прерафаэлит - это не предшественник Рафаэля. Всех живописцев, что рабски пародировали этого князя художников в расцвете его дарования, мы называем рафаэлитами. Название «Прерафаэлит» подразумевает отсутствие влияния развратителей совершенства, даже если в их число включить - из-за некоторых вещей - и самого Рафаэля и принятие в то же время его более искренних предшественников».

Под «более искренними предшественниками» прерафаэлиты подразумевали художников поздней Готики, Треченто, Кватроченто, среди них - Мазаччо, фра Анджелико, Боттичелли, Мантенья, Ван Эйк. В этом сказывалось противостояние прерафаэлитов академической живописной школе, основанной на прямом цитировании формальных сторон произведений, в частности Рафаэля. Идеалом Братства стало средневековье (даже само слово «братство» предполагает связь со средневековой закрытой монашеской организацией, тайным сообществом), Треченто, Кватроченто, более искренние, непосредственные. Обращение к ним происходило на нескольких уровнях:

• Обращение к природе. Уильям Моррис в статье «Английская школа прерафаэлитов» назвал в качестве одной из характерных черт Готики любовь к природе; в произведениях мастеров Кватроченто природа также играла большую роль. У прерафаэлитов это отразилось в их живописании с натуры, на пленере, в позировании друг другу, в натуралистичности произведений; но их натуралистичность не тождественна фотографической точности, так как в противном случае теряется художественность. Натурализм необходим прерафаэлитам как изучение природы, законов творения через нее; для того, чтобы обнаружить священное в жизни, приблизить его к человеку, сделать более понятным; только в природе, не испорченной цивилизацией, можно найти идеальное. Их натурализм, согласно Моррису, заключается в том, чтобы тщательность, правдивость рисунка служила, прежде всего, средством общения зрителя с произведением.

• Классицистические тенденции. К пространству ареаклассицизма можно причислить искусство периода Кватроченто, которое было одним из образцов для творчества Братства, поэтому, несмотря на то, что прерафаэлитов принято относить к романтизму, порою в их творчестве можно выделить некоторые черты классицизма, такие как: линейность -

четкость контуров, преобладание линеарного начала; плоскостность – явное деление на планы; статичность, застылость даже в сюжетах, предполагающих движение, - эти черты можно обнаружить, к примеру, в произведениях «Верь мне», «Рыцарь Айсамбе на переправе: Греза былого» Миллеса.

• Технические приемы. Восстав против Академии, прерафаэлиты выступали не только против прямого заимствования, формальности искусства, но и против самой организации процесса обучения. В частности, они выступали за необходимость восстановления стадии подмастерьев для обучения будущих мастеров обращению с материалом, так как художник, не прошедший эту стадию не может в максимальной степени использовать все содержательные возможности материала. «Живописец, не зная природы своих материалов, не может судить о них и мудро применять приобретаемые продукты. Дело не пойдет, пока сами живописцы не овладеют техническими тайнами». Поэтому в своем творчестве прерафаэлиты стремились самостоятельно изготовлять краски, масла, подготавливать холсты. Они разработали собственную технику живописания маслом, близкую по сути фресковой живописи.

• Характерными чертами произведений У. Блейка можно назвать мистицизм, вытянутость пропорций, но одновременно и мощность телосложения, яркие краски, что говорит о необходимости поиска человеком-героем (мощность телосложения) сугубо индивидуального пути соединения с Абсолютом (мистицизм) через свое расконечивание (вытянутость пропорций). Эти же характеристики обнаруживаются в творчестве прерафаэлитов, например, Россетти.

Подводя итог, можно выделить следующие основные традиции в произведениях прерафаэлитов:

1. Поздняя Готика, Треченто, Кватроченто;
2. Национальное искусство:

• Готика;

• Художники XVIII - начала XIX вв.: Хогарт, Блейк.

Особенности художественного языка

• Сюжеты, к которым обращались прерафаэлиты, можно разделить на три основные группы: религиозные, литературные и современные.

• Желая писать произведения, исполненные духовности, высокой нравственности, чистоты, члены Братства использовали в качестве художественного материала Библию, причем зачастую ее апокрифические сюжеты; либо прибегали к новаторским трактовкам сюжетов канонических. Это можно считать чертой романтизма в прерафаэлитизме, предполагающего индивидуальное, личностное стремление человека к Абсолютному, проявляющееся, в том числе, и в собственной индивидуальной трактовке; с другой стороны, данную характеристику можно рассматривать как одно из проявлений восстания против академических догм на уровне выбора сюжета. В качестве примера можно назвать произведения «Козел отпущения» Ханта, «Христос в родительском доме» Миллеса (не канонические) и

«Благовещение» Россетти (нетрадиционное решение: Дева Мария в белых одеждах, на кровати, ангел без крыльев, язычки пламени на его ногах).

• Обращение к литературным сюжетам средневековья и Возрождения - легенды, баллады, произведения Данте, Шекспира - было продиктовано стремлением найти идеальное, отсутствующее в реальном современном мире, в событиях былых времен. Другим литературным источником сюжетики являлись произведения Байрона, творчество которого во многом созвучно прерафаэлитам: недовольство современностью, невозможность найти идеал в современной цивилизации; этим же чувством проникнуты произведения Братства на сюжеты из современной жизни.

• На втором этапе прерафаэлитизма можно обнаружить интерес к античным историческим и мифологическим сюжетам: «Зловещая голова» Берн-Джонса, «Купание Психеи» Лейтена.

Порою совмещение разновременных традиций в одном произведении, то есть решение, к примеру, античного сюжета в духе эпохи Средневековья, где античный герой изображен в рыцарских доспехах («Зловещая голова»).

Колорит, используемый прерафаэлитами, - это чистые краски, локальные цвета, хотя часто можно наблюдать и тоновую живопись; в связи с чем невозможно однозначно говорить о преобладании линеарности либо живописности. Так, даже в творчестве одного автора, Россетти, можно обнаружить обе эти тенденции: линеарность в «Благовещение», живописность, тонкие переходы в «Деве печали». Яркость цвета была обусловлена обращением к традициям мастеров Возрождения, не знавшим Леонардо да Винчи с его черными тенями; и вниманием к природе, еще не испорченной пагубным влиянием современной цивилизации, делающей мир серым, бесцветным.

Созерцательность; застылость фигур, находящихся в движении, что обращает к необходимости движения не телесного в реальном, материальном мире, но движения духовного.

Активное обращение к природе, натуралистическое изображение, внимание к природным деталям свидетельствуют о необходимости изучения Творения, так как именно в нем максимально выражено Божественное. Прерафаэлиты ратовали за отказ от отступлений от природы, отказ от идеализации и типизации, хотя нельзя говорить о полном отсутствии этих черт в их искусстве, лишь о снижении их степени даже по сравнению с английскими мастерами романтического толка XVШ в.

Всегда обязательное присутствие в произведениях двоих: природы и человека - идеальный герой родственен природе, не оторван от нее; современная же цивилизация изолировала человека от мира природы, мира идеального, человек в современном мире самоутверждается и соучаствует в самоутверждении социума, а не Полноты Бытия, к последнему же призывают члены Братства в своих произведениях. Полотна больших размеров, необходимые для изображения человеческих фигур и предметов в натуральную величину, для максимального приближения зрителя к

произведению, предлагающему индивидуальный путь стремления к Абсолютному.

Декоративность - узорочье, украшательство, распространенное зачастую по всей плоскости холста; обилие, богатство деталей, внимание к проработке как переднего, так и заднего планов, но «не только для детальной законченности, но и для того, чтобы глубже изучить самые основы природы и избежать условной трактовки фонов». Декоративность наряду с подражанием природе и «общением со зрителем» (под этим, видимо, можно понимать стремление приблизить искусство к человеку за счет натурализма, изображения в натуральную величину и др.) У. Моррис назвал в качестве необходимой составляющей великого произведения искусства.

«Светоч мира» У.Х. Ханта как репрезентант прерафаэлитизма

• Данное произведение, уже на материальном уровне отсылает нас к одной из обозначенных традиций прерафаэлитов - к технике старых мастеров, писавших свои работы не на холсте - «Светоч мира» написан маслом по холсту на дереве.

• Произведение написано на религиозный сюжет, но его нет в Писании: Христос стучится в бедную хижину, неся свет; то есть перед нами авторская, личностная трактовка не библейского сюжета, а собственно христианской истории.

• Мистицизм (мист - ищущий свой индивидуальный путь к Богу), свойственный творчеству прерафаэлитов, выражается здесь в таинственности, сверхъестественности, визуализированных через связь с огнем, временем суток (ночь), необычным сюжетом.

• Временное совмещение: Иисус изображен в средневековых королевских одеждах, фонарь имеет готические очертания.

• Вытянутые пропорции собственно вертикального формата произведения, Иисуса, фонаря в его руке отсылают к готическим традициям, а также к творчеству У. Блейка.

Соприсутствие человеческой фигуры и природы, которые написаны с натуры, но присутствует доля идеализации.

• Декоративность: узорчатый плащ, тонкий узор ветвей на фоне неба.

• Яркие чистые цвета, контрастные сочетания. Несмотря на то, что изображена ночная сцена, небо довольно светлое, не черное, а зеленое.

• Закрытая дверь, перед которой выросла и успела засохнуть трава, свидетельствующая о том, что дверь не открывалась уже очень давно. То есть человек в своем мире отграничился от природы и даже не предпринимает попыток найти связь с нею. Эта же дверь, отделяющая людское жилище от Христа, говорит о том, что современность отгородилась от святого, идеал необходимо искать в былых временах, в Средневековье (Христос в средневековых одеждах и в короне, именно в то время он был истинным Царем).

• Этическая функция живописи также явлена в данном произведении: Христос несет свет, он просвещает, он есть свет в темноте, поглотившей человечество. Об этом свидетельствует подобие очертаний фонаря и

собственно вытянутого вертикального закругленного формата произведения. Можно сказать, что все полотно и есть этот фонарь, освещающий темное пространство, а Христос - огонек, горящий в нем; об этом говорит наличие двух самых светлых пятен в произведении: нимба Иисуса и огня внутри фонаря. Следовательно, как фонарь освещает темноту, так и произведение освещает реальную жизнь, причем не только освещает, но в силу священности горящего в ней огня и освящает, вносит в реальность современного человека свет идеального. Таким образом, цель данного произведения - просвещение и одновременное освящение людей, демонстрирование им истины, идеала, от которого они тщательно и давно отгородились; люди замкнулись в своем пространстве, что привело к запущенности и отсутствию порядка в современности, искусство же прерафаэлитов призвано показать человеку идеал, оставленный им в Средневековье, приобщить к нему.

3. Пейзажное искусство Англии XIX в. Творчество У.Тёрнера

Крупнейший английский пейзажист – Джозеф Мэллорд Уильям Тернер (1775–1851). Творчество Тернера не отличается цельностью и простотой. Наследие его громадно. Он оставил множество картин и бесчисленное количество акварелей, расцвеченных рисунков и гравюр. На протяжении всей жизни он создавал вымышленные пейзажи классицистического характера в духе Клода Лоррена, подчас с мифологическим или историческим стаффажем. В то же время он делал зарисовки и этюды с натуры. Наиболее перспективную для будущего часть его наследия представляют романтические полотна, запечатлевающие проявления природных стихий, – туман, дождь, снежную бурю, шторм на море, к изображению которых он обратился примерно с 1820-х гг. Тонкие переходы цвета, богатство красочных отношений позволяют художнику дать волнующую картину возникающих при этом эффектов освещения. Об этом лучше всего свидетельствует картина «Дождь, пар, скорость» (1844) – изображение поезда, мчащегося сквозь туман и дождь. Это произведение можно назвать предтечей импрессионизма. Представлено оплотнение, неясное вычленение природных сил.

В произведениях У.Тёрнера создается модель мифологии природы. Природные явления постигаются как процессы, в которых является божество, но лишенное антропоморфных характеристик. Мифология цвета, мифология пейзажа без прямого использования мифологических фигур, силы природы – как божественное проявление, явление мифа. Например: «Улисс насмехается над Полифемом»: восход солнца – едва видимые очертания коней колесницы богини зари – Авроры. Произведения Тёрнера – мистерия богов, воплощенных в природных формах.

Лекция 122. Национальные живописные школы стиля «романтизм» в XIX в.: Германия

План лекции

1. Концепция немецкого романтизма в творчестве Ф.О.Рунге.
2. Концепция немецкого романтизма в творчестве К.Д.Фридриха.
3. Концепция немецкого романтизма второй половины XIX в.

1. Концепция немецкого романтизма в творчестве Ф.О.Рунге

Творчество Филиппа Отто Рунге (1777–1810). Чувство сокровенности процесса познания действительности пронизывает все его творчество. Рунге в своих произведениях вырабатывал концепцию пейзажной живописи, основанной на раскрытии темы слияния человека с вселенной. Почти все годы своей короткой творческой жизни Рунге работал над четырьмя полотнами «Времен дня», которыми он мечтал украсить специально сооруженное здание, где их показ сопровождался бы музыкой и стихами, воплощая мечту романтизма о синтетическом воздействии различных видов искусства на человека. Как показывают эскизы, выполненные в рисунке и офорте, и оконченная картина «Утро», замысел цикла для своей реализации привлекает символические знаки. В пейзажах и в портретах на первый план в облике человека выходит светлое душевное состояние, которое ценили ранние романтики, называя его «истинным веселием сердца», «драгоценным перлом человеческого бытия», и которое они искали, обращаясь к изображению природы, детей, растений. В этом отношении он был близок своим собратьям-литераторам (Новалис в «Учениках в Саисе», Фр. Шлегель в «Люцинде»).

Принято считать, что основное в творчестве Рунге – портрет, ибо все главные его произведения – «Мы втроем» (1805), «Дети Хюльзенбек» (1805–1806), «Мои родители» (1806) –портретные изображения конкретных лиц. Но каждое из них представляет человека неотрывно от природы, света, растений, которые входят в художественную ткань образа, превращая портрет в какой-то новый жанр, исполненный философских размышлений художника о мироздании. Фигурка маленькой дочки друга Рунге Пертеса на ее портрете 1805 г. – средоточие сложных соотношений замкнутого, строгого пространства комнаты и безграничного простора за окном, темноты, царящей в помещении, и света, льющегося снаружи, скользящего по предметам и окутывающего мягким золотым сиянием облик ребенка. В портрете родителей (1806) мысль о преходящести конкретной человеческой личности, о неизбежности смены одного поколения другим истолкована как непреложный и естественный закон. И этим определяется торжественный строй всего полотна: хотя страшны разрушения, произведенные в облике человека старостью, безжалостно изображенные художником, они

воспринимаются естественной закономерностью рядом с безмятежностью младенчества и вечностью природы.

Полотна Рунге исполнены своего рода наивного жизнелюбия «изначального изобретателя» – наиболее ценимого романтиками качества в художественном творчестве. Именно его они жадно искали, приобщаясь к народной поэзии, народному ремеслу, искусству примитива. У Рунге это проявляется в непреклонной уверенности, что грубоватая характерность образов, добытая непредвзятым достоверным исследованием природы, прекраснее изящной гармонии идеального, покоящейся на традиционных классических представлениях.

2. Концепция немецкого романтизма в творчестве К.Д.Фридриха

Наиболее ярким художником немецкого романтизма второго этапа был Каспар Давид Фридрих (1774–1840). Творчество Фридриха оказало большое влияние на современное ему искусство. Под его влиянием складывалась пейзажная живопись берлинца К. Блехена, дюссельдорфца К.-Ф. Лессинга, дрезденских художников Г.-Ф. Керстинга, К.-Г. Каруса, Э.-Ф. Оеме.

Художественным материалом выступают руины готических храмов, призрачно вырастающие в чаще леса, и одинокие часовенки среди диковинного бурелома, и деревья с торчащими из-под снега сучьями.

В произведениях предстает постоянная изменчивость природы, переломные моменты дня: закаты и восходы солнца, утренние и вечерние сумерки. Эти переходные состояния приобретают в картинах Фридриха особую поэтическую значительность. То утренний предрассветный туман заливает мир холодной, зябкой белесоватостью, словно смывающей яркую цветность земного обличья, то художник улавливает краткий миг вечерних сумерек, когда в небе еще остывают багровые следы зашедшего солнца и землю подергивает синеватая прохлада, как бы съедающая красочную пестроту окружающего. И, хотя Фридрих удивительно точен в воспроизведении реального облика природы, пейзаж для него – это раскрытие цельной картины мироздания, глубокое философское размышление и осмысление места человека в мире. Величавое ощущение постоянного круговорота природы, смены людских поколений, времени дня пронизывает его произведения, составляет истинное их содержание. Глуховатый колорит его полотен построен еще на созвучиях локального цвета, но они выражают хмурую зелень темных сырых елей, почти монохромную графичность зимнего пейзажа («Руины монастыря в дубовом лесу», 1812 – 1820), яркость заката («Ступени жизни», 1820-е гг.), предвещая колористические поиски живописи XIX в. Чаще всего принципом композиционного построения становится изображение разрыва между фигурками первого плана и беспредельностью дали.

Его излюбленный мотив, многократно, с неотразимой достоверностью воссозданный им в живописных полотнах, – кристальная прозрачность вечернего неба, когда весь мир предстает на его фоне в удивительно четких

силуэтах. Это время чуткой тишины. Она пронизывает природу. Все замерло, словно прислушиваясь к своей внутренней жизни. И в человеке возникает особое расположение души к углубленному созерцанию себя, окружающего мира, рождается ясность мысли и чувства, ощущение гармонии со всем сущим. Фридрих любит вводить в эти пейзажи фигуры людей, то сидящих на валунах на берегу моря («Восход луны над морем», 1821–1822), то на носу парусника («На паруснике», ок. 1812–1820), и задумчиво глядящих на безбрежную гладь моря.

Дух историзма, который принесли романтики в искусство, проявлялся не только в исторических пейзажах Фридриха (как и вообще не столько в исторических сюжетах), а прежде всего в чуткости художника к постоянной изменчивости природы, в понимании мира как постоянно меняющейся в своих конкретных проявлениях данности. Примечательно, что Фридрих постоянно требовал от художников изучать, исследовать и познавать свое время.

На второе десятилетие XIX в. приходится расцвет в немецком пейзаже и того героического направления, которое воспринимало мировое развитие как цепь катастроф и которое так привычно связывается в нашем представлении с мятежным духом романтизма. Подобную концепцию можно наблюдать в пейзажах К. Ротмана (1797–1850), К.-Ф. Фора (1795–1818), Ф.-Т. Хорни (1798–1824). Земля изображена лежащей в эпической неподвижности под ясным куполом неба. Но она несет в себе следы прежних катастроф, врезавших в ее тело расселины, ущелья, вздыбивших ее грядами гор. Еще более характерны полотна Иозефа Антона Коха (1768–1839). В его пейзажах могучая стихия природы предстает то в величественной картине Шмадрибахского водопада (1811–1812) – с лавиной черной в своей глубине воды, со зловещей белизной кружев пены, то в грандиозной панораме Бернского нагорья (1811), замкнутого причудливым нагромождением горных массивов с недоступными снежными пиками скал.

Для дальнейшего развития романтизма очень характерен своеобразный жанр интерьера в живописи Фридриха, Г.-Ф. Керстинга (1785–1847). Эти интерьеры менее всего уютны и замкнуты, скорее, они поражают аскетичной строгостью ритмов пустых стен, четкой выявленностью геометрических форм предметов, определенностью рисунка. Человек возникает в них в сложных пространственных соотношениях, о которых уже говорилось при анализе портрета маленькой Пертес Ф.-О. Рунге. Особое значение приобретает введение в интерьер зеркала, как это сделал Керстинг, изображая вышивальщицу (1812). Как и в большинстве подобных изображений, скромная фигура девушки повернута к зрителю спиной, но висящее у окна зеркало вдруг возвращает нам иной облик: полное очарования, обворожительное личико, обрамленное кокетливыми локонами. В этом приеме художника – особая прелесть и чисто романтическая усложненность изображения, когда оно как бы раздваивается, возникая одновременно в двух реальностях. Зеркало волновало воображение романтиков не столько своей способностью точно повторить мир, сколько

таинственной способностью вызвать двойника – излюбленный прием, позволяющий спаять в неразрывное единство противоположные начала: добро и зло, свет и мрак.

3. Концепция немецкого романтизма второй половины XIX в.

Художником, с именем которого для немецкого искусства второй половины XIX в. связано наиболее полное и разностороннее развитие романтических тенденций, был Адольф Менцель (1815–1905). Его долгий творческий путь, энциклопедическая широта его поисков в различных областях живописи и графики оказали большое влияние на немецкое искусство.

Более, чем это принято думать, творчество Менцеля обязано романтической традиции. Его связи с ней вызывают в памяти сложную диалектику наследования и отрицания, свойственную отношению к романтизму поэзии Гейне. Тематикой своих произведений 40-х годов Менцель кажется далеким от социальных идей. Но никто из немецких художников не выразил так ярко жажду перемен, так юношески свежо, радостно не воспел этот постоянно меняющийся, подвижный мир, не связал его с повседневным созиданием человека, как Менцель. Он совершил то, что в этюдах Блехена и многих других возникало предвидением будущего.

Идея диалектики всеобщего развития, воспринятая Менцелем в теориях романтиков, прежде всего Шлейермахера, осталась для него определяющей на всю жизнь. Идея диалектичности развития, столь глубоко разработанная немецкими романтиками, получает в творчестве Менцеля новое претворение, будучи отнесена к конкретной социальной действительности и отражая тем самым общеевропейскую тенденцию реализма в XIX в. Каждый из этих образов символически емок. Композиция строится пластическим разнообразием форм, динамической подвижностью контрастов света и тени, напряженного сопоставления черного и белого.

В творчестве немецких романтиков портретный жанр уступал пейзажу или композиционным поискам в монументальном искусстве; в эпоху бидермейера портрет явно тяготел к бытовой картине с подробным изображением костюма и интерьера. В немногих созданных Менцелем живописных портретах, где им изображены его близкие и знакомые, также ощутима склонность к развернутому жанровому решению, в рисунке же и акварели – к точности языка реалистической портретной миниатюры 20–40-х гг. XIX в. В композиционной индивидуальности каждого из портретов, созданных Менцелем, – принципиальное утверждение неповторимости изображенной личности, ценности ее непредвзятого, непринужденного изображения. Это качество присуще и портретам Фердинанда фон Райски (1806–1890) – основному жанру его творчества. Круг его портретируемых – дворянские семьи Саксонии, в родовых усадьбах которых он подолгу живал. И Райски нередко обращается к форме парадного портрета, изображая портретируемого в рост, в позе, явно рассчитанной на зрителя, с увлечением

передавая нарядность одежды, фактуру дорогих материалов. Однако красочность костюма и обстановки приобретает несколько ироническое звучание – человек предстает увиденным с зоркостью реалиста XIX в.: во всей многосторонности психологического анализа личности и социальной ее конкретности. Склонность художника к картинной обстановочности, к сложным пространственным решениям и приподнятой красочности колорита воспринимается данью романтической традиции, но позволяет говорить и о ее развитии, свидетельствуя также о соприкосновении художника с живописной культурой французского романтизма. Своего рода данью романтической чуткости к душе ребенка возникают многочисленные детские образы фон Райски.

Поздний романтизм представлен произведениями Л. Рихтера (1803-1884), М. фон Швинда (1804-1871), К. Шпицвега (1808–1885). Сюжеты полотен Л. Рихтера, М. Швинда, как никогда еще у немецких романтиков, тесно связаны с народными сказаниями, песнями, балладами средневековья – здесь и свадебные шествия, и замки, и сказочные образы Рюбецаля, и заколдованный Шреккенштейн. Их иллюстрации народных сказок и песен восходят в своем графическом языке к стилистике малых мастеров немецкой гравюры эпохи Дюрера. Когда же они обращаются к современной жизни, то здесь их также привлекает тихий мир провинциальных маленьких городов, облик которых определяется готическими башнями церквей, барочными фронтонами и т.п.

Лекция 123. Графика направления «реализм»

План лекции

1. Тенденции развития искусства графики направления «реализм»: темы, сюжеты, персонажи.
2. Творчество Оноре Домье.

1. Тенденции развития искусства графики направления «реализм»: темы, сюжеты, персонажи.

Реалистическая тенденция наблюдается в развитии истории искусства постоянно, но как художественное течение реализм складывается именно во Франции, в середине XIX в. Преимущественное развитие получает жанровая живопись, которая составила второй, после пейзажного, этап развития реализма.

Произведения, относимые историками искусства к этому направлению, были созданы в период с 1830-х по 1870-е гг.

Напряженная политическая обстановка была связана с судьбой практически каждого гражданина. Люди Франции творили историю. В комментарии к Салону 1848 г. критик Торе писал: «Мы не будем долго

задерживать внимание читателя на салоне 1848 г. Мы создаем сегодня нечто более важное, чем искусство и поэзия: мы создаем историю».

История – очень интересная тема для многих художников. Домье желал проиллюстрировать «Историю Франции» Анри Мартена, но эта идея не была осуществлена. Домье была создана серия гравюр «Древней истории», в которой представлен критический и саркастический взгляд на историю прошлого. Это подтверждает факт увлечения историей современности, сегодняшнего дня. Уходит понимание истории через призму некоего классического образца.

В искусстве 1830-х гг. происходит расцвет карикатуры. В развитии этого вида искусства выделяют следующие периоды: карикатура политического характера (1830-1835 гг.); социально-бытовая карикатура и иллюстрация (1835-1848 гг.). Такое разделение на периоды связано с тем, что в 1835 г. политическая графика была запрещена.

Центральным героем карикатур выступает отрицательный персонаж – буржуа: представитель государственной власти, банкир, делец, мещанин-обыватель. Среди персонажей сатирических произведений в группе политических карикатур можно выделить портреты конкретных лиц. Авторы таких картикатур: Домье, Декан (карикатура на Карла X), Гранвиль (министры и депутаты). Кроме того, персонажи могли представлять собирательные образы (особенно в группе социально-бытовых карикатур); авторами выступают Травьес, Монье, Домье. Также присутствовали персонажи-аллегории. Например, редактор журналов «Карикатюр» и «Шаривари» Филиппон придумал аллегорию короля-груши как эмблемы Июльской монархии. Также можно выделить и положительных героев карикатур; их можно подразделить на следующие типы: героический (например: «Галльские пленники» Гранвиля и Домье, критический (сострадательная тенденция) (например: «Полный порядок царствует в Лионе» Травьеса), социально-описательный (например: «Французы в своем собственном изображении»; авторы: Монье, Шарле и др. изображали каменщиков, сапожников, строителей, наборщиков).

Для карикатуры характерен принцип серийности. Этот принцип может быть проявлен как в наличии сквозной темы, так и сквозного персонажа. Например: «Представители правосудия». «Добрые буржуа» Домье; «Большой город», «Улицы Парижа», «Физиология буржуа», «Физиология чиновника», «Физиология лавочника».

В период Июльской монархии наблюдался невиданный рост периодики: выходило более 700 названий газет и журналов.

Таким образом, можно отметить расцвет графики как характерную особенность искусства данного периода – эпохи революции. Политическая графика была особенно популярна, ориентирована на широкую массовую аудиторию, они реализовывали принцип новой заразительности искусства. 18 марта 1848 г. был объявлен конкурс на картину, прославляющую республику. Через месяц было представлено более 700 произведений. В этом конкурсе принимали участие Домье, Милле, Коро.

2. Творчество Оноре Домье (1808-1879)

Домье родился в Марселе в семье ремесленника, отец делал рамы для картин, а также был известен как местный поэт. В 1814 г. семья Домье переехала в Париж, где Домье посещал мастерские Ленуара и Будена, изучал мастеров в Лувре, но систематического художественного образования не получил. В 1825 г. Домье после окончания занятий в Александра Ленуара был определен к литографу Зефирину Бельяру, который издавал портреты современников.

Домье в основном работал в графике, в литографии. Особое значение литографий Домье заключается в том, что он довел технику литографии до совершенства, раскрыв возможности тоновых соотношений, передачи световоздушной среды, пространства, градаций тонов.

Славу Домье принесла литография “Гаргантюа” (1831) – карикатура на Луи Филиппа, изображенного заглатывающим золото и “отдающим” взамен ордена и чины. За эту карикатуру Домье на 6 месяцев был заключен в тюрьму и вынужден был также заплатить штраф.

Но карикатуры Домье, в отличие от других мастеров этого вида искусства, сочетали политическую злободневность с глубиной социального обобщения.

Метод работы Домье включал подготовительный этап, на котором он создавал скульптуры небольших размеров (17-19см) из глины и затем рисовал со своих скульптур. Фигуры освещал лампой, усиленная светотень сообщала драматический эффект. Домье никогда не работал с натуры, высмеивал этот метод, в частности, делал карикатуры на пейзажистов.

Помимо подготовительной функции скульптура имела и самостоятельное значение в творчестве Домье.

Статуэтка «Ратапуаль» (1850).

Само выполнение литографии также сродни работе скульптора. Литография – способ плоской печати, при котором печатной формой служит поверхность камня (известняка). Изобретена в 1798 г. Изображение на литографский камень наносят жирной литографской тушью или литографским карандашом. Была распространена именно в XIX в. В XX в. вытеснена офсетной печатью.

Прием работы Домье при создании литографий был следующий: «… его деятельный ум находил удовлетворение только в работе над несколькими рисунками одновременно». На круглом столе у Домье помещались 8 или 10 начатых камней. Он «переходил от одного камня к другому, стирая и прибавляя».

В 1830-е гг. Домье для журнала «Карикатюр» выполняет следующие литографии: «Опустите занавес, фарс сыгран» (1833),

«Законодательное чрево» (1834): своеобразная «сатирическая фреска». Заседание правительства предстает перед зрителем как сборище монстров – алчных, злобных, порочных, безобразных. Называя это собрание чревом, Домье тем самым подчеркивает и пожирающую человека суть издаваемых

этими людьми законов, и чревоугодие как плотский грех собравшихся, думающих не о законе, а о собственном насыщении. Чрево – это также понятие, раскрывающее суть внутреннего устройства, нутро законодательной власти. Представлен групповой портрет уродства развращенных своей плотью, властью, богатством людей, причастных к управлению судьбами других и судьбой государства. При этом действительно присутствуют портретные характеристики героев: представлены политические деятели Июльской монархии: Тьер, Гизо, Аргу и др.

«Граф Орас Себастьяни» (1833), «Де Подена» (1833),

«Улица Транснонен 15 апреля 1834 года» (1834). Во время восстания 1834 г. в Париже отряд правительственных войск ворвался ночью в один из домов на улице Транснонен, жители которого мирно спали, и жестоко расправились с ними, не пощадив ни стариков, ни женщин, ни детей. Это произведение – не карикатура, «залитая кровью страница современной истории», как писал редактор журнала Филипон.

Видны следы борьбы, изображен распластанный труп мужчины в ночной рубашке и ночном колпаке, его тело придавливает труп ребенка. Также изображены другие трупы – отдельными частями. Т.е. композиция фрагментарна, изображения мертвых тел выходят за пределы изображения, и это содействует эффекту расширения сцены – расширения средствами умозрения зрителя, и, следовательно, в пространстве самого зрителя, действительного пространства, в котором он находится.

«Этого можно отпустить на свободу, он уже не опасен» (1834),

«…Вам предоставляется слово, выскажитесь, вы свободны!» (1835): изображена сцена в суде. Слова принадлежат судье, обвиняемого держат за руки, его рот заткнут кляпом, и свобода самовыражения, право защиты, сама праведность судопроизводства высмеиваясь, тем самым открывает свою истинную сторону. Рядом же показана сцена с палачом и человеком, которому готовятся отрубить голову. Скорый, неправый, губительный, преступный суд, приводящий к человеческой смерти, смерти невинного. Смех карикатур Домье на грани с ужасом.

«Робер Маркер и Бертран у витрины с карикатурами» (1837).

Домье часто использует прием деформации изображенных объектов. Применяет метод гротеска, который в его произведениях обретает подлинно эпическую значимость, которая ставит произведения в один ряд с творениями Рабле и Свифта. Фрагментарность композиции – еще один прием Домье, который позволяет понимать изображенное в картине как часть действия, происходящего за ее пределами (Например: “Вагон III класса”, около 1862).

После революции 1848 г. Домье обращается к живописи. В апреле 1848 г. в Школе изящных искусств Домье выставил эскиз «Республика кормит и просвещает своих детей», где он демонстрирует свое умение монументализировать и героизировать тематику современных событий.

В живописи Домье выступает чаще всего не как обвинитель, а с пафосом утверждения гуманистических ценностей, духовности, человечности. Работы преисполнены динамизма, внутренней экспрессии.

В Салоне 1849 г. Домье выставил картину «Мельник, его сын и осел» (навеяна басней Лафонтена).

В Салоне 1850/51 гг. – «Дон Кихот и Санчо Панса» (картина утеряна), гуашь «Шествие силена», «Нимфы, преследуемые сатирами».

Позднее в Салонах выставлялся только 2 раза – в 1861 и 1869 гг.

Серии, которые выполнил Домье:

Робер Макер (100 литографий), 1836-1838;

Физиономическая галерея (25), 1836-37;

Супружеские нравы (60), 1839-1842;

Парижские типы (56), 1839-1842;

Трагикомические физиономии (15), 1841;

Древняя история (50), 1842;

Железные дороги (16), 1843;

Прекрасные дни нашей жизни (100), 1843-1846;

Синие чулки (40), 1844-1845;

Учителя и школяры (32), 1845-1846;

Добропорядочные буржуа (82), 1846-1849;

Квартиросъемщики и домохозяева (32), 1847-1848;

Все, что угодно (70), 1847-1851;

альбом «Осада», 1870-1871;

Всего исследователями выделяется более 28 серий в творчестве Домье.

В 1860-е гг. Домье занимался только бытовой сатирой. Например: «Мужской эгоизм», «Кринолин в снежный день. «Голубушка, может, вас подмести?» (1858).

Во время франко-прусской войны Домье выпускает литографии, вошедшие в альбом “Осада”, в которых предметом изображения выступают народные бедствия: “Империя - это мир” – изображаются убитые на фоне дымящихся развалин; “Потрясенная наследством” – аллегорическая фигура Франции в образе плакальщицы на поле мертвых и вверху цифра “1871”.

Бодлер о методе Домье писал: «В житейских буднях, в бесконечной изменчивости вещей внешнего мира есть стремительность, требующая от художника соответствующей быстроты исполнения». «Гравюры Домье могут быть названы дополнением к «Человеческой комедии» [Бальзака]. Назовите художника-бытописателя как вам заблагорассудится – наблюдателем, соглядатаем, философом… он летописец вечности, отраженной в преходящем».

В произведении «Опустите занавес. Фарс сыгран» О.Домье можно выделить три плана. На переднем плане, который являет собой некоторое подобие сцены, фронтально изображена фигура клоуна в шутовском костюме, снимающего шляпу. Именно данному персонажу принадлежат слова, звучащие в названии произведения. Он выходит на авансцену и делает объявление перед занавесом, который готов закрыться на втором плане. На

втором плане, помимо занавеса, находится изображение статуи Фемиды с весами и повязкой на глазах. На дальнем плане присутствует изображение зала законодательного собрания. Рядами, расположенными полукругом, сидят рядом друг с другом абсолютно единообразные чиновники; на трибуне выступает оратор, секретарь делает записи, под трибуной оратора сидят три персонажа и спят.

Таким образом, необходимыми элементами, формирующими художественное пространство, являются: авансцена, декорации, занавес, сценическое представление. Другим значением указанных знаков являются: авансцена – галерея в зале заседания законодательного собрания; декорацией – статуя Фемиды – богини правосудия; сценическим представлением – выступление на заседании законодательного собрания. Причем люди в зале не соответствуют традиционному представлению о законодателях: они изображены вынужденными играть роль, которая им совершенно не интересна, которая приводит их в состояние сна, и не составляет истинного смысла их существования, деятельность законодателей не осмыслена и они не являются участниками собственного законодательного процесса: они просто пассивно, безынициативно присутствуют.

Все элементы изображения подчинены принципу двуплановой трактовки: традиционное значение каждого элемента оборачивается совершенно противоположным значением, совершенно несовместимым с традиционным. Оборачивание ситуации заседания в ситуацию спектакля говорит об иллюзорности, несерьезности, пустоте содержания.

Планы тесно взаимосвязаны: герой на переднем плане указывает палочкой на Фемиду на среднем плане, складки свисающего рукава его одеяния повторяют складки начинающего опускаться занавеса, а диагональ занавеса, жест клоуна, подобие полукругов, образованных из рисунка его одежды и полукружий рядов в зале, а также контраст полутьмы перед занавесом и света пространства за ним заставляет взгляд выйти в план зала собрания. Эта связь, с одной стороны, подчинена идее демонстрации двуплановости, искажающей традиционное видение и вскрывающей суть происходящего: театром оказывается заседание по вопросам государственной важности; с другой стороны, эта связь указывает на причастность всех персонажей единому действию: здесь нет просто присутствующих – и клоун – не только демонстратор, но участник, более того, руководитель действия театрального представления.

Можно усмотреть параллели в фигурах оратора и Фемиды: они стоят за кафедрой, фигура наполовину скрыта в нижней части. Это сопоставление говорит о замене, которая произведена в зале, Фемида не просто убрана из зала, но ее заменил тот, кого никто не слушает, который далек от истины.

За выполнением данной литографии последовала работа «Законодательное чрево», в которой в центре внимания оказывается многоярусный зал законодательного собрания. Учитывая серийность как метод работы Домье – т.е. принцип многоаспектного изображения одной и той же ситуации, многоаспектного раскрытия многогранной ситуации,

нуждающейся для своей полноты именно в представлении нескольких сторон одного действия – можно предположить, что последовательность создания работ была предусмотрена. И сначала он указывает на фикцию самой законодательной деятельности, а затем – на истинное положение внутри, само нутро законотворчества: а судьи кто?

Можно также увидеть аналогию в изображении зала полукругами, и полукругов, образуемых на одеянии клоуна. Параллели эти при знании того, что следующую работу на эту тему Домье назвал «Законодательное чрево», можно связать с фигурой непомерно толстого клоуна, раздутого именно в области «чрева», плоть его доминирует. И круговая система, заложенная в фигуре персонажа на переднем плане, переходит в круговую систему зала, обнаруживая их связь, единство. Сходство рисунка на одежде и линий рядов зала с законодателями еще больше подчеркивается за счет клетчатой ткани, и эти одинаковые клетки за счет объемности тела формируют полукружия. Данные клетки на уровне зала соответствуют единообразным фигурам заседателей.

Есть определенное сходство у персонажа клоуна и частного персонажа карикатур Домье – Луи-Филиппа (например: «Гаргантюа»). Это подчеркнуто не только сходством черт и толстой фигурой, но и тем, что этот персонаж здесь представлен своего рода хозяином этого шоу, управляющим, смеющимся злорадно, выявляя суть происходящего, как бы издеваясь над теми, кто искренне верит в справедливость власти и тех законов, которые она производит. В правой руке у данного персонажа находится дирижерская палочка: он дирижер этого представления, и зал – в определенном смысле оркестровая яма. Кроме того, он значителен по сравнению со всеми другими персонажами, массивен, находится на переднем плане. Он не просто шут, говорящий правду, раскрывающий суть явлений, но причастен этому действу, он здесь выходит на поклон, как режиссер пьесы.

Лекция 124. Живопись направления «реализм». Реалистический пейзаж Англии

План лекции

1. Специфика пейзажной концепции произведений Дж.Констебла.
2. Характеристика раннего периода творчества Дж.Констебла.
3. Характеристика зрелого периода творчества Дж.Констебла.
4. Характеристика позднего периода творчества Дж.Констебла.

1. Специфика пейзажной концепции произведений Дж.Констебла

Пейзаж – главный жанр, в котором реализовал свою художественную концепцию Джон Констебл, понимая природу как наиболее актуальный художественный материал для организации идеалообразующего процесса.

Концепция национального пейзажа. В отличие от концепции идеального пейзажа, распространенной в исторической живописи этого времени, национальный пейзаж Англии отличается такими характеристиками, как туманность, дождливость, влажность.

Свою творческую программу Констебл называл программой «естественного живописца» (natural painter). И та история, которую он создает в своих произведениях, именуется им «естественной историей»: это сюжетика, связанная с движением облаков, их влиянием на природу земную.

Концепция реалистического пейзажа. Констебл писал, что живопись существует для того, чтобы понимать. Это значит, что живописные произведения открывают путь к познанию устройства мира и устроителя этого мироздания. Этому принципу созвучны слова Фаворского: «Гораздо труднее увидеть и показать прекрасное во всем известных вещах». Подобная же поэтическая концепция значимости намеренно простого и умение видеть кажущееся простое как истинно прекрасное содержится в произведении таких актуальных для Констебла поэтов, как Китс и Бёрнс. Значительность любого проявления природы.

Принцип пленэрной живописи был открыт Констеблом в 1809-1811 гг., к началу 1820-х гг. этот принцип был им разработан. Работал на основе множества этюдов с натуры. На обратной стороне выполненных в путешествиях эскизов Констебл делал комментарии относительно погодных условий, направления ветра, состояния и характера облаков: «сумерки после очень ясного дня», «полдневные облака, рассеивающиеся после дождя». Причем чаще всего Констебл работал с одним и тем же природным мотивом: местность, где он родился, воссоздавая это пространство вновь и вновь в разном состоянии освещения и погоды, разное время дня.

Этюды Констебл писал маслом, что уравнивало в значении эскиз и законченную картину, а в поздний период творчества делало эскиз самостоятельным произведением. Эскизность, мнимая незаконченность произведений Констебла в действительности является наиболее корректным методом освещения истинного устройства мира, пребывающего не в статике, но в постоянном движении сфер. Такая техника исполнения обнаруживает перетекание, взаимное отражение земного и небесного, единение сфер.

Новые тенденции изображения природы в ее воздушном, светоносном, прозрачном, движущемся, изменчивом состоянии. Передача природного настроения. Единство природных элементов Констебл понимал как главное качество художественного целого: «целостный облик природы во всех ее разнообразных изменениях», критиковал метод французских художников, которые копируют отдельные природные элементы, которые выглядят изолированными друг от друга, самостоятельными; причем французские художники копируют не с натуры, а с художественных произведений прошлого.

Констебл использует прием тонального, колористического единства композиции. Известно, что иногда эскизы произведений Констебл создавал

на цветной бумаге, тем самым выбирая единую цветовую основу для создания художественного целого.

Творчество Констебла сыграло значительную роль в развитии новой живописной концепции в искусстве XIX в., во многом определило достижения французских художников: романтиков, реалистов и импрессионистов.

Модель природного мира, который в произведениях Констебла раскрывается как репрезентант Абсолютного начала, такова. Имеется изображение двух пространств: неба и земли, причем горизонт, как правило, занижен, что приводит к приоритету небесного пространства. Точка зрения, которая выбирается в его произведениях, – часто на уровне горизонта, что позволяет взгляду и не отрываться совершенно от поверхности земли, но видеть ее как безграничный дол под покровом небес. Кроме того, такая точка зрения позволяет видеть соотношение земли и неба с доминантой неба. Именно стихии неба и земли вступают в отношения в произведениях Констебла как непосредственные герои и эти отношения составляют истинный сюжет. Сюжет не имеет значения в аспекте частных и преходящих событий, отвлекающих от главного события, каковым является Со-бытие земного и небесного, Дольнего (поскольку земля у Констебла всегда представляется долом, долиной) и Небесного. В ранний период творчества у Констебла были ходы решения небесного как горнего, введение гор как переходного элемента между землей и небом. Например: «Вид в Хёрсли» (1804), «Вид в Борроудейле» (1806). Но затем концентрируется на концепции горизонтальных параллелей земли и небес, представляя мир земным долом. За основу берется Дедхемская долина, обозначаемая ориентирами конкретного места. Функцию связующих элементов между землей и небом выполняют деревья. В зрелый период творчества помимо деревьев в произведениях Констебла появляются готические шпили: «Собор в Солсбери». Показательно произведение «Близ собора в Солсбери» (1821), в котором сближаются и уравниваются тем самым в своем значении деревья и готический шпиль. Данное сближение при переходе на уровень значений может быть понято как создание векторов естественного духовного устремления земного мира в небесные сферы. Тем самым выстраивается модель дола (объективно – долины, символически - дольнего мира) с расставленными акцентами-указателями в пространство небесной сферы. Эти указатели являются ориентирами взгляда вверх. В произведении «Собор в Солсбери» функция прорыва границ дола, присущая готическим формам, визуально подтверждается расположением шпилевидной башни собора под сомкнутой аркадой ветвей, и стрела собора прорывает эту сомкнутость. В произведении «Песчаный откос» роль такого указателя выполняет сама земля, направляющая взгляд вверх, в небо.

Природное начало в качестве посредника в отношении человеческого и божественного выявляется и в таких рисунках, эскизах Констебла, которые можно назвать «портретами» деревьев. Например: «Ствол вяза». Важно, что природа в произведениях Констебла обретает качества конкретики,

доминирует единичное начало (не просто английская земля, но земля южной Англии, Дедхемской долины, берегов реки Стур). Это говорит о значимости реалистического хода в развитии пейзажа, в основе которого лежит понимание сущности, проявляющейся в каждодневном, близком, существовании земного мира.

Место человека в модели мироздания, создаваемой в произведениях Констебла, таково. Показательно, что человек не берет на себя внимание в этой модели, не заявляет о себе и своих событиях в разрез с ключевым Событием, совершающимся во Вселенной. Человек представлен в неразрывном единстве с земным пространством, благодаря композиции, сюжетному характеру крестьянского облика и образа жизни, но, прежде всего, благодаря технике, он сливается с природным миром в единое целое. Как правило, человек в произведениях Констебла – это крестьянин, занятый сезонным трудом, работающим на в земле. Движение человека определяется движением природных элементов: например, в художественном пространстве произведения «Телега для сена» водный поток определяет направленность движения человека, вода составляет стержень, на который нанизаны действия персонажей по берегам реки: охотника в камышах, женщины, зачерпывающей воду, едущих в телеге. Река здесь предстает как жизненный стержень, и как символ самой жизни.

Для Констебла было характерно стремление к научному познанию механизмов природных явлений. Изучение природы меняющегося света. В связи с этим было выполнено множество эскизов с изображением неба, облаков.

2. Характеристика раннего периода творчества Дж.Констебла

В ранний период уже сформировались основные художественные традиции живописи Дж.Контебла:

Параллели с творчеством поэта-современника Роберта Бёрнса: ценность мира самой природы и человека, близкого природе в едином качестве естественности, первозданности, близкого божественной сути творения;

близость творческой концепции поэта Китса;

пейзажная поэзия авторов Озерной Школы: Вордсворт, Колридж.

произведения английского художника рубежа XVIII-XIX вв. Томаса Гёртина: внимание к объективному воспроизведению особенностей реального национального английского пейзажа, возведенного, однако, на эпическую высоту; монохромная тональность, тональная целостность произведения;

пейзажная живопись Томаса Гейнсборо; отличие заключается в том, что в пейзажах Гейнсборо представлена природа, гармонически упорядоченная законами высшего разума, а в пейзажах Констебла действует принцип неупорядоченности в устройстве земного мира;

пейзажи голландских живописцев XVII в., в частности Якоба Рейсдала;

пейзажи Клода Лоррена, которые Констебл продолжал копировать на протяжении всей жизни;

концепция пейзажа Никола Пуссена: модель природы как репрезентанта абсолютного начала.

Ранний этап творчества Дж.Констебла: до 1810-1811 гг.

Ранний период: «Сток-бай-Нэйленд» (1807),

«Мальверн-холл» (1809): переосмысление традиционной концепции топографического пейзажа; усадьба теряет свое типичное центральное положение в этом пейзаже, тем не менее является центральным элементом произведения. Главным персонажем является сама природа, и человек, репрезентированный домом, оказывается органично вписанным в этот природный мир. Во многом это создается за счет введения приема изображения отражения: в стоячей воде пруда отражаются как деревья, так и дом. Важна тема отражения земного и небесного, связанных водным миром. В этом произведении создается мир тишины и покоя.

«Мельничный поток» (1811): динамичная природная картина, сложность фактуры произведения: наслоения отдельных живописных пластов, некоторые части грунта не покрыты краской, глубина, создаваемая самой живописной техникой. Характер наложения мазков меняется при переходе от неба к зелени деревьев, от воды к строениям на берегу – изменения связаны с изменениями той пространственной среды, которая изображается, т.е. техника подчиняется сущности, структуре того элемента природного мира, который изображается. Все пронизано рефлексами света. Здесь вводится элемент, который часто будет использовать затем Констебл: уединенная ферма в левой части композиции. Известно, что в этом доме жил Уилл Лотт, олицетворение патриархального покоя, неподвижности, отшельнического отношения к жизни: он прожил до старости, никогда не покидая свой дом. Т.е. вводится жилье человека, живущего по принципу неразрывности, слитности с природным миром, мыслящего себя неразрывной, естественной частью этого мира. Уединение как погружение в природу. И в этом произведении сама техника создает единство природного и человеческого пространства. Если в предыдущей работе это был прием отражения, то здесь техника уравнивает человеческий и природный мир, связывая их в единое, неразличимое в самостоятельности элементов, целое.

3. Характеристика зрелого периода творчества Дж.Констебла

Период зрелости характеризуется оформлением концепции пейзажа, а также началом влияния принципов творчества Констебла на французскую школу живописи и приходится на 1820-е гг. Этому периоду предшествовал так называемый «переходный» период, характеризуемый жанровыми колебаниями мастера, писавшего и исторические картины, и портреты в 1811-1819 гг.

Произведения зрелого периода творчества:

«Телега для сена» (1821): тема реки жизни была задана в английской живописи XIX в.: в 1805 г. Уильям Блейк создал картину «Река жизни». Эта метафора широко распространена. И свой вариант решения этой темы предлагает Констебл. Констебл в окончательном варианте работы убирает фигуру всадника на берегу, поскольку она нарушала линию берега реки, в качестве ведущей оси, составляющей движение человеческих фигур, главный композиционный вектор. Целостное значение реки жизни раскрывается здесь в конкретике индексных значений отдельных персонажей, их труда. Телега движется в реке. Природное начало выступает как руководящая сила, руководящая каждодневными трудами человека, которыми он включается в природный ритм, формируя тем самым реку своей жизни в соответствии с природными принципами бытия.

«Прыгающая лошадь» (1825): в этом произведении использован такой прием, который часто применял Констебл: передний план дан крупно. В результате зритель помещается на позицию смотрящего из этих камышей, из самой земли, т.е. как бы погружается в мир изображенных крестьян, в мир земли, в то внутренне соразмерное устройство этого мира, который живет в согласии с природным законом.

«Дедхемская долина» (1828)

«Хлебное поле» (1826): изображение человека, припавшего к земле, пьющего из родника: визуализация концепции естественной близости человека и земли, земли как питающего человека начала.

«Собор в Солсбери» (всего было выполнено 8 вариантов этого произведения – с 1823 по 1828 гг.): картина была заказана епископом собора в Солсбери Фишером. Епископ отказался взять тот вариант, который предоставил ему Констебл, по причине отсутствия ясности в небесной сфере, драматичности решения неба, затянутого облаками.

Серия этюдов облаков была выполнена Констеблом в Хемпстеде. В эти годы была издана книга метеоролога Люка Говарда, который составил классификацию облаков. Эта книга во многом стала основой метеорологии – науки, рождающейся в XIX в., открывающей закономерности погодных явлений и способы их предсказаний. Связь облаков и погоды, т.е. связь небесной и земной сферы является предметом рассмотрения в этой науке. Этими явлениями и спецификой этой взаимосвязи чрезвычайно интересовался Констебл. Концепция небесной сферы как определяющей события сферы земной была актуальна для Констебла. В этой серии этюдов можно наблюдать сосредоточение исключительно на небесной сфере. Облака в этюдах, акварелях Констебла пронизаны линиями, есть порыв и есть отдельные кучевые образования, всплески. Но всегда присутствует некая протяженность, полоса, связующая небесную сферу. Облака – это не небо. Облака а) заслоняют небо, б) формируют близкое земле небо; в) составляют погоду; г) изливаются на землю дождем; д) часть небесного пространства, предназначенного для земли; е) движущаяся и беспокойная часть небесной сферы, которая без облаков пребывает в бесконечном спокойствии; в отношении облаков и небес видится аналогия человека и божественного

мира, не случайно, метафора облаков используется для определения человека – вечного странника (например: Лермонтов). Движение в небесах, за счет этой аналогии, можно представить как движение, подобное движению человеческой души. Облака также заслоняют свет, либо пропускают свет - это переходный элемент, граница между небом и землей.

В своих произведениях Констебл использует прием рефлекса, рождаемого отражением небесного света на любой объемной форме, зависимостью всех оттенков цвета от всепроникающей силы освещения.

4. Характеристика позднего периода творчества Дж.Констебла

Поздний период творчества определяется эскизным характером выполняемых произведений, введением белых световых бликов в конструкцию пейзажей в 1828-1837 гг.

Работал в акварели («Стоунхендж»), сепии.

«Вид от Хемпстеда» - пространство земли теряет ориентиры. Лишь слабо выступающий на далеком горизонте силуэт купола собора св. Павла.

«Облака над просторным пейзажем». Линия земли практически полностью исчезает.

«Сток-бай-Нэйленд». Вырабатывается техника с использованием белых маленьких пятен: это то, что Констебл называл «роса», это блики солнечного света, расставленные, разбросанные по всей земной поверхности: новый способ, использованный Констеблом для визуализации понятия связанности, единства всего мира, взаимоотражения неба и земли. Подобный прием затем будут использовать импрессионисты, в частности, Огюст Ренуар.

В поздний период творчества эскизы приобретают самостоятельное значение. Незаконченность как принцип, как художественный прием, высвечивающий тотальную динамичность, беспредельность, к которой стремится земное бытие.

Лекция 125. Живопись направления «реализм». Реалистический пейзаж французской барбизонской школы

План лекции

1. Концепция пейзажа как репрезентанта природного лика Абсолютного начала во французской живописи.
2. Творчество основных представителей барбизонской школы пейзажной живописи.

1. Концепция пейзажа как репрезентанта природного лика Абсолютного начала во французской живописи

В XIX в. в искусстве Западной Европы приоритетной жанровой областью, в которой получили развитие новые живописные тенденции, стал

пейзаж. Пейзаж, ранее являвшийся частью исторических картин, получает самостоятельную роль. Такую тенденцию развития можно наблюдать не только в пейзажном искусстве в целом, но и во внутреннем творческом процессе в биографии многих авторов-пейзажистов XIX в.: Уильям Тёрнер, Камиль Коро. И следует учитывать, что концепция пейзажа как репрезентанта Абсолюта в аспекте живой природы, является объединяющей для всех этапов развития пейзажа. Более того, происхождение пейзажа из жанра исторической картины, связанной с событиями мифологическими, событиями священной истории, является доказательством использования природных элементов как знаков божественного мира. Т.е. неправильно думать, что при постепенном высвобождении пейзажа из исторической живописи и обособлении в качестве самостоятельного жанра, пейзаж потерял свое величественное содержание. Концентрация внимания художников непосредственно на пейзаже и нивелирование событий, связанных с антропоморфными персонажами, означает понимание изображения естественных природных форм в качестве наиболее высветленного, кристаллизованного пространства явления сущности.

Существенным отличием пейзажа XIX в. от тех пейзажных концепций, которые до этого развивались в искусстве Европы, является развитие принципов реалистического пейзажа. Реалистический пейзаж показывает сущность определенной конкретикой единичных характеристик изображенного. Сущность полагает способной к явлению в каждом из элементов и событий повседневности, посредством этого возводимой до качества Бытия. Если в концепции идеалистического пейзажа в изображении природы важна была ориентация на качество всеобщего, то реалистический пейзаж полагает значимым воспроизведение особенностей действительных природных элементов. В своей основе такая концепция безусловно пантеистична, и за приемом изображения конкретных природных мест стоит понимание близости божественного, разлитого в каждой поре вещества окружающего нас природного мира. Важной тенденцией является освобождение пейзажных картин от изображения человеческой фигуры, либо использование различных: как сюжетных, так и живописных приемов растворения фигуры в природном пространстве. В противовес той концепции, которая формировалась в классицизме XIX в., человеческое тело, человеческая природа не выступает в качестве эталонного вместилища божественного содержания. В том случае, когда человек вводится в качестве персонажа, эти герои содержат просветительскую программу необходимого очищения, изменения всякого зрителя, задают эталонную модель нивелирования собственного «я», отрывающего человека от божественного замысла, уводящего в пространство греховности. Возделывание земли, вслушивание в природу, близость природе – вот характеристика действий, совершаемых теми редкими человеческими персонажами, которые вводятся авторами. В большинстве же случаев человеческая фигура отсутствует. Это означает, что визуальное понятие произведений сконцентрировано на

явлении самой сути божественной природы, и в отношение вступают земля и небеса как тотальности, не связанные с суетностью человеческого естества.

2. Творчество основных представителей барбизонской школы пейзажной живописи

Реализм во французском пейзаже начинается с так называемой барбизонской школы, с художников, получивших в истории искусства такое название по имени небольшой деревни Барбизон, расположенной на краю лесного массива в Фонтенбло. Это была группа молодых живописцев – Теодор Руссо, Диаз де ла Пенья, Жюль Дюпре, Константин Тройон, Шарль Франсуа Добиньи, - которые приехали в Барбизон писать этюды с натуры. В названиях «барбизонский», «барбизонцы» есть, конечно, доля условности. Далеко не все картины Теодора Руссо (1812–1867), Жюля Дюпре (1811–1889), Шарля Франсуа Добиньи (1817–1878) и других мастеров группы исполнены в Барбизоне. Еще до знакомства с Фонтенбло написал, например, свой «Рынок в Нормандии» Теодор Руссо, глава барбизонской школы.

Картины мастера барбизонской школы завершали в мастерской на основе этюдов, отсюда законченность и обобщенность в композиции и колорите. Живя в деревне, они настойчиво изучали природу во всех ее переменчивых аспектах.

Зарождению этого движения способствовало впечатление, произведенное в парижских кругах выставкой английских художников (1824), прежде всего, произведения Констебла произвели особое впечатление той новой концепцией пейзажа, которая была в них представлена.

В живописи барбизонской школы утверждается концепция чистого пейзажа. Тот же принцип поиска божественной природы. Барбизонцы полагают, что эта форма – исключительно природная (без человека) – особенно ярко это проявлено в творчестве главы школы Т.Руссо.

Теодор Руссо (1812-1867) порывает с традиционным историческим пейзажем, утверждает национальный реалистический пейзаж. Обыденность утверждается как нечто значительное – грандиозные величественные панорамы. Объемность и материальность, конкретность и вещественность изображаемого природного мира – характерная особенности пейзажа Т.Руссо. Работает на природе, в различных местах Франции. Этот метод будет востребован импрессионистами. В 1847 г. поселяется в деревне Барбизон. Здесь выполняет наиболее известные свои произведения: «Выход из леса Фонтенбло со стороны Броль, заходящее солнце» (1848-1850 гг.), «Дубы» (1852 г.). До переезда в Барбизон Т.Руссо предпринял несколько путешествий по Франции, в частности, в Нормандию в 1832 г., где он написал «Рынок в Нормандии». В сущности, это этюд, но его отличает умение вжиться в атмосферу места, внешне ничем не примечательного. Любая из деталей несет ощущение того, как неторопливо, по веками заведенному укладу течет жизнь в таком городке. Медленно проплывает за окном голова женщины. Нигде не видно сколько-нибудь резких жестов.

Однообразный как будто мотив – стены домов – очень привлекателен, потому что художник нашел такой уголок, где стены по своей фактуре не повторяют друг друга, где облицовка правильного геометрического узора оттеняется фахверковой пристройкой. Картина определенно писалась с натуры, но в ней нет ничего случайного, доминирует композиционная простроенность, вызванная присутствием абсолютного начала. Выделение среднего плана – прием, который получит широкое распространение у барбизонцев, – позволяет зрителю мысленно входить в пейзаж вслед за художником, который не думает смотреть свысока на эту тихую провинциальную жизнь. Доверительная обстоятельность повествования и достоверность каждой подробности характеризует произведения Руссо.

Первой картиной, принесшей Руссо известность, стал выставленный в Салоне 1833 г. «Вид в окрестностях Гранвиля», одно из наиболее важных ранних произведений барбизонской школы. Небо серое, море представлено лишь чуть виднеющейся узкой полоской на горизонте. Руссо, кажется, нарочито отдает первый план грязи, топи, мелкому кустарнику. Но обыденное утверждается как значительное, достойное самого пристального внимания. Эта скрупулезность рассмотрения, которая делает бессмысленным деление предметов на возвышенные и низменные, закрепляется в эпической широте, почти панорамности вида. Художник вводил битюм для объединения деталей общим коричнево-зеленым тоном. Голландская живопись XVII в. выступила традицией искусства барбизонской пейзажной школы XIX в. Нельзя сказать, что барбизонцы лишь повторяли голландские приемы. Пейзажи Руссо динамичнее, больше вбирают в себя разнообразные индивидуальные настроения художника – от суровости «Вида в окрестностях Гранвиля» и умиротворенности «Пейзажа с мостиком» до романтической встревоженности «Пейзажа с пахарем». Заслуга Руссо и его со-ратников в том, что главным критерием творчества они стремились сделать обращение к натуре, в том, что они открыли реальный пейзаж Франции. Они проложили путь к импрессионизму, оказав большое влияние на последующее развитие реалистического пейзажа как в своей, так и в других странах.

Ближе всего среди барбизонцев стоял к Руссо, у которого он многому научился, Жюль Дюпре. Большое впечатление произвел на него «Вид в окрестностях Гранвиля». Обоих пейзажистов сближает не только сходство тем и построений, но и внесение в природу романтизирующего сопереживания, а также особое чувство ее материальности. Голос земли всегда сильно звучит у Дюпре. Расцвет творчества Дюпре приходится на сороковые годы, когда, по всей вероятности, и был исполнен «Осенний пейзаж». Хотя пейзаж этот показывает мощные дубы, но он скорее интимен чем величествен. Его настроение определено мотивами тишины и покоя – мирно пасущиеся коровы, ласковый свет клонящегося к закату солнца, когда уже золотятся кроны деревьев и воздух по-особенному прозрачен. Во всем ощущается любовное и пристальное всматривание.

Особое место среди барбизонцев занимает Диаз де ла Пенья (1808–1876), испанец по происхождению, поклонник Гюго и Корреджо,– художник,

начавший с романтических композиций. Но к какой бы необычной теме ни обращался Диаз, общий красочный эффект был для этого прирожденного живописца важнее литературной занимательности сюжета. «Живопись Диаза, – писал Торе, один из наиболее проницательных критиков середины прошлого в.,– это сон в очарованной стране. Эти леса и эти пленительные создания могут существовать только в видениях. Этому поэтическому очарованию следует приписать успех Диаза, так как сама по себе его живопись должна бы пугать буржуа, который любит обычно живопись законченную, чистенькую и вполне понятную». Действительно, если бы не сюжеты и соответствующее им пасторально-идиллическое настроение в таких картинах, как «Дети в саду» или «Венера и Амур» (1857), манера Диаза с ее плывущими контурами, «взбитой» фактурой и сочной красочной гаммой встретила бы немалое сопротивление у коллекционеров и у жюри Салонов.

По примеру Руссо Диаз обратился к пейзажам леса Фонтенбло. В его деревьях и лужайках появляется больше конкретности, серьезнее настроение картин. Но Диаз не отказывается от романтизма. Маленькие диазовские пейзажи декоративнее, чем ландшафты других барбизонцев. Диаз любит необычное, неровное освещение. Солнечный свет пробивается то сквозь густую листву откуда-то из глубины, то из-за облаков, а то внезапный луч заставляет мерцать и искриться кружево листьев и кору стволов в темной чаще.

В сравнении с Руссо и Диазом, пейзажи Добиньи лишены темпераментности, они созерцательнее, больше идут от исследования натуры, чем от переживания, и в силу этого ближе к природе. Все четыре эрмитажные картины Добиньи показывают постепенное стирание грани между этюдом и картиной и повышенное внимание к воспроизведению света. Особенно замечательных результатов достигал Добиньи в своих этюдах, написанных под открытым небом. Один из них, «Берег Уазы», был создан, по всей вероятности, в середине шестидесятых годов, когда художник совершил свое очередное путешествие по Уазе в специально оборудованной лодке-мастерской. Так и чувствуется, как лодка плавно скользит вдоль берега, горизонталь которого определила все построение маленького холста, живо передающего не только внешние особенности, но и сам дух французского пейзажа. Деревня на дальнем плане воспринимается как часть природы, она живет в одном ритме с нею. Стиль исполнения картины «Берег Уазы» полностью соответствует термину «живописный реализм» – так поначалу именовали свое искусство импрессионисты. Добиньи, однако, за десяток лет до них пришел к настоящей пленэрной живописи. Оттого-то такой свежестью и просветленностью отличается его палитра, так живо ложатся на холст мазки, создавая в особенности в верхней, «небесной», части почти импрессионистическую красочную поверхность.

Сам художник не оценил в должной мере важности того, что он сделал в объективном и живописном постижении реальности. Ему хотелось писать масштабные полотна. А когда он приступал к ним («Берег моря в Виллервиле», 1875), то делал шаг назад. Нет, и работая в мастерской, он не

сочиняет композицию картины, а повторяет с необходимыми мелкими изменениями пластическую идею этюда, написанного на натуре, но красочная гамма утяжеляется, живопись жертвует своей свежестью и очарованием устаревающим принципам картинности.

Барбизонская живопись в целом постепенно эволюционировала от первоначального полуромантизма-полуреализма ко все большему накоплению реалистических элементов, хотя у ее основоположников именно на позднем этапе существования школы иногда можно встретиться с явной данью романтическим эффектам (таков «Пахарь» Руссо, исполненный в 50-е или 60-е годы). Однако реализм барбизонцев оказался непрочным завоеванием. Как только они добиваются признания в середине столетия, как только вопрос борьбы за существование утрачивает внутреннюю силу, они все больше повторяют самих себя, все больше уступают соблазнам внешней красивости. Если прежде отнюдь не каждому произведению Руссо и Дюпре удавалось пробиться на выставки Салона, то теперь они удостаиваются высоких официальных почестей.

Растущая популярность барбизонцев привлекла к ним Констана Тройона (1810–1865). Свой первый успех в Салоне он стяжал в 1841 г. картиной «Товий и ангел». Тройон был обладателем медалей Салона, когда, по примеру барбизонцев первого поколения, отправился писать этюды в леса Фонтенбло. После поездки по Голландии в 1847 г. он поклонялся Поттеру. Так Тройон пришел к своей теме – реалистическому изображению коров в барбизонском ландшафте. Бредущие и пасущиеся стада принесли славу художнику в годы Второй империи. «Отправление на рынок» - один из главных репрезентантов творчества данного автора.

Лекция 126. Живопись направления «реализм». Творчество Г. Курбе, Ж.-Ф. Милле

План лекции

1. Теоретическая программа жанровой живописи реализма.
2. Творчество Гюстава Курбе.
3. Творчество Жана Франсуа Милле.

1. Теоретическая программа жанровой живописи реализма

Философское основание реалистического метода заключено в теоретических положениях П.Прудона, Ш.Бодлера, а также в трактатах Г.Курбе и визуальных сообщениях реалистических произведений Г.Курбе и Ж.-Ф.Милле.

Ш.Бодлер именовал живописца летописцем вечности, отраженной в преходящем. Был обоснован принцип относительности идеала, который не

имеет канона, не отнесен в прошлое, но растворен в актуальности современности.

Реализм XIX в. стал продолжением и результатом развития классицизма первой половины XIX в.

Конкретизация концепции идеала, индивидуализация, превращение представления непреходящего единого эталона в идею о типах, множестве, хотя и ограниченном, идеалов, некоторых образцов. Бодлер основывается в своей концепции на том же объединяющем принципе, что идеал высвечивает истину, но истина полагает содержащейся в индивидуальной конкретике единичной формы. Принципиально важным в этом определении является также факт возможности создания идеала только в пространстве художественного творчества. Особенно такая позиция была актуальна для творчества Г.Курбе.

Социоцентрическая религиозность определяет жанровую живопись реализма XIX в. Соответственно, познание законов жизни общества как путь к познанию естественных, присущих человеку стратегий поведения. Сосредоточение на обществе как наиболее актуальном художественном материале. Общество как пространство, обнажающее истинные законы, движущие человеком. Э.Золя писал о необходимости уподобления художественного метода научному, что приводит к тщательному изучению объективной действительности, разложению на составляющие, и последующее синтезирование.

Прудон определяет искусство как «идеализированное воспроизведение природы и нас самих в целях физического и морального совершенствования рода человеческого».

Реалисты постепенно освобождают европейскую живопись от канонично религиозной тематики; сцены, связанные с мифологией христианства теряют свою актуальность. Абсолют в понимании европейского человечества в XIX в. теряет качество непосредственной связи с воплощением в облике персонажей христианского учения, и обретает иные качества. Абсолют выражен Природой, Социумом. И именно в отношение с Абсолютом в таких аспектах вступает человек. Это свидетельствует, прежде всего, о кризисе христианства, постепенно усиливавшемся в XIX в. Новая религиозность обретается человеком в связи с развитием научного сознания. Наука расшатывает веру в чудесное, давая рациональное объяснение сущности земного бытия. Распространяется концепция не божественного, а животного происхождения человека. Это провоцирует связывать пространство обретения истины не со сферой вне земного бытия, но наоборот – в нем самом, поскольку только им владеет человек неоспоримо.

Сосредоточение на материале современного, повседневного, сегодняшнего порождает две возможные позиции: либо идеал обретается в особой форме бытия, сакрализация повседневности (концепция Милле, Курбе); либо идеал понимается отсутствующим в действительности, и повседневность понимается лишенной печати эталонного, отступившей

крайне далеко от соответствия эталону – критический реализм (творчество Домье).

2. Творчество Гюстава Курбе (1819-1877)

Одновременно с живописью Курбе занимался философией, изучая французских и немецких философов. Социалистические, демократические, республиканские идеи были чрезвычайно актуальны для Курбе.

«Дробильщики камней», 1850 г. Согласно идее этого произведения, суть жизни персонажей представлена в углу холста – где изображен маленький кусочек неба, который обречены видеть погруженные в каждодневный тяжелый труд.

После революции 1848 г. Курбе в Орнани создает бытовые сцены, связанные с конкретикой данного места: вводятся портреты жителей, происходящие в городе события. Повседневность героизируется, возводится в рамки эпических событий.

Курбе резко выступал против академической историко-мифологической живописи.

Особенностью живописи Курбе является плоскостность: фигуры как бы выступают из картины, фризообразность свойственна композициям произведений. Причем форма не опирается ни на перспективу, ни на геометрию, она определяется прежде всего колоритом и светом, которые создают объем. Гамма работ Курбе почти монохромна, построена на полутонах.

Укрупнение масштабов картины – одно из средств монументализации. Композиция многих картин Курбе такова, что ставит зрителя, в соответствии с реалистическим заразительным замыслом автора, буквально рядом с изображенным событием.

«Похороны в Орнани» (1849 г., 6,65x3,14 м, Париж, Лувр) - монументальная картина на современный сюжет (демонстрацией своих принципов называл эту картину Курбе). Курбе понимал себя как творца монументальных полотен. «Историческая сцена одного погребения» - так назвал эту картину позднее Курбе. Курбе изображает в этой большой композиции (47 фигур в натуральную величину) погребение, на котором присутствует все орнанское общество во главе с мэром. Каждый портрет здесь – тип того или иного места в обществе, того или иного социального статуса: священники, гробовщики, плакальщики.

Здесь соединяются групповой портрет, изображение обычаев и нравов конкретного места. При этом в этой композиции использованы традиции изображения «Положения во гроб», на фоне неба изображено распятие – на кресте, который держит служка.

Присутствующие образуют широкий круг у еще пустой могилы. Они расположены двумя группами: справа – родственники покойного, среди которых можно узнать всех членов семьи Курбе, слева – духовные лица и носильщики, поддерживающие гроб.

Композиция строго фризообразна, в центре слегка отступают фигуры от переднего плана и приближаются к нему справа и слева – волнообразность свойственна как нижней линии, организующей фигуры, так и верхней. Фигуры стоят близко друг к другу и при индивидуальности черт единообразны, подчинены общему ритму. Доминируют черные и белые тона. Манера письма сама по себе тяжеловесна. Движений почти нет – все застыли в своих традиционно скорбных позах. Показательно, что пейзаж, представленный плоскими горами, раскрывается также в значении предельности, предела, положенного человеческой жизни, предела, в котором находятся все персонажи.

Похороны раскрываются не трагедией, а церемонией, на которой практически никто не переживает случившегося, а лишь присутствует и совершает то, что от него требуется. Выражения лиц и позы соответствуют происходящему. Но это соответствие именно церемониального характера.

Показателен тот факт, что собственно умерший не занимает никакого места в работе, погребения непосредственно также не происходит, но значительно на передний план вынесено собрание присутствующих. Люди все причастны погребению: представлены в ипостасях носильщиков, священников, служек, гробовщиков, плакальщиц. У края могилы стоит размышляющий о смерти.

Композиция с двух сторон стягивается к центру. Образуется несколько полукругов около могилы, ритм ямы повторяется в фигурах персонажей, чернота которых сродни черноте земли. Курбе писал в отношении ряда персонажей на картине «Мастерская», что они живут для смерти. Это понятие можно распространить и на героев данного произведения.

«Похороны в Орнани» Курбе называл «похоронами романтизма» - в определенном смысле здесь есть полемика с решением темы смерти в работах романтизма. Так, на переднем плане у могилы лежит череп, что отсылает к картине Э.Делакруа «Гамлет и могильщики», но если для романтического героя смерть – объект размышлений, драматического осознания тленности жизни, то в этом реалистическом произведении смерть решается подчеркнуто буднично и рутинно, не сама смерть как переход в мир иной, обретение бессмертия, но смерть физическая, смерть как могила, у края которой становится каждый, за счет приема масштабности, который использует Курбе. Изображена смерть, обращенная в церемонию живых, живые, а не мертвые здесь главные персонажи, живые, забывающие о смерти как обретении вечности (единственное, что в небесах – распятие – иное представление о смерти; персонаж, который держит распятие – смотрит на зрителя; такие персонажи расставлены по картине и являются единственными выходами из этого церемониала), и сама жизнь живых представлена здесь как истинная смерть, живых, не видящих света жизни.

Курбе создал в 1850-е гг. несколько открыто программных произведений. Например: «Ателье/Мастерская художника» 1855 г., 3,95x5,96. 33 персонажа изображены в натуральную величину, большинство персонажей представляют портретные изображения. Это произведение

можно назвать итогом философских исканий и размышлений Курбе. Полное название произведения – «Мастерская художника. Реалистическая аллегория, характеризующая 7 лет моей творческой жизни». Можно выделить 3 группы персонажей: в центре Курбе (автопортрет художника) пишет пейзаж (Франш-Конте), за его спиной – обнаженная женщина (не натурщица, но муза, обнаженность – знак, указывающий на то, что это – аллегорическое изображение Истины). На картину смотрит маленький мальчик – знак эталонного естественного зрителя. По замыслу Курбе эта сцена – символ его реалистического искусства. Вторая группа персонажей представлена портретными изображениями друзей художника-Курбе, которые являются символами определенных направлений в области искусства и науки. Бодлер изображен читающим – олицетворение Поэзии; Шанфлери – Прозы, Прудон – Социальной Философии; Промайе – Музыки, Макс Бушо – Реалистической Поэзии и пр. Соответственно, вся эта группа являет собой содержание понятия «Художник».

Третья группа персонажей и атрибутов расположена слева: например, широкополая шляпа, кинжал, гитара – символы романтической поэзии; череп, лежащий на газете – пресса («кладбище идей» - выражение Прудона); «Охота» - сидящий браконьер; «Нищенство» - женщина в лохмотьях, которая кормит грудью ребенка; иудаизм – пожилой еврей; католицизм – священник; торговля – перекупщик старья, тряпья; театр – веселящийся паяц; безработный; проститутка. Данная группа персонажей может быть охарактеризована как «Художественный материал» произведений реализма.

Центральная зона представляет собой процесс художественного творчества: художника в процессе создания произведения, музу, идеального зрителя, в качестве которого представлен ребенок, внимательно наблюдающий за процессом творчества; в качестве продукта-произведения представлен пейзажа. Т.е. ни один из представленных персонажей в действительности не является непосредственной моделью, художник и не смотрит ни на одного из многочисленных персонажей; этих персонажей и нет здесь непосредственно, в мастерской (здесь соединяются реальность и аллегория – «…реальная аллегория»), эти герои - то основание, на котором строит художник-реалист свою позицию. В этом окружении, в помещении, заполненном представителями общества – как в лучших, так и худших проявлениях, художник пишет природное пространство, совершенно свободное от антропоморфных фигур. Персонажи объективно являются тем окружением, в котором происходит проникновение в истину, которая раскрывается божественной формой в ее непосредственной чистоте, подобной обнаженности музы-истины, подобно незамутненности восприятия ребенка – в природной форме.

3. Творчество Жана Франсуа Милле (1814-1875)

Первый период творчества Жана Франсуа Милле - портреты и картины на библейские и античные сюжеты, пейзажи, обнаженная натура,

купальщицы.

В 1840-е гг., когда происходит формирование научного социализма Маркса и Энгельса и развертываются революционные события в ряде стран, Милле сближается с Оноре Домье и группой барбизонцев (особенно с Теодором Руссо).

Расцвет творчества Милле начинается после революции 1848 г. Милле не участвовал в революции, но участвовал в конкурсе на лучшее произведение, прославляющее революцию – представил две пастели, которые изображали аллегории, – «Революция» и «Свобода».

В к. 1840-х гг. Милле приехал в Барбизон, где он и прожил до самой смерти, практически безвыездно. Крестьянский мир становится основной темой Милле. Он вовлек в сферу живописи крестьянина-труженика, человека, слитого с природой, существующего в неразрывной связи с ней. Сельский труд предстает как естественная форма Бытия человека.

Картина «Собирательницы колосьев» (1857) визуализирует концепцию органической связанности человека-труженика и природы.

Концепция возвышения над повседневностью, обнаружение повседневных действий как ритуала, раскрывающего сакральность бытия человеческого обнаруживается в произведениях Милле. Выявление законов, которые извека составляют суть человеческого бытия, которые как раз и превращают существование в Бытие, понятое как Со-бытие.

Всякий простой жизненный мотив у Милле оборачивается повествованием о судьбе и трудовой доле человека, о смысле человеческой жизни и способе обретения Бога человеком.

Тема именно сельских работ была для Милле концентрированной формой выражения человеческого труда вообще, и тем самым приобретала глобальный философский смысл. Тема человеческого удела, земного бытия, раскрывающего предназначения человека. Труд понимался как неотъемлемая и естественная часть человеческой жизни. Главное для Милле – показать закономерность и глубокие устои жизни героев, а вовсе не вызвать жалость к ним. Труд не есть аспект жизни персонажей произведений Милле, но абсолютное заполнение жизни, те жесты, которыми включаются в трудовую жизнь герои, вбирают их целиком. Труд как способ взаимосвязи человеческого и божественного мира, обозначающий причастность человека миру, созданному Богом, делающий человека частью этого сотворенного мира, обеспечивающий продление жизни как самому себе, так и этому миру, продление жизни, в которой человеческое и божественное состоят в неразрывной связи. В людях физического труда Милле почувствовал всю полноту духовной жизни, и сделал физический труд метафорой труда духовного, сообщая его героям своих произведений.

Характеристика художественного языка: не более 3-х персонажей, или меньше, фигуры изображены обобщенно: общее качество востребовано в изображении человека, метод типизации, а не индивидуализации превалирует. Фон – светлый, фигуры как правило, расположены на переднем плане и погружены в тень, в результате они даны силуэтно. Пейзаж

неразрывно слит с фигурами людей, в результате чего выстраивается органическое единение человека с природой: всегда деятельные герои Милле не могут быть оторваны от окружающей их природной среды, так же как любой из созданных им пейзажей всегда говорит о присутствии и труде человека. Пейзаж дается беспредельным; во всем действии доминирует спокойствие, движения персонажей размеренны и неторопливы. Монументальность, внутренняя значительность характеризует персонажей. Неоднократное возвращение к одному и тому же сюжету, к одной и той же теме (дровосеки, собиратели хвороста).

Художественную традицию произведений Милле составил французский классицизм XVII в. Милле всегда подчеркивал, что разделяет основные взгляды на искусство, которые сформулировал Никола Пуссен.

Персонажей, а также весь строй произведений Милле характеризует глубокая вера, религиозность как следование внутренним, этическим категориям христианского учения.

Обнаружение и высветление в композиционном устройстве произведений искусства естественных, первородных законов, управляющих природой, в которой человек выступает частью Природы вообще, он уподобляется всякому природному творению Творца Вселенной.

Лекция 127. Живопись направления «преимпрессионизм». Творчество Э. Мане

План лекции

1. Общая характеристика творчества Э.Мане. Теоретические основания. Периодизация творчества.
2. Ранний период творчества Э.Мане.
3. Зрелый период творчества Э.Мане.
4. Поздний период творчества Э.Мане.

1. Общая характеристика творчества Э.Мане. Теоретические основания. Периодизация творчества

Творчество Э. Мане можно отнести к такому явлению художественной культуры Франции этой эпохи, как преимпрессионизм. Это означает наличие в его произведениях синтеза таких традиций, как классицизм, реализм, романтизм, импрессионизм, а также символизм. Другим представителем этого направления был Камиль Коро.

В разные этапы наблюдается преобладание какой-либо одной из традиций преимпрессионизма в творчестве Мане (классицизм, романтизм), в целом можно обнаружить сосуществование формальных признаков каждой из этих традиций, формирующее уникальный художественный язык Мане.

Мане попробовал себя во всех жанрах, но распространения исторический, мифологический, религиозный жанры не получили. В основном, в его творчестве преобладают портреты, жанровые сцены, натюрморты. Пейзаж же, как правило, играет вспомогательную роль.

Этапы творчества:

первый этап (ранний): «Мальчик с вишнями», «Любитель абсента», «Лола из Валенсии»;

второй этап (утверждение своей позиции, концепция Бодлера): «Завтрак на траве», «Олимпия», «Мертвый тореро»;

третий этап (традиции Веласкеса, Гойи, Вермеера): «Мальчик-флейтист», «Расстрел императора Максимилиана», «Завтрак в мастерской», «Балкон»;

четвертый этап (импрессионизм): пейзажи, «Железная дорога», «В лодке», «Аржантей», «У папаши Латюиль»;

пятый этап (поздний): «Бар в Фоли-Бержер», натюрморты с цветами и плодами (напр.: «Сирень»).

1858 г. – начало вхождения в философию искусства Ш.Бодлера. В понимании творческого метода Мане необходимо исследовать концепцию той теории искусства, которую озвучил Шарль Бодлер.

Чудесное обступает нас со всех сторон, мы вдыхаем его вместе с воздухом, но глаза, но глаза наши его не замечают, - пишет Шарль Бодлер, и Э.Мане полностью разделяет эту концепцию представления взаимодействия божественного и земного-человеческого начал.

Представления об идее мистического соответствия зримых предметов и невидимых сущностей восходит к средневековой натурфилософии. Также представления о том, что осязаемые вещи являются знаками скрытой реальности можно обнаружить у Платона.

Важно также учитывать значимость романтической концепции в той программе мироотношения, которая создается Мане. Согласно романтическому мировидению, причастность грехопадению, злому началу придала предметам конечный материальный вид. Но романтический индивидуум способен наблюдать бесконечность за пределами конечной оболочки вещей.

2. Ранний период творчества Э.Мане

Репрезентант раннего периода творчества – картина «Любитель абсента» 1858-1859 гг. (117х103см). Конструктивными элементами, слагающими работу, являются человеческая фигура (вертикальная ось), ниша, стена, составляющие своеобразную раму картины. Человек задрапирован в плащ – он визуально «без рук». В целом, всей фигуре человека свойственна характеристика закрытости, отстраненности, он уходит в свой кокон, будучи здесь, он одновременно вне этого пространства: тело закрыто плащом, на глаза надвинут цилиндр. Человек и стоящий рядом бокал

абсента – самостоятельны. Следовательно, по этому признаку между ними проводится аналогия, они сопоставляются, человек – сосуд, наполовину наполненный абсентом, наполовину – солнечным бликом. (Этот прием – бокал, наполненный светом, использовал в своем произведении «Бокал вина» Ян Вермеер).

Вино понимается как способ проникновения в сферы бесконечного, как возможность выхода за пределы отчаяния человеческой конечности.

Персонаж произведения «Любитель абсента» делает шаг: одновременное стояние и движение – традиционный для иконографии мирового искусства шаг в вечность.

Растворение земной плоти человека, производимое вином, здесь представлено в тени на стене: свет, с которым соприкасается человек благодаря абсенту, дает тень его фигуре, фигура приобретает аспект бесплотности. Более того, цветовое решение фигуры и фона таково, что она сама растворяется в темноте бесконечности. Что показательно, тень лишена четких ориентиров: в ней нельзя различить цилиндр, голову, шею, плечи и т.п.

Для данного произведения, равно как и для большинства других произведений Э.Мане раннего и зрелого периодов творчества, характерно использование темного фона. Этот прием встречается в таких работах, как «Мальчик со шпагой» (1861), «Мальчик с вишнями» (1859), «Гитарреро» (1860), «Уличная певица» (1862), «Лола из Валенсии» (1862), «Лежащая женщина в испанском костюме» (1862), «Мужчина в костюме махо» (1862), «Портрет родителей» (1860), «Христос и ангелы», «Мертвый тореро» (1864).

По контрасту с темным фоном, фигура человека, как правило, составляющего ось произведения, - освещена. В результате, создается эффект выхода человеческой фигуры из тьмы на свет. Например: «Уличная певица» (1862) (В этом произведении впервые появляется одна из постоянных героинь произведений Мане – натурщица Викторина Мёран.) - героиня выходит из полумрака дома, находится «на пороге» дома, более того, в доме видна лестница, она спускается сюда.

Источник света в произведениях Мане нигде не локализован, идет непосредственно от зрителя, от художника – от человека перед холстом и в результате, сама человеческая фигура моделируется наполненным этим светом (например: свечение фигуры в картине «Викторина Мёран в костюме эспада», 1862). Фигуру светом наполняет само стояние на границе между освещенным и темным пространством. Соответственно, человеческое бытие моделируется как нахождение на грани между светом жизни и мраком смерти, между небытием и бытием. Человек в жизни выходит на свет, но темнота окружает его – та темнота, в которую он неизбежно должен вернуться.

Традиция выделения человеческой фигуры, светящейся во мраке, восходит к Рембрандту и Гойе. Эта традиция позволяет говорить, что наиболее освещенные фрагменты тел наполнены духовным светом, духовностью.

Темнота фона у Мане может приобретать аспект пустоты – в произведении «Мальчик-флейтист» (1866 г.). Здесь использован тот же прием контраста света и тени, но наоборот: темная фигура мальчика на светлом фоне. Фон здесь репрезентирует вечное свечение окружающей человеческую жизнь бесконечности, и жизнь человека здесь моделирована как мелодия мальчика-флейтиста. Для усиления контраста, для того чтобы подчеркнуть оппозицию предельности фигуры и беспредельности фона, Мане использует контур – обводит фигуру черной линией.

Ранний период творчества Мане связан с так называемой «испанской тематикой». Балетная труппа королевского театра Мадрида давала свои представления в Париже. Актеры позировали Мане в его мастерской. В 1861 г. произведение Мане «Гитарреро» имело большой успех в Салоне (при Наполеоне III была мода на все испанское).

Репрезентантом этого тематического блока творчества Мане можно назвать произведение «Лола из Валенсии».

3. Зрелый период творчества Э.Мане

«Завтрак на траве». 1863 г. Холст, масло. 208x264.5. Париж, музей Д'Орсэ. В данном произведении можно обнаружить сочетание принципов различных художественных направлений, синтез которых актуален для творчества Мане. Черты классицизма: традиция искусства эпохи Высокого Возрождения: Рафаэль, Тициан, Джорджоне – в качестве эталона. За основу композиции данного произведения берется фреска Рафаэля, популяризированная при помощи гравюры М.-А.Раймонди, а также «Сельский концерт» Тициана (в ту пору авторство приписывалось Джорджоне). Традицией для Мане были испанские мастера (Веласкес, Гойя), в искусстве которых материализовано божественное в предельно оплотненных земных формах. Веласкес – традиция прозрачности границы между повседневностью и чудом, между профанным и сакральным.

Мане часто обращается к композициям, сюжетам и соответственно, к идейному содержанию произведений других мастеров. Он наглядно демонстрирует свой объект-язык, заявляет о традиции. Следовательно, он желает, чтобы его зритель проводил данные аналогии. Это знание позволяет обнаруживать в, казалось бы, жанровых сценах подтекст мифологических событий, событий священной истории. Именно это знание позволяет устанавливать соотношения между иллюзией и реальностью, между видимостью и истинным положением вещей. Композиция отличается пирамидальностью, уравновешенностью, зеркальной симметрией, четким делением на передний и задний планы. Преимущество линейности; контур играет главенствующую роль. Аллегорическая тема, мифологический сюжет.

Черты реализма: использование конкретного пейзажа Франции для организации пространства мифологической сцены – лес Фонтенбло. Мифологические персонажи одеты в современные одежды. Сами персонажи имеют портретные черты: Викторина Меран, Эжен Мане (брат художника),

Ф. Леенхоф (брат жены художника). Сакральное пространство населяется людьми настоящего – миры божественного и земного соприкасаются.

Для Мане были актуальны традиции искусства Веласкеса и Караваджо, которые использовали подобный прием соединения божественного и земного.

Черты импрессионизма: плоскостность изображения – в некоторых частях работы отсутствует моделировка, переходы от яркого света к тени происходят без промежуточных градаций; эскизность – благодаря письму раздельными мазками.

Соединение данных художественных приемов порождают концепцию явления чудесного – муз – в ситуации, определенной рядом атрибутов, связанных с категориями обыденности и современности, кристаллизации необыкновенных событий в мире, в котором человек привык видеть лишь внешнюю оболочку – лес, сидящие мужчины, обнаженные женщины, и не видеть сущности: философские размышления двух человек, позволяющие проникать по наитию явившегося и материализовавшегося вдохновения в событие раздвигания границ материального бытия и за зыбкую границу чувственного и сверхчувственного миров.

Следующий репрезентант зрелого периода творчества - произведение «Олимпия» (холст, масло, 130.5х190 см. Париж, музей Д'Орсэ, картина создана в 1863 г.). В этом произведении можно также обнаружить формальные признаки нескольких художественных направлений.

Черты классицизма: в основе композиции произведения Э. Мане - «Венера Урбинская» Тициана 1538 г. (В 1856 г. Мане, будучи во Флоренции, в галерее Уффици, выполнил копию этой картины Тициана.)

Поза и построение композиции указывает на традиционную тему - изображение лежащей богини (в этой традиции выполнены «Спящая Венера» Джорджоне, «Маха обнаженная» и «Маха одетая» Ф. Гойи, «Венера с зеркалом» Веласкеса, «Одалиска и рабыня» Энгра). Соответственно, традиция указывает на божественное качество героини произведения Мане.

Работу отличает чёткий, строгий, ясный рисунок с преобладанием объёмно-светотеневого начала над цветом. Четкий контур. Мане оконтуривает тело Олимпии и предметов тонкой коричневой линией.

Здесь Мане использует так называемый «сплющенный рельеф» (stiacciato), в результате чего тело более объемно, чем кажется на первый взгляд.

Композиция отличается тектоничностью, целостностью, которая образовалась в результате искусной организации соподчиненности частей. Фигуры равновесны, массы и объемы распределены пропорционально.

Присутствует деление на планы: передний и задний.

Черты реализма: В роли Олимпии изображена известная парижанка, куртизанка Викторина Меран – проститутка, постоянная натурщица Э.Мане. Мане, в соответствии с программой искусства Ш.Бодлера, соединяет вечное и современное, создает новый, свой идеал красоты. Так, в «Олимпии" соединяются божественность (как вечное и абсолютное) и обыденность (как

преходящее и частное). Мане здесь пренебрег устоявшимися взглядами на женскую красоту. Известно, что в XIX в. приветствовались далекие от реальности формы красоты. Идеалы классического искусства были не действенны для Мане, потеряли прежнюю заразительность.

Доказывая правомочность существования Олимпии в качестве идеала, Мане визуально «приподнимает» ее на наших глазах (матрацы, на которых лежит Олимпия – толще, чем в работе Тициана). Ткань, на которой лежит Олимпия - шелк или атлас. По Бодлеру, "…шелка, воздушное сверкающее облако укутывающих ее (женщину) тканей составляют как бы атрибуты и пьедестал этого божества…". Олимпия – т.е. обитательница Олимпа, возвышенного горнего мира, места обитания богов. И здесь создается подобное возвышение для героини, которым является ложе, а в качестве богини представлена женщина, не обладающая совершенной красотой, женщина современная, с атрибутами не естественной, а искусственной красоты (украшения, косметика), более того, это женщина, в соответствии с портретными характеристиками, объективно именуется как падшая – проститутка, а в этом произведении она контрастно возносится. Этими элементами создается атрибутика и новая содержательная характеристика богини любви XIX в. Намеренное искажение видимого и сущностного происходит в человеческом обществе, а произведения искусства высветляют эту замутненную красоту современного божественного начала. Собственно, в литературе XIX в. именно в это время как раз и входит тема, которая будет многократно разрабатываться в искусстве XX в. – проститутки как, в противоположность всей низости ее социального положения, светлого начала, женщины, в которой сохраняется первозданная близость именно богине любви. Эта тема поднимается и в «Даме с камелиями» Александра Дюма, и в произведениях Мопассана.

Примечательна в понимании такого персонажа, как Олимпия, та характеристика женщины, которую дает Шарль Бодлер. Женщина определяется как объект поклонения (и своеобразным идолом, вознесенным на высоту, представлена здесь героиня), существо, дарующее наслаждение, предмет жертвоприношений (подобное действие здесь совершает чернокожая служанка, подносящая Олимпии цветы – явный дар некоего поклонника). Бодлер сравнивает женщину с божеством, равным ему в качестве всесильности, но сила эта называется страшной. Женщина права и даже как бы следует своему долгу, когда старается выглядеть магической и сверхнатуральной. Она идол и потому должна украшать себя золотом, дабы вызывать поклонение.

4. Поздний период творчества Э.Мане

Репрезентант позднего периода творчества Э.Мане – картина «Белая сирень в стеклянной вазе» (1883 г.). Объект-язык стилевого пространства «ареаклассицизм»: использован прием контраста черного фона и бело-сиреневых цветов; в результате доминирует линейность, контур; этот прием

организует преимущественное движение из глубины на плоскость (плоскостность изобразительной тенденции); эта же направленность поддержана формой граненой вазы, которая выступает своим торцом на передний план. Три грани стеклянной прозрачной вазы – ее прозрачность дает возможность говорить, что всего у вазы 6 граней – это значит, видна строго половина. Прозрачность вазы делает видимыми стебли сирени; ваза наполнена ровно наполовину; один из торцов вазы делит картину пополам – составляет ось композиции – симметричность и устойчивость делает заявленный в картине закон соотношения человеческого и абсолютного начал незыблемым. Контраст черного и белого привлекателен тем, что позволяет каждой из контрастирующих сторон наиболее ярко проявить свою сущность: сущность явлений становится наиболее яркой и очевидной, отражаясь в своей противоположности.

Эта работа выполнена в последний год жизни Э.Мане. В натюрмортах позднего периода творчества сочетаются два приема, которые Мане использовал в ранний и зрелый периоды творчества. С одной стороны, Мане использует темный фон – знак бесконечности, актуальный для первого периода творчества; с другой стороны – природный элемент – сирень. Соответственно, он возвращается к концепции бесконечной черноты вечности, в пространстве которой на мгновение выступает человеческое бытие – конечная жизнь – подобная этим сорванным цветам в вазе. В человеческой жизни, следовательно, присутствует частица бесконечности в ее земном обличии, но содержание, удержание этой частицы не вечно, подобно тому ограниченному времени, что стоят цветы в вазе. Хрустальная прозрачная ваза выбирается им как знак того, что эта конечность зрима и очевидна, эта идея прозрачна.

Лекция 128. Живопись направления «преимпрессионизм». Творчество К. Коро

План лекции

1. Характеристика художественного направления «преимпрессионизм».
2. Специфика творчества представителя преимпрессионизма Камиля Коро.

1. Характеристика художественного направления «преимпрессионизм»

Направление «преимпрессионизм» в живописи Западной Европы XIX в. - - пограничное качество, являющее уникальный синтез ряда художественных традиций искусства этого периода:

неоклассицизм: рисунок, четкость форм, простроенность и ясность композиции;

реализм, призывающий к пристальному изучению и копированию природы, поиску идеала в окружающей действительности;

романтизм: выбор сюжета (стоящий на предпоследнем месте в академической иерархии пейзаж), стремление выразить бесконечное, видение «чудесного» в обыденном;

импрессионистические приемы: изменчивость света и цвета, высветленная атмосфера, пленэрная живопись.

Философской базой было отношение к мгновению как единственно возможному, в зыбком мгновении увидеть бесконечность, Вечность. Отличие в том, что преимпрессионисты были ограничены рамками классической техники живописи, а импрессионисты для выражения этой же идеи об иллюзорности и зыбкости чудесного произвели переворот в технике (мелкий, дробный мазок, письмо чистым цветом без смешивания его на палитре).

К преимпрессионизму относится творчество К.Коро и Э.Мане.

2. Специфика творчества представителя преимпрессионизма Камиля Коро

Камиль Коро (1796 - 1875) начинал свое творчество в начале 1820-х гг. Ранний этап творчества Коро ознаменован следованием классическим нормам. Учителя Коро – Мишалон и Бертен – считали, что высоким искусством может быть только пейзаж исторический с сюжетом из античности или мифологии. Коро в своем творчестве постепенно отходит от такого типа пейзажа.

Коро как художник-преимпрессионист занимает необычное положение в истории искусства. С одной стороны, у него академическое образование, которое с неизбежностью заковывает в рамки, ограничивает, образовывает. С другой стороны, выражение прорывается, смещает изобразительную тенденцию классицизма XIX в. Логика развития искусства не позволяет господствовать одной тенденции.

Цветовая гамма произведений строится на градациях одного и того же цвета («валёры», которые Коро считал главным приемом в живописи). Этот прием позволяет создавать плавный переход от формы к фону, соответственно, растворять фигуру в фоне, придавать единую цветность – светонасыщенность композиции, всему миру – модель взаимопроникновения и взаимообусловленности всех элементов мира. («Замок Пьерфон»). Свето-цветовое единство, связывающее фигуру с окружающим ее пространством. Живописный принцип валёров – тонких полутонов, которые обеспечивают единство изображаемого, взаимосвязанность мира, человека и мира. Мифологические персонажи в лесах, изображенных Коро подобны нимфам и музам в произведениях Мане – божественное явлено в природных формах и персонифицируются в античных персонажах, здесь – в этой среде обнажается истинная человеческая сущность.

Репрезентантами являются картины «Воспоминание о Мортефонтене», «Купание Дианы».

В работах Коро в 1860-е гг. сформировался тип пейзажа-мечты: т.е. пейзаж на грани единичной конкретики воспроизведения реальности и иллюзии. Существует около тридцати произведений Коро с названием «Воспоминание о …(чем-либо)». На бытовом уровне в его пейзажах видишь изображение деревьев, травы, людей. На идеальном уровне, обращаясь к тому, что выражено, можно сделать предположение, что здесь представлен некий религиозный обряд, священнодействие. Коро изображает не просто природу и людей, а некие мифические сцены. Вера в чудеса, присутствие божественных, сверхчувственных персонажей в природном мире, в земном пространстве актуальна для мировоззрения Коро.

Известно, что Коро предпочитал изображать неустойчивые, переходные состояния природы – вечер, утро, дождь, порыв ветра. Природа предстает в произведениях Коро как свечение Абсолюта, пейзаж – как возможность в конкретном мгновении увидеть Вечность.

Не-оконтуренность, растворенность деревьев в серебристой дымке возможно трактовать как не-ограниченность; бесконечное, которое находит воплощение в конечном.

Работу Коро отличает некая этюдность, что не соответствует академическим канонам живописи. Коро практически во всех своих пейзажах оставляет впечатление незаконченности. Учитывая академическое образование художника, мы не имеем права делать выводы о том, что он чего-то «не умел». Значит, ему это было необходимо для выражения своей идеи: о «не-ограниченности» мира, о возможном (с помощью веры в чудесное) движении к бесконечности, о возможном взаимопроникновении чувственного и сверхчувственного миров. И произведение искусства – тот уникальный единственный мир, который дает возможность сделать действительно существующее, но очевидное, не видимое всем взаимопроникновение явным и зримым.

В работах Коро как преимпрессиониста есть эффекты прозрачности воздуха, фиксация изменчивости света и цвета на предмете, что позже возьмут за основу импрессионисты.

Наполнение пейзажа светом и воздухом. Много раз пишет Шартрский собор, соборы Венеции.

В 1850-60-е гг. Коро обращается к темам «обыденной» природы.

Произведения: «Воз сена», «Бурная погода. Берег Па-де-Кале», «Порыв ветра». «Жница с серпом» (1857), «Мастерская живописца» (1865-1870).

Художественные традиции:

- классицизм; классицистическая концепция пейзажа, трактующая явления природы как мифологемы, как естественные и наиболее незамутненные ипостаси божественных сущностей, как природное пространство мифа.

- традиция внимательного отношения к явлениям природы - пантеистическое мироотношение мастеров эпохи Возрождения (близость концепции Леонардо да Винчи).

- рококо (искусство Фрагонара, Ватто). Пересечение с художественными приемами Ватто происходит, в частности, в единстве серебристо-жемчужной цветовой гаммы.

Картина мира произведений К.Коро:

Мир, построенный в художественном пространстве произведений Коро – это мир, бытующий на хрупкой грани реальности и иллюзии, и через это прозрачное качество проявляющий идеальное состояние взаимопроникаемости миров.

Мир на грани реализуется через соединение принципов реалистического и исторического пейзажа.

Реализация этой концепции прозрачной грани бытия реального и идеального достигается рядом способов:

сюжетный уровень.

а) использование пересечений временных пространств прошлого и настоящего;

б) прямое использование мифологических сцен и персонажей в обстоятельствах реалистической природы: «Купание Дианы», «Орфей, ведущий», «Гомер» и т.п. В данных случаях специфическое новое качество сюжета строится за счет приема неполного использования мифа в каноне иконографии, применение мифа как намека, использование мифа не как цепи условностей и событий, но как знака, раскрывающего новые миры. Например, может вводиться не сюжет, но персонаж. Миф без мифологических границ определенности, миф, не связанный традиционностью прошлого, но распространяющий качество мифологичности на настоящее;

в) изображение неустойчивых, переходных состояний природы – вечер, утро, дождь, порыв ветра. Особенно трепетно он относился к рассветам. Утро всегда ассоциируется с восстановлением сил, утро - время обретения ума и ясности. Утро в истории человечества – это рай;

г) сюжет мгновения, неуловимого события, остановленного и не остановленного одновременно в его ускользающем качестве. Шеллинг: «Искусство, запечатлевая сущность в ее мгновенности, представляет ее в жизненной извечности».

Преимпрессионистический язык:

а) язык позволяет соединять в картине реалистический и мифологический уровни прочтения через вычленение нескольких уровней изображения. На бытовом уровне в его пейзажах видишь изображение деревьев, травы, каких-то людей. На идеальном уровне, обращаясь к тому, что выражено, можно сделать предположение, что здесь представлен некий религиозный обряд, священнодействие. Коро изображает не просто природу и людей, а некие мифические сцены.

б. романтическая концепция представлять в виде природы свечение Абсолюта, видения Вечности в конкретном мгновении также входит в конепцию преимпрессионизма.

Живописные приемы.

а) преимпрессионистический язык имеет важным составляющим элементом технику, востребованную затем импрессионистами. Это – техника раздельного мазка, уподобляющая законченные произведения эскизам. Данное качество придает всей работе искомое свойство незавершенности, неупокоенности, бесконечного становления, в котором пребывает мир, все время приоткрывающий иные истинные миры взору, поднимающему завесу над тайной бытия. Не-оконтуренность, растворенность деревьев в серебристой дымке возможно трактовать как не-ограниченность; бесконечное, которое находит воплощение в конечном.

Коро: «Меня упрекают за неясность очертаний, да расплывчатость тонов в моих картинах. Но ведь лик природы всегда плывущий, всегда меняющийся, вся природа зыблется и сами мы словно плывем. И в этом есть тайная сущность жизни»;

б) жемчужная цветовая гамма. Использование бликов белого цвета. Данные приемы создают эффекты прозрачности воздуха, фиксацию изменчивости света и цвета на предмете, что позже возьмут за основу импрессионисты;

в) прием многослойного тонального решения – валёров – в создании художественного пространства. Это строит взаимоперетечение миров, постепенный переход одного в другое и Единосущность этих сфер. Единство колорита. Цветовая гамма произведений строится на градациях одного и того же цвета («валёры», которые Коро считал главным приемом в живописи).

Стилевое пространство.

Стилевое пространство произведений Коро не однородно, как в отношении его художественного наследия в целом, так и в отношении каждого отдельного произведения. Одновременно соприсутствуют тенденции ареаклассицизма и ареаромантизма. Принципиальна взаимооборачиваемость двух коммуникативных ходов. Можно провести параллели тонкой грани бытия и тонкой грани бытования самих картин между двумя стилевыми пространствами.

«Купание Дианы» (1873-1874 гг.) – картина, репрезентирующая творчество К.Коро в наибольшей полноте. Размеры картины: 1 м 62 см х 0.81 м. Колышащиеся деревья справа и слева своими ветвями обрамляющие верхнюю часть композиции.

Листва погружает в размытую дымку проступающее, виднеющееся за деревьями небо.

Облетающая листва, формирующая столпы кружащихся лепестков-листьев вокруг главной героини. Вокруг женского тела возникает дымка. Кроме того, особенно высветлена земля под ногами героини.

Прозрачная вода, в которую смотрится героиня, создает сюжет отражения, обнаруживающего неодномерность бытия.

Вода занимает передний план, соответственно, есть ориентация зрителя на совершение действия, подобного действию героини.

Едва-едва пробивающийся несильный свет неожиданно по мере приближения к переднему плану обретает концентрат световой насыщенности – белое тело героини, которая выступает из полумрака и даже мрака (за счет созданного эффекта контраста) окружающего пространства.

Характер совершаемого героиней действия: самолюбование, поза, демонстрация.

Слитность и единый тон объединяют композицию. Отсутствие внимания к деталям является характерной особенностью художественного языка Коро.

На дальнем плане – две полурастворяющиеся в пейзаже полупрозрачные женские фигуры – полуодетые и полураздетые, в прозрачных одеждах, написанных размытыми очертаниями белого цвета.

Большинство элементов, участвующих в организации художественного целого, определяются понятиями, фиксирующими переходные состояния, грань материализации и дематериализации.

Богиня Диана обнажается здесь, погружаясь в саму себя. Диана – богиня лесов, богиня природы, свободы в природе, природного качества свободы. И она становится кристаллизацией лесной сущности самого того же божественного начала, которое проявляется и в лесе, и в Диане, потому что лес – это и есть Диана, а Диана – это лес.

Сопряжение с мифом об Афродите здесь (классицистические традиции «Рождения Венеры» Сандро Боттичелли; сама связь с водным пространством) указывает на такой аспект сюжета, как рождение. На наших глазах происходит рождение природы в ее мифологически антропоморфном качестве совершенной природы человеческой плоти.

И в действии любования Дианы собой представлено удовольствие самой природы качеством своего проявившегося воплощения, обнажения своей божественной сути, своего душевного живого свойства.

«Не то, что мните вы, природа, - не слепок, не бездушный лик, / В ней есть душа, в ней есть свобода, в ней есть любовь, в ней есть язык.» И вот эта последовательная выкристаллизация душевного, божественного начала из того, что кажется обычным лесом происходит, рождается на наших глазах, также смотрящих в корень ситуации, прозревающий, как в воду глядим мы, т.е. видим вдруг, что происходит.

Две героини на среднем плане в пространстве лесного массива – это ступени-предвестники, стадии, предвещающие появление богини. Будучи объединенными с ней женским качеством, они тем не менее противоположны в ней по тому рассеянному свету, которым окутаны, по тому растворенному и слитому естеству с природой. Это дриады – души деревьев. Они подобны ветвям в своем переплетении с лесными ветвями, в гибкости своей и в тяге к деревьям, ко всему природному, которую демонстрируют.

Главная героиня же собирает на себе весь рассеянный свет, становится столпом света, сотканным из всех тех просветов, сияний, бликов и отражений, которым наполнено окружающее пространство.

Лекция 129. Живопись направления «импрессионизм»

План лекции

1. Предпосылки возникновения импрессионизма.
2. Художественные традиции импрессионизма.
3. Характеристика метода импрессионизма.
4. Стилевая определенность произведений импрессионизма.

1. Предпосылки возникновения импрессионизма

История импрессионизма охватывает двенадцать лет: 1874-1886 гг.

Предпосылки возникновения импрессионизма:

- Начиная с середины XIX в., в Европе наблюдается подъем в развитии научного знания. Опыт, наблюдение, эксперимент признаются лучшим и единственным способом исследования, позволяющим познать мир во всех деталях. Этот способ полагал сущность бытия в каждой открывающейся поре вещества явления земного мира. Природа не терпит пустоты, каждый момент бытия заполнен мгновением – эта научно обоснованная концепция энергетической наполненности бытия стала основой метода импрессионизма.
- Философская база для импрессионистического подхода была подготовлена субъективно-идеалистической и позитивистской традицией: мир как комплекс индивидуальных событий, совпадающих с теми ощущениями, с помощью которых эти события описываются; следовательно, мир можно рассматривать как царство неповторимых мгновений – «мимолетный» мир, все типическое устремляется к нулю.
- В развитии искусства XIX в. импрессионизм был предопределен таким направлением в развитии изобразительного искусства, как реализм, который составил основу данного направления. Импрессионизм продолжает единую линию развития реалистического искусства, Импрессионизм основывается на достижениях реализма, является высшей точкой реализации тех открытий, которые были сделаны реалистами, и визуализацией картины мира, согласно которой божественная сущность разлита, растворена в каждой поре вещества явления, пронизывает его.
- Также предпосылкой возникновения импрессионизма является общая ситуация, сложившаяся в искусстве Франции. В искусстве Франции во второй половине XIX в. наблюдается реакция – появляется большое количество художников, творчество которых не принимается официальным искусством. В связи с постоянными отказами жюри допустить их в Салон,

художники решают создать свое общество – «Анонимное общество живописцев, скульпторов и граверов». Основные представители данного общества: Клод Моне (1840-1926), Пьер Огюст Ренуар (1841-1919), Альфред Сислей (1839-1899), Камиль Писсарро (1830-1903), Берта Моризо, Гийомен. Истинным вождем постепенно становился Клод Моне. Первая выставка «Анонимного общества» состоялась 15 апреля 1874 года в фотографическом ателье Феликса Надара на бульваре Капуцинок в Париже. Последняя, 8-я выставка импрессионистов прошла в 1886 году, но из первоначальных импрессионистов в ней приняли участие лишь Берта Моризо и Камиль Писсарро.

2. Художественные традиции импрессионизма

Традицией для импрессионизма было искусство следующих художников:

- Э.Делакруа: техника оптического смешения цветов, принцип контраста дополнительных цветов; цвет как ведущий элемент живописи,
- К.Коро: работа на пленэре с эскизами; доминанта пейзажа, сюжет уходит на второй план; передача движения света, ветра; использование воздушной перспективы,
- Э.Мане: первым прорвал ситуацию мастерской, дал новый ответ на вопрос, что является мастерской живописца; традиция мифологичности понимания обыденного; традиция бытия прозрачного для чудес; традиция обращения к плоскости холста; кадровость; принцип традиционализма. В произведениях Э.Мане сферой художественного интереса выступает мгновение рефлексии над смыслом бытия, выпадение из повседневности и сознательная демонстрация возможности обрести сакральный смысл повседневности. Т.е. рефлексия, превращающая мгновение в вечность. В произведениях импрессионистов само качество мгновенности, преходящести сообщает жизни причастность к вечности, ибо вечность создана из мгновений.
- Для импрессионизма актуальны традиции японской живописи. Именно в XIX в. французы открыли для себя школу живописи Укиё-Э. Художественные приемы обобщения силуэта, локального цветового пятна и уплощение изобразительного пространства объединяют произведения японской и европейской живописи импрессионизма.

3. Характеристика метода импрессионизма

Метод “пленэра” (франц. plein air – “чистый, вольный, открытый воздух”) – этюд писался от начала и до конца непосредственно “на натуре”. Но полного разрыва с мастерской не было: Моне заканчивал в мастерской работы из серий «Руанский собор» и «Лондонские туманы». Подобным образом действовал и Писсарро.

Ведущим жанром импрессионистов был пейзаж: на первом этапе – сельский, затем – городской.

Тема движения в целом была чрезвычайно актуальна для импрессионистов: преимущественно движения природных стихий – неба, воды рек, ветра, колышащихся деревьев. Внимание к меняющемуся состоянию света, цвета, воздуха. Внимание к Солнцу. Солнце постоянно находится в движении.

Фрагментарность, демонстративная случайность мотива, преходящего момента, как бы выхваченного из потока жизни, попытки “остановить мгновение”. В работах импрессионистов отсутствует четко выраженный сюжет – в аспекте повествовательности, рассказовости, есть лишь некий мотив. Например: «Бал в Муллен де ла Галет» О.Ренуара, «Бульвар Капуцинок» К.Моне.

Названия произведений импрессионистов намеренно обыденные, подчеркивают мнимую незначительность обыденных событий, указывают на то, что великое присутствует в малом. Умение видеть истинный сюжет. Главный сюжет – проблема отношений человека и мира заявлена в произведениях импрессионистов. Но выбирается иной материал.

Кроме того, Истинный Сюжет разворачивается на плоскости холста – во взаимоотношении цветов, фигур, мазков цвета, композиционном построении произведения.

«Случайный» характер композиции, отсутствие выделенного центра и асимметрия. Своеобразная кадровость композиционного построения.

Воздушная перспектива без линейной перспективы.

“Серийность” этюдов, последовательно фиксирующих отдельные состояния природы. Например: “Стога”, “Соборы” К. Моне. Серии произведений импрессионистов 1880-90-х гг. выставлялись у Дюран-Рюэля в отдельных залах, и картины развешивались там по заранее намеченным самим художником схемам. Каждый пейзаж тем самым включается в единый ансамбль. Серия – новый феномен пейзажного жанра, подчеркивавший специфику метода импрессионизма. У Писсарро был такой метод работы: начинал несколько полотен на натуре с различными эффектами освещения и атмосферы, а затем работал над ними всеми одновременно уже в мастерской. Интерес к тем областям Франции (Руан, побережье Нормандии), Англии, которые позволяли в одном мотиве в короткий период времени увидеть смену светоцветовых эффектов. В то же время, особенностью серий является наличие единого и неизменного, постоянного стержня. И мастера импрессионизма (Моне, Писсарро) противопоставляли изменчивости природы неизменность архитектуры (Руанский собор Моне, городские пейзажи Писсарро).

Интерес к темам снега и тумана обусловлен тем, что это те ситуации, когда единство небесного и земного пространств становится очевидным, когда становится наблюдаемой и материальной та пелена, которая окутывает весь мир. Один из законов физики, на которые ссылались импрессионисты –

природа не терпит пустоты; мир заполнен мельчайшими атомами, движениями волн света.

Метод работы Клода Моне – лодка-мастерская, творчество в движении по реке. Мастерская художника как динамичное пространство, движение которого находится в зависимости от совместных действий человека и природы. Лодка дает также точку зрения с воды.

Прием рефлекса – все взаимосвязано, взаимоотражается в мире: на предмете рефлексы окружения, на окружении – рефлексы предмета. Цвет как результат взаимного отражения всех элементов бытия.

Импрессионизмом была решена важная философская проблема, впервые сформулированная в эпоху античности – каким образом в одном предмете, одном фрагменте мироздания во всей полноте может содержаться вся целостность мироздания. Концепция, подразумевающая, что все содержится во всем, а значит, и в каждом особенном, визуализировалась в импрессионистическом методе. Цвет стал решением этой проблемы. Цветом связывались все формы, все предметы, изображенные на полотне. Техника рефлексов прежде всего выстраивает отношения объектов между собой. Тем самым моделируется единство мироздания, данное через единичный фрагмент бытия. Но все многоцветие мира обретает целостный облик лишь в результате коммуникации речевого импульса, идущего от глаза художника/зрителя, и речевого высказывания, посылаемого произведением. Целостность мироздания складывается только совместной коммуникации зрителя и произведения. Мир создан из множества цветов, но «я» понимаю его благодаря коммуникации с произведением как гармоническое целое. Более того, именно произведение и раскрывает мир как гармонию целого. И внимание к самому произведению, концентрация внимания зрителя и художника на самой плоскости, поверхности холста говорит о том, что это целое образуется только в процессе художественного творчества, и сотворчества со зрителем. Особое внимание к технике исполнения, искусности создания работ. В результате, именно творчество и сотворчество являются главным объектом моделирования в произведениях импрессионистов.

Аналитический метод импрессионизма материализуется в технике живописи мелкими мазками.

Все многообразие явлений бесконечно и безостановочно меняющегося мира обретает целостность, единство только в глазу художника, а через его творение – и в глазу зрителя. Человек, таким образом, мыслится единственным, способным осознать и увидеть единство мира за множеством сменяющих друг друга мгновений. И достигается это прежде всего посредством цвета.

Цвет – это материализованный свет. Разложение цветов. Использование раздельных мазков ярких красок, главным образом основных цветов – красного, синего, желтого. Картины написаны чистым цветом, используется оптическая смесь цветов. Тени (ранее в искусстве – традиционно серые), снег (традиционно белый), туман (традиционно серый)

становятся цветными. Небо окрашивает деревья в синий цвет, и они приобретают качество голубого – божественного.

Для импрессионизма актуально обращение к теме света, теме Солнца, - благодаря этому художественному приему (рефлекса, метод писания работ на воздухе) и соответствующим сюжетам (отдыхающие у воды, в лесу и пр.) актуализируется тема освещения сущности, просвета сущности, освещения сути явлений. Тематика отдыхающих у водоемов и самих водоемов, источников воды обусловлена тем, что вода наиболее ярко демонстрирует взаимоотражаемость земного и небесного, совершающегося через воду, с которой соприкасается человек. Человек купается в воде, также в воде «купается» и солнце, и по аналогии выстраивается модель погружения, купания в лучах солнца. Человеческое и божественное соприкасаются. Божественное моделируется освещающим человеческое бытие. Мастера импрессионизма своим методом пленэра говорят о том, что мир земной существует лишь тогда, когда он находится в диалоге с миром Божественным, когда он освещен, осенен божественным светом. Мастера выходят на воздух, чтобы творить. В определенном смысле это священнодействие – они выбирают то пространство, которое, согласно данной религиозной позиции, наиболее концентрированно демонстрирует момент слияния человеческого и божественного. Земной мир освещен светом Божества – Солнца, его творящей энергией, которая проецируется на творящую деятельность мастеров, работающих на природе. Разочарование в существующем институте христианской церкви приводит человека второй половины XIX в. к возвращению к первоначальным идеям христианства, материализованным в культуре средневековья, среди памятников которых он продолжал существовать. Возможно, этим объясняется и наличие темы соборов в творчестве К.Моне. Та концепция света, которую исповедуют мастера импрессионизма, родственна пониманию света в эпоху средних веков – в Византии, в эпоху готики, свет как воплощение божественного начала. Позиция выхода на природу также имеет прообраз молитвы – диалога с Божеством, материализованного принципами духовной деятельности, предложенного святым Франциском Ассизским.

4. Стилевая определенность произведений импрессионизма

Направление «импрессионизм» принадлежит тенденции изобразительности, пространству ареаклассицизма.

Ареаклассицистический формальный признак плоскостности характеризует все произведения импрессионизма.

Плоскостность присуща работам импрессионистов, благодаря отказу от линейной перспективы, отсутствию объема, глубины изображения, в результате провоцируется ход на плоскость, в качестве каковой выступает сама поверхность холста. Действие, главный сюжет тем самым разворачивается на плоскости, процесс творчества выводится на поверхность. Персонажами, действующими лицами становятся мазки краски,

контрасты и аналогии, выстраиваемые между цветами, движение цветовых пятен, изображающих свет; сложение мазков краски в геометрические фигуры.

Одновременно с доминирующей плоскостностью произведениям импрессионизма свойственны живописность, неясность, открытость и единство.

Наличие подобных художественных знаков в их единстве обозначает всю сложность стилевого пространства импрессионизма. Диалог конечного и бесконечного в той посредствующей зоне, которая создана произведениями импрессионизма, совершается на площадке земного мира конечности:

- конечности первого слоя сюжета – плоскости холста, где в отношении искусственно организованном (и наглядно демонстрирующем свою искусственную организацию) действуют лица первого плана – цвета и формы, слагаемые из этих цветов;
- конечности второго уровня сюжета – иконического единства, организуемого намеренно бытовой сценой земной и повседневной жизни человека;
- конечности специфически преходящей композиционной организации данного фрагмента и момента повседневности.

Следовательно, первый ход – полагание вечности, разлитой во мгновении, – ход аналитический.

Но этот выход на плоскость результатом своим имеет восходящий импульс обратного движения:

- процесс художественного творчества, выдвинутый на плоскость, вводит зрителя в роль сотворца, слагающего целое из отдельных красочных фрагментов,
- единство, организуемое совместным действием зрителя и произведения искусства;
- слияние единичного и всеобщего – в изображении персонажей, лишенных четких индивидуальных ориентиров – и значит, это человек вообще;
- обобщенность природной схемы: общий принцип единения земного и небесного,
- кадровость композиционного построения выводит действие за пределы непосредственно изображенного: данный закон распространяется на все сферы земной жизни;

Соответственно, второй ход – если вечность разлита в мгновении, то собирая, мы возводим мгновение до статуса вечности – ход синтетический.

Лекция 130. Субъект-языковая характеристика импрессионизма

План лекции

1. Художественный материал произведений импрессионизма.
2. Аспект взаимодействия конечного и бесконечного начал в произведениях импрессионизма.
3. Место человека в произведениях импрессионизма.
4. Композиция произведений импрессионизма.
5. Художественные традиции произведений мастеров импрессионизма.
6. Особенности импрессионистической техники.

1. Художественный материал произведений импрессионизма

Произведения К.Моне: Художественный материал – природные элементы в их чистоте; тема воды, отражения, трав, стогов, тополей. Изменения, которые солнце производит с объектами природного мира; в частности, с человеком. Объектами интереса являются природные элементы, соединяющие пространства земли и неба.

Тема снега и тумана – природные ситуации, когда мир обволакивает единство, когда стираются грани земли и неба, когда земля и небо становятся подобны друг другу.

Произведения К.Писсарро: Сельские работы, природа, человек (как активный, так и пассивный) на лоне природы, человек, получающий дары природы.

Произведения О.Ренуара: Тема солнца и его влияния на земной мир так же, как и для Моне, является важной и значимой для Ренуара.

Но выбирается женская форма, и характер отношения с Солнцем приобретает эротический аспект. Женская форма, женская плоть становятся принимающим началом, открывающимся для эротической входящей силы солнца. Женское тело потому и становится художественным материалом, что позволяет в эротическом – наиболее сильнодейственном аспекте представить те рефлективные отношения, в которых находится божественный свет и человеческий земной мир.

2. Аспект взаимодействия конечного и бесконечного начал в произведениях импрессионизма

Произведения К.Моне: Идея взаимоотражаемости земного и небесного через воду.

Произведения К.Писсарро: Земное и небесное взаимно растворяются друг в друге через природное начало. И природное начало видится в человеке.

Произведения О.Ренуара: Человеческая форма как визуальное воплощение божественного начала, как просвет божественного. В поздние

периоды это усиливается, тела перестают быть «прожженными» солнцем, но непосредственно излучать свет (доминанта красного цвета в решении тел одалисок).

3. Место человека в произведениях импрессионизма

Произведения К.Моне: В процессе творчества последовательно отказывается от изображения человеческих фигур, концентрируясь исключительно на природных формах.

Произведения К.Писсарро: И в ранний период творчества – свойственно подчеркнуто второстепенное значение человеческой фигуры.

Начиная с 1880-х гг. концентрируется в пейзажах на человеческих фигурах, которые заполняют собой все пространство произведения. Концентрация на человеческих природных формах. Тема единства человека и природы. Человеческая форма, понятая как природная. Близость человеческих и природных форм. В приобщении к природному – залог близости человеческого и абсолютного начал.

Представление о том, что в природе и с помощью природы можно подняться от повседневности земной жизни, природный человек: прием – небо в ветвях деревьев, ветви дерева как небо. Зачастую, в ранний период творчества имеется в левой части композиции дерево переднего плана, которое связывает собою планы земли и неба. Божественное нисходит в это природное начало. Устойчивость тех людей, которые связаны с природой, в них видится идеал. Важное качество человека – он в единстве с природой (единство организовано цветовым способом). Фигуры людей, вырастающие из земли и врастающие в землю.

Произведения О.Ренуара: В центре интересов художника – человек, и только человек, этот человек прежде всего - женщина. Женские фигуры, обнаженное женское тело – идеал.

Лишь в ранний период творчества Ренуар работал в жанре пейзажа.

Ренуар представляет человеческую форму как единственную природу, способную просвечивать сущностью, вне зависимости от того пространства, в котором человек находится. Импрессионистический метод позволяет плавить пространство. И вне зависимости, изображена ли беседка, или городская улица, или ложа в театре, кафе, возможность преображения сохраняется. Внутренний свет человеческого начала, проникает изнутри вовне и освещает собой все вокруг, преображая это пространство.

Для Ренуара нет условий для того, чтобы человеческая природа стала площадкой, на которой произойдет встреча земного и божественного. Это происходит естественно, надо уметь видеть. Особая интимность, эротический характер отношений человека и солнца. Человеческое обнаженное тело – пространство свечения божественного света.

4. Композиция произведений импрессионизма

В произведениях Моне доминирует намеренная случайность и кадровость построения. Фрагментарность. Момент бытия водной стихии. В то же время присутствуют композиции, в которых простроенность весьма очевидна. Например: «Поле маков в Живерни», «Японский мост в Живерни». Собственно и весь пейзажный сад в Живерни был выстроен специально самим Моне.

У Писсарро как правило наличествует устойчивость в композиции произведений. Имеется композиционный центр. Работы отличает наглядность композиционной завершенности.

Ренуар также ориентируется на простроенность произведений, четкость композиционной организации. Но маскирует эту простроенность мнимой кадровостью.

Пространственные схемы.

У Моне – пространственное деление на две основные сферы: земля и небо, вода и небо.

Если в ранний период творчества границу этих сфер составляло пространство человека (например: «Терраса на берегу моря в Сент-Андрессе», 1867), то затем он отказывается от этого.

У Писсарро пространственное деление на три сферы: земля – человеческая среда – небо также затем сосредотачивается на двух частях, но это: человек и земля/природа. Природа выполняет в данном случае функцию материализации божественного начала. И человек наполняется божественным по мере того, насколько он включен в событие с природой. Человеческий характер пейзажей.

Способ организации нисхождения божественной энергии.

Произведения К.Моне: Связанность миров именно водной стихией, одновременно принадлежащей земле, но вбирающей в качестве своего внутреннего наполнения божественную сферу небес. Земля, отражающая небеса.

Произведения К.Писсарро: Плановое построение, приближение поэтапное к переднему плану, где расположены ключевые фигуры, концентрирующие в себе.

Произведения О.Ренуара: Концентрация внимания на человеческой плоти, способной стать просветом сущности.

5. Художественные традиции произведений мастеров импрессионизма

Произведения К.Писсарро: Актуальность принципов искусства Милле, Коро, Сезанна, Клода Лоррена.

Произведения О.Ренуара: Традиции искусства XVIII в.: Фрагонара, Буше. Традиции Ж.Энгра.

6. Особенности импрессионистической техники

Произведения К.Моне: Дробный мазок-запятая. Дробность как взаимная открытость пространственных сфер к взаимопроникновению, как визуализация отражения одного в другом. Мазок одного цвета как обнаруживающий связанность сфер. Мозаика, детали которой находятся в разных зонах, тем самым обнаруживая их взаимонеобходимость.

Произведения К.Писсарро: Дробный мазок-запятая сменяется мазком-точкой. Парцеллированность мира как один из способов визуализации закономерности, упорядоченности и слаженности внутреннего устройства. Подобие структурных единиц, слагающих мироздание.

Произведения О.Ренуара: Дробный мазок-запятая затем сменяется более целостной единицей живописного изображения. Дробность как основа демонстрации пористости человеческой плоти, пористости явлений земного бытия, пропускающего свечение мира иного. Обнажение пропускной способности человеческой природы; максимальная визуализация обнажения – до поры тела.

МОДУЛЬ 9. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО РУБЕЖА XIX –XX ВВ.

36 часов аудиторной работы и 36 часов самостоятельной работы

ТЕМА 38. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

12 часов аудиторной работы и 12 часов самостоятельной работы

Лекция 131. Общая характеристика архитектурного развития Западной Европы рубежа XIX-XX вв.

План лекции

1. Общая характеристика художественной культуры Западной Европы конца XIX – начала XX вв.
2. Специфика стилевого пространства архитектуры конца XIX- начала XX вв.
3. Художественные приемы архитектуры модерна рубежа XIX-XX вв.

1. Общая характеристика художественной культуры Западной Европы конца XIX – начала XX вв.

Временные рамки развития искусства рубежа XIX-XX вв. – вторая половина 1880-х гг. – 1914 г. Период достаточно краткий по своему временному объему, но значительный по объему внутреннего художественного содержания. Кристаллизация закономерностей становления западноевропейского искусства рубежа XIX-XX вв. позволяет постичь специфику европейской культуры как предшествующего этапа становления – XIX в., так и последующего – XX в.

Религиозное пространство рубежа XIX-XX вв. характеризуется ослаблением роли христианской церкви в духовном развитии Европы. Конфессиональная определенность уходит из сферы религиозных ориентиров человека. Абсолютное начало покинуло и сферу социальной жизни человека. В этом наблюдается безусловный разрыв с тем, что представляло собой культурное развитие Европы в XIX в. Социальное пространство перестало быть абсолютоцентрирующей средой за счет несовпадения той механистической роли, которую оно предлагало человеку, его духовным потребностям и ожиданиям. Единственная энергетическая сила, направленная на восстановление связи человека с Абсолютом, сосредоточилась в энтузиазном порыве индивидуального религиозного

действия. Данная особенность формирует эгоцентрическую религиозную доминанту художественной культуры рубежа XIX-XX вв. При этом следует учитывать, что эгоцентрические религиозные ходы существовали в синтезе со специфическими Абсолютоцентрическими ходами, формировавшимися произведениями изобразительного искусства данного периода.

Предельная научная, техническая, историческая, социальная материализация вызвала столь же интенсивное ответное движение. Социально-исторический ответ проявился в освободительных действиях, эмансипации, урбанизации, революции и, наконец, в Первой мировой войне. Ответ художественной культуры заключался в гармонизации общего кризиса эпохи через формирование идеала мироотношения в произведениях изобразительного искусства, становящихся единственными мостами коммуникации человеческого начала, выходящего на гармонизующий диалог с Абсолютом.

2. Специфика стилевого пространства архитектуры конца XIX- начала XX вв.

В архитектуре рубежа XIX-XX вв. можно выявить ряд направлений: иррационализм (Арт-Нуво, пластицизм, югендстиль), рационализм, неоклассицизм, неоромантизм. Но есть основание объединить эти направления по ведущему принципу организации системы мироотношения, характеризующемуся приоритетом развития энтузиазно-религиозного направления. Предметом художественного воплощения выступают открытые, обнаженные душевные движения человеческого начала, духовные понятия погружения, растворения, самораскрытия, вчувствования, слияния, углубления, обесконечивания.

Искусство рубежа XIX-XX вв. характеризует достаточная сложность стилевой определенности. При общем преобладании ареаромантизма (в архитектуре – направления Арт-Нуво, Каталонский модерн, югендстиль, стиль Сецессиона) можно отметить и линию ареаклассицизма (произведения неоклассицизма, рационализма). Соединение тенденций ареаклассицистического и ареаромантического стилей можно наблюдать как в творчестве одного художника, так и во всяком произведении искусства.

Архитектуру рубежа XIX-XX вв. характеризует сосуществование двух направлений: романтического и классицистического. Сочетания этих разных тенденций наблюдаются не только в архитектуре одной страны, в творчестве одного архитектора, но даже и в одном художественном произведении. Объединяющим началом стало формирование архитектуры стиля «модерн», идейная основа и художественные приемы которого присутствуют в каждом произведении-репрезентанте архитектуры рубежа XIX-XX вв.

Предпосылкой возникновения архитектуры стиля «модерн» является эклектика, развивавшаяся в XIX в. Архитектура эклектики не замкнута в границах одного стилевого направления; открыта для активного взаимодействия ряда художественных объект-языков в конструировании

целого. Эклектическим периодом развития архитектуры были возрождены традиции архитектуры готики, барокко, рококо, классицизма как актуализирующие значимые концепции мироотношения. Но если для эклектики характерно лишь цитирование и воспроизведение, то в модерне происходит творение нового качества в результате синтеза художественных традиций.

Художественные традиции архитектуры модерна:

1. Развитие архитектуры основывалось на изучении природного мира. Сами природные формы становились основой архитектурного моделирования.
2. Традиции готики: духовная устремленность, уподобление здания живому природному организму.
3. Традиции архитектуры Позднего Возрождения: слияние здания с пейзажем, единство архитектурных и природных форм;
4. Традиции архитектуры барокко: динамика архитектурных форм, перетекающих одна в другую, множество точек зрения на здание, воспринимаемое в движении.
5. Традиции рококо: атмосфера комфорта, организация интерьеров, создание памятников светской архитектуры.
6. Традиции восточного – арабского искусства: принципы арабского орнамента в линии модерна – арабеске.
7. Традиции японского искусства: актуальна идейно-художественная программа японского искусства, обожествляющая природу, постулирующая отношение к природе и искусству как к религиозному культу; природная основа архитектурных форм; асимметричный принцип построения композиции, ценность пространственных и временных пустот, организуемых зданием; принцип линеарности.

Архитектура, равно как и в эпоху готики, становится ведущим видом искусства. Здание представляет собой органичный синтез, стилевое единство. Многие архитекторы того времени были одновременно и художниками, и дизайнерами.

Отличной от средневековья является функциональная ориентированность сооружений рубежа веков. Главным образом, это – частные особняки, виллы, отели, многоквартирные жилые дома, моделирующие эгоцентрическую религиозность, а также здания, связанные с демонстрацией произведений искусства – театры, выставочные залы, школы искусства. Строительство культовых сооружений было весьма редким явлением на рубеже веков. Функцию культового пространства взяло на себя интимное, камерное, индивидуальное помещение каждодневного бытия человека. Архитектурными средствами бытовое пространство было преобразовано в площадку душевного восхождения. Иногда архитекторы превращали в подобную площадку и городскую среду, создавая парки, павильоны метро, торговые дома и т.п.

Произведения архитектуры модерна развиваются согласно вектору «вглубь и вверх». Решающую роль в формировании целостного облика здания играет интерьер, становящийся местом претворения программы идеалообразования во внутреннем мире человека. Интерьеры образованы многочисленными лестницами, переходами между этажами, обеспечивающими единство всего пространства. Соединительными элементами выступали перила, тонкие стеблеобразные колонны, рисунок стен. Внутреннее пространство в результате плавится, постоянно меняет свои границы, обнаруживает свою потенциальность, раскрывает бесконечность переходов одного качества в другое. Архитектура совершает преображение дома из среды обитания конечного земного существа в зыбкое, становящееся, претерпевающее метаморфозы, возводящее и восходящее пространство раскрытия внутреннего мира человеческой души.

Архитектура стиля «модерн» выражает идею духовного роста, для своей материализации заимствующей формы органики.

Лестницами возводя здание вверх, архитекторы модерна обнажали и непрочность внешней границы сооружения, также готовой для собственного преодоления. Вводились плафоны, витражи, окна, связывающие несколько этажей здания. Здание тем самым открывалось, демонстрируя прозрачность границы, не препятствующей взлету внутренне оформленного, взошедшего и готового выйти в сферы обесконечивания.

В основу архитектуры конца XIX – начала XX вв. положено новое представление о законах организации пространства, сформировавшихся в данное время и открывших несовершенство Евклидовой геометрии, понимающей пространство как трехмерное и построенное на основе прямых линий. Было доказано Гауссовой геометрической теорией, что прямая линия в пространстве есть абстракция, в то время как истинная линия-конструктор пространственных отношений – кривая, являющаяся репрезентантом энергетических токов, пронизывающих собой мир. Кривая была воплощена в неправильной синусоиде. В архитектуре эта линия присутствует в качестве контура, рисунка архитектурной композиции, а также формирует структуру объектов. Позднее геометрией Гильберта были установлены правила руководства искусственной геометрией, а не истинными законами в создании пространства как научно-математического, так и архитектурного, что получило воплощение в архитектурном конструктивизме. Но в ситуации рубежа веков актуальным стало воссоздание истинной пространственной атмосферы мироздания, связывающего земное и небесное бесконечным множеством неосязаемых, сверхчувственных отношений. Общая теория относительности, развитая А.Эйнштейном на рубеже XIX-XX вв., предлагает представление о геометрии как форме искривления пространства, определяемой силовыми взаимодействиями тел. Это означает, что каждый объект наделен энергетическим полем, потенциально энергетически активен, и исходящая от объекта энергия формирует пространство. Визуализацией данного представления, оформленного в его религиозной значимости, становится архитектура модерна.

Произведения архитектуры модерна представляют пространство лишенным геометрически четких и правильных форм, прямых линий и углов, точных соотношений, свободно построенным, асимметричным, текучим, скользящим, изобилующим подвижными линиями, извивающимися, переплетающимися волно-, змееобразными кривыми, образующими плавные скругленные или срезанные углы. Архитектура модерна воплощает пространство, наполненное внутренним взаимодействием, динамикой, энергией. Архитектурные формы находятся в состоянии постоянной пульсации, напряжения и расслабления, сужения и расширения, внутренней жизни.

3. Художественные приемы архитектуры модерна рубежа XIX-XX вв.

Архитектура стиля «модерн» характеризуется такими формальными признаками, как единство, смутность, открытость, глубинность, живописность.

Единство раскрывает себя в тяготении всех архитектурных форм к взаимному слиянию. Используются единообразные ритмы (преимущественно, волны либо плетения растений), в которые включаются все архитектурные формы, в этом уподоблении теряя свою самостоятельность и включаясь в единое течение, растворение собственной замкнутости и конечности.

Смутность проявляется в сложных планах сооружений, развивающихся без единой оси, из точки вестибюля вовне, подобно естественному росту природного организма. Ни одно из помещений зданий не имеет правильных геометрических очертаний. Пространства наслаиваются друг на друга, спиралевидно разворачиваясь из точки входа, инициирующей «раскручивание» архитектурной системы. Интенсивное введение природных растительных мотивов в архитектурные формы переводит здание на неясную границу между природным и искусственным объектами. Живущий теряет ориентиры определенности того пространства, в котором находится – древо, лес, океан или дом. Неясной, призрачной является и атмосфера внутренних помещений, зачастую затемненная, преображенная витражным светом, лишенная четких ориентиров.

Открытость сооружений модерна обеспечивается принципиальной незавершенностью архитектурных конструкций, потенциальностью тех преобразований, которые они демонстрируют. Структура зданий такова, что она может быть продолжена как по горизонтали, так и по вертикали. Бесконечные парковые скамьи, волнообразные качающиеся ритмы фасадов, устремленность шпилей делают здание метаморфозой в становлении. Подобие архитектурных форм природным и чуткость архитекторов модерна к окружающему пейзажу делает здание открытым природе в аспекте перехода художественных форм в природные, куда оно и направляет своего созерцателя и обитателя.

Глубинность зданий модерна связана с практически полным разрушением плоскости стены как в экстерьере (рельефностью фактуры, живописными панно, балконами, эркерами, окнами, мезонинами, карнизами и пр.), так и в интерьере (рисунком стен, лестничными массивами, лампами, консолями, колоннами, окнами и пр.). Плоскость в стиле «модерн» - сложная, искривленная, фигурная, эллипсоидная, демонстрирующая рельефность преодолевающей себя поверхности. Здание модерна, с одной стороны, затягивает человека в свой мир, завлекая своей погружающей атмосферой. С другой стороны, оно демонстрирует свою неупокоенность в собственных границах, какими призрачными они бы ни были. Здание постоянно устремляется вовне. Примером решения данного исходящего движения здания модерна является введение эркеров. Эркеры увеличивают площадь оконного остекления, продляют время освещения комнаты солнечными лучами. Также увлечение эркерами свидетельствовало о стремлении расширить с их помощью внутреннее пространство, раздвинуть границы открывающегося из окон эркера вида. Возникновение эркеров показательно общей тенденцией здания архитектуры модерна к развеществлению, к преодолению своих границ, выходу за пределы – и эти выступающие окна – если соотнести это с концепцией окна как пространства устремления взора – взгляды, направленные во вне. Архитектура модерна возрождает введение в архитектурную систему категории времени, практиковавшуюся в эпоху барокко. Отсутствует единая точка зрения на здание; каждый фасад устремлен к другому. Временность архитектурной формы разрушает законы правильности и упокоенности, превращает бытие в становление.

Живописность произведений архитектуры модерна определяется тем, что линия не формирует границы частей, но нарушает их, устанавливает отношения. Кривизна доминирующей линии выводит ее за пределы одномерности, плоскость - за пределы двухмерности, объем - трехмерности. В результате связываются наличное и идеальное пространства и линия становится не знаком воплощения, но вектором к развеществлению. Живописность текучего облика зданий модерна складывают особые строительные материалы, вызванные к жизни и востребованные именно модерном в данный период времени. Это – железобетон, актуальный своими свойствами гибкости, эластичности, податливости; чугун, волнистое железо; стекло. Стекло само было веществом, обладающим уникальными качествами - прозрачностью, зеркальностью, тонкостью, плавкостью; качествами, обладающими символическим смыслом - двойственностью, зыбкостью, бесплотностью. Особенно модерн активно востребовал многоцветные живописные витражи. Витражи, проходящие вертикалью по всей высоте многоэтажной лестницы, преображали помещения, придавая сакральный характер профанной обстановке. Данные строительные материалы меняют представление о материи, которая приобретает качества зыбкости, мерцания, подвижности, пронизанности духом. Возрождается готическая концепция о материи как покрове духовного, идеального, разрывающегося в преображающем порыве. Живописность также проявляется в привнесении в

архитектурную композицию стихийности нерегулярной ритмики, асимметрии, свободного построения формы.

История человечества осмысляется на рубеже веков как бесконечная непрерывная история саморазвития, становления духа, претворяющегося в отдельных своих проявлениях и подчиняющих единичные души своему всеобъемлющему и вечно движущему вперед и ввысь порыву. Архитектура моделирует эти устремления, задавая программы идеалообразующего энтузиазного устремления человеческой души от оболочки собственной плоти к вершинам духа.

Лекция 132. Стилевое пространство «ареаромантизм» в аритектуре конца XIX – начала XX вв.: архитектура Франции, Бельгии, Испании, Швейцарии

План лекции

1. Направления стиля «ареаромантизм» в странах Западной Европы.
2. Бельгийский модерн.
3. Французский модерн.
4. Модерн Испании.
5. Модерн в Германии.
6. Модерн в Швейцарии.

1. Направления стиля «ареаромантизм» в странах Западной Европы

Стилевое пространство «ареаромантизм» представлено рядом художественных архитектурных программ, одновременно действующих в западноевропейских странах на рубеже XIX-XX вв. Названия данных программ следующие: в Бельгии и во Франции – Арт Нуво, в Германии – Югендштиль, в Испании – Модернизмо, или иначе – Каталонский модерн.

2. Бельгийский модерн

Бельгийский модерн представлен произведениями таких архитекторов, как Виктор Орта и Анри Ван де Велде. *Особняк Тасселя* в Брюсселе, построенный В.Орта в 1892-1893 гг. является ярким репрезентантом стиля. Здание предстает как единый организм, созданный в соответствии с органическими законами роста, восхождения. Извилистые, волнообразные линии кованых лестничных перил и колонн повторяются в каждой детали интерьера: линейный мозаичный узор на полу, стеклянные плафоны крыши, изогнутые формы замочных скважин и пр. Каждый элемент интерьера определяется понятием интенциальности, внутренней потребности к переходу в иное. Для визуализации данных понятий берутся такие природные формы, как бутон и стебель, подчеркивающие не венчающую

стадию расцвета и роста, но саму потенциальность возрастания, устремления, тяги к самораскрытию, предел которому не положен. Узловой точкой особняка, начинающей процесс самораскрытия, выступает вестибюль, от которого расходятся реальные (лестничные) и ирреальные (арабески) поднимающиеся волны. Извилистый рисунок стен демонстрирует подвижность плоскостей потолка и пола, их взаимное сообщение, не параллельность, но тягу к взаимопересечению. Радиация сверхчувственных сил наполняет здание, разрушая его профанную функцию жилища. Лестничная площадка оформлена копией античного рельефа трона Лудовизи «Рождение Афродиты». Поднятие Афродиты из волн морских, восхождение рождающейся богини любви выступает иконическим знаком, настраивающим все символическое архитектурное пространство на соответствие вектору божественного движения. В результате все сооружение строится как визуальная модель морских волн, порождающих в своем поднятии божество.

Вестибюль *особняка Ван Эйтвельд*, выполненного В.Орта в 1895 г. в Брюсселе демонстрирует эффекты взаимодействия стекла и металла, создающие атмосферу прозрачности, просвечиваемости, хрупкости этого мира, его готовности к растворению. Спиралевидные лестницы вестибюля образуют линии, каждая из которых выводит и зрительский взгляд и самого зрителя-обитателя к светящимся оконным проемам. Стекла соединяют несколько этажей здания и решены не как проемы в стене, но как сама стена, что раскрывает здание вовне, а также вверх, поскольку высшей точкой устремления лестничных и опорных линий является плафон вестибюля.

А.Ван де Велде в здании *особняка Отле* в Брюсселе также при помощи оконной системы, соединяющей этажи, и активном использовании лестничных изгибающихся сложных конструкций демонстрирует перетекание одного уровня в другой, а, следовательно, подвижность здания как единого организма, существующего единым порывом, а не раздельными этажами. В здании *Высшей школы изящных искусств великого герцога Саксонского* Ван де Велде использовал принцип динамического сжатия лестницы для организации ощущения стремительности взлета. Вытянутые окна, прорезанные в стене по стороне лестницы, поставлены под углом друг к другу и на разной высоте, что делает их также идеальными ступенями лестничного пространства.

Отличием субъект-языка произведений А.Ван де Велде от стиля В.Орта является применение принципа абстрактной линии, не стилизующейся под формы растений. Художественная форма активно включает не только изогнутые линии, но и объемные элементы. В его произведениях декор является не столько графичным, сколько скульптурным, сохраняя при этом преимущественно орнаментальный характер.

3. Французский модерн

Французский модерн представлен произведениями Гектора Гимара. В 1900 г. данным архитектором были созданы *павильоны парижского Метрополитена* (станция «Порт Дофин», станция «Пале-Рояль», станция «Отель де Вилль»). Данным произведением была выполнена одна из основных художественных программ модерна – программа идеального преображения земного мира средствами чувственно-сверхчувственной заразительности произведений искусства. Входы в Метрополитен – подземную систему Парижа, по определению подчиненные движению сверху вниз, в произведениях Г.Гимара преобразили свою утилитарную функцию. Основной строительный материал – железо, которое благодаря своим качествам пластичности и гибкости, позволяет создавать сложные формы, подобные формам деревьев, трав, цветов. Уличные фонари, обрамляющие входы, напоминают экзотические растения или цветы, тянущиеся вверх. Кроме того, чугунные решетки, которыми оформлены спуски в метро, окрашены в зеленый цвет. Тем самым движение в метро моделировалось как движение к корням растений, а выход – к расцвету цветов под лучами света. Расходящаяся вверх лучевая структура воспроизведена в оформлении станции Порт Дофин. В результате движение пользующегося метрополитеном приобретало характер эталонного соучастия с природой.

В *отеле Поля Меззара*, выполненном Г.Гимаром в 1911 г., нервюры единым стеблем пронизывают собой интерьер здания (внутренний дворик). Кроме того, вводится окно в потолке, что соответствует принципу готических соборов. Единство стекла, железа и воздуха обеспечивает прозрачный характер интерьера, его готовность к растворению с природным пространством. Стеклянные окна находятся в свободном парении, обеспечивает почти полную прозрачность. Отсутствие определенности, предельности форм обеспечивают общий эффект зрительного взлета, поддерживаемого возможностью физического подъема по витой лестнице.

Отель Жибер, построенный в 1901 г. французским мастером Франсуа Шелкопфом, характеризует направление модерна, которое условно обозначается «пластицизм». Единый для модерна принцип соответствия архитектурных форм – природным, законов здания – законам мироздания, текучести архитектурных форм как репрезентирующих включенность в бесконечное движение абсолютного духа, в отношении пластицизма концентрируется в приемах повышенной живописности архитектуры, применения скульптурных методов в создании архитектурных форм.

4. Модерн Испании

Пластицизм в архитектуре модерна наиболее полно представлен произведениями *испанского модерна.* В 1890-е гг. в Барселоне возникло направление «Каталонский модерн», к которому принадлежали: Антонио Гауди-и-Корнет, Луис Доменеч-и-Монатанар, Х.Пуиг-и-Кадафальк.

Художественные традиции каталонского «модернизмо»: народное искусство Каталонии, готика, арабское зодчество мавританского стиля «мудехар», испанское барокко «чурригуэра». Архитектура каталонского модерна биоморфна и «органична»; характеризуется повышенной экспрессивностью, активным применением цвета. Наиболее яркими представителями модерна в творчестве А.Гауди являются: *Дом Баттло, Дом Мила, парк Гуэль*, а также собор Святого Семейства (Саграда Фамилья) в Барселоне.

Возрождая идейную программу готического зодчества в конца XIX – начале XX вв., А.Гауди также ввел некоторые новые элементы: двойную кривую и разветвленную древовидную опору. В канон формы сооружения входят параболы и гиперболы, дуги и спирали. Архитектурная форма подчиняется органическим принципам, строится в единстве принципов геометрии, анатомии, ботаники, зоологии. Основной строительный материал, как и в готике, – камень, который терял свойства своей определенности и материальности и становился живым и пластичным материалом, приходил в движение. Строительный процесс велся без точных чертежей, что свидетельствует о пластической и органической концепции естественно создающегося организма. Природа - импульс к пониманию более сложной геометрии, которая закладывается в основу строительства здания, поскольку присутствует в уже построенном и каждый день строящемся на наших глазах мироздании.

Если здание мыслится как живой организм, то оно, во-первых, воссоздает средневековый архитектурный принцип уподобления тела здания телу эталонного человека. Во-вторых, подвижность структуры, материи, кожи, мускулов, нервов этого тела воплощает эталонную схему поведения этого человека, которого моделирует здание – человека, ни на минуту не пребывающего замкнутым в себе, постоянно находящимся в состоянии подвижности, которая не допускает доминирования костной материи. Напротив, все устойчивое в этом эталонном человеке преодолевает себя, постоянно разрушается, переходит в иное, претерпевает метаморфозы, тем самым изобличая приоритет внутренних нефизических движущих сил.

Жилые дома, созданные А.Гауди, реализуют новую концепцию религиозного пространства, актуального для культуры рубежа веков. Это религиозность, непосредственно не связанная с соборным культом. Подобным образом функционально ориентированные здания разрабатывают концепцию преображения чувственного мира, мира кажущейся повседневности, трансформации обыденности в чудесное, метаморфозы окружающей действительности в явление скрытой сущности. Отсюда и возникает новая концепция жилого дома (*Дом Баттло*), в котором каждая форма подчиняется законам природной организации, и люди уподобляются живущим в этом живом органическом конструкте, уподобляются птицам живущим на ветвях деревьев, в дуплах, в стволах, уподобляются природным организмам, что напоминает им о собственном природном происхождении, о сложной геометрии форм своего тела, ни один элемент которого не строится на прямой линии, и о еще более сложной геометрии душевного мира, все

время стремящегося за пределы тела. В этом заключается уникальная концепция жилой архитектуры, созданной модерном, когда каждый элемент здания, созданного, казалось бы, для организации быта, разрушает этот быт, но при этом не разрушает человека, напротив, здание построено по законам самого человеческого тела, и здание настраивает человека на умение преобразовывать мир, видеть его чудесный скрытый облик, видеть материальное явление как символ иного мира.

Собор Саграда Фамилья (1883 г. – по настоящее время) – здание культовой направленности в ее традиционном представлении. Доминирующей художественной традицией выступает готика. План собора представляет собой латинский крест. Храм пятинефный, трансепт – трехнефный - использована классическая структура готического собора. Согласно проекту, облик здания определяется восемнадцатибашенной конструкцией. Башенная конструкция представляет столпы, на которых держится христианство (башни – символы апостолов, евангелистов, Христа, Девы Марии) – столпы-ориентиры, задающие движение ввысь.

Тот факт, что по своим функциям башни представляют собой колокольни – восходящие конструкции, заполненные музыкой, указывает на преимущественно духовный характер изображенной материи, ее способность к преодолению своей определенности. Башни наполнены колокольным звоном, который не материален, растворяет камень. На это же работает пористая структура башен. Барселона – город, имеющий выход к морю, и ветра достаточно сильны, пористая структура башен, их расположение были специально спроектированы А.Гауди для создания особой звуковой системы ветров, пение ветра, пение небесных сфер вторгается в собор и архитектурное пространство становится реальным местом встречи пения верующих и пения самой природы. Башни, а вместе с ними и весь собор начинают действовать как музыкальный инструмент, музыкальный инструмент Вселенной. Башни своей скалистой, горной зримой конструкцией, своей каменной природой визуализируют горний мир, Небесный Иерусалим на земле. Линии, пересекающие башни, – не горизонтальны, а диагональны – не прерывают единого восходящего движения. Отличие от того горнего мира, который воссоздан в готических храмах, заключается в напряженности, экзальтированности, экспрессивности этого подъема.

Та модель мироотношения, которую представляют башни, визуализирована более отчетливо в дополнительной башенной конструкции кипариса на фасаде Рождества. Экстраполяция позволяет заключить, что каждая башня – кипарис, символизирующий одновременно мировое древо и духовное горение. Священная история указывает на факт соединения двух данных символов в единое целое – это горящий куст, через который Господь явился Моисею. Следовательно, горящее древо есть знамение говорящего с человеком Господа, а также одновременно и символ человеческого духа, способного прочитать это знамение, способное говорить с Господом в ответ. В соборе Саграда Фамилья выстраиваемая аналогия между отдельной

«башней»-кипарисом и башенно-горней природой всего собора позволяет представить все здание как горящее древо вечной жизни духа, символизирующее осуществляющийся диалог человека и Господа.

Собору присуща нетрадиционная ориентация по сторонам света: к востоку обращен фасад трансепта. Пластическая концепция модерна представляет здание в единстве архитектурных и скульптурных элементов. Архитектура, решенная как скульптура, демонстрирует анимационный статус мироздания, а скульптура, решенная как архитектура, представляет включенность человеческого начала в качестве строителя в здание вселенной. Восточный фасад, скульптурно представляющий Рождество Христово, связан с природным явлением встающего, рождающегося солнца – здесь начинается освещение, здесь зарождается христианская жизнь – т.е. зданием оформляется вход солнца, вход света. Тем самым весь христианский мир встраивается в единый Закон жизни Природы, обнаруживает свою взаимозависимость от сил, управляющих космическим пространством. Над сценой Рождества Христова на фасаде представлена сцена Коронации Девы Марии, что визуализирует восхождение от рождества к вознесению, аналогичное восходящему движению солнца. Западный фасад, представляющий Страсти Христовы, соответствует закату, заходу солнца; здание церкви моделирует час заката как момент единства человеческого и природного перехода в мир иной. Данными приемами организованного взаимодействия архитектурного памятника и места его расположения подчеркивается целостность модели мироздания, единство законов мира человеческого и мира божественного.

5. Модерн в Германии

Памятником *немецкого модерна* является *фотоателье «Эльвира»*, построенное Августом Энделем в Мюнхене в 1897-1898 гг. И на фасаде, и в интерьере представлено намеренное противопоставление декора и конструкции здания: геометрической упрощенности фона противопоставлена сложность лепки декоративных элементов, которые напоминают одновременно и растительные формы, и формы фантастических животных, и морские волны. Отсутствует та упорядоченность и повторяемость элементов, которая наблюдалась во французском Арт Нуво.

6. Модерн в Швейцарии

Главное архитектурное произведение венского архитектора Рудольфа Штейнера является сооружение, возведенное в *Швейцарии* - «*Гётеанум*» в Дорнахе. Главная идея, которая пронизывает собою весь облик здания – идея взаимопревращений – метаморфоз. Философия Р.Штейнера, находящаяся в идейном единстве с философией И.Гёте, развивала теорию непрерывного духовного становления вселенной, в которую может и должно включиться каждое единичное человеческое душевное существование. Произведение

архитектуры – квинтэссенция духовного становления, воплощенное Слово Божье, направляющее человеческие души к единению с Абсолютным началом.

Лекция 133. Стилевое пространство «ареаклассицизм» в архитектуре конца XIX – начала XX вв.: архитектура Австрии, Германии, Шотландии

План лекции

1. Рационализм в архитектуре рубежа XIX-XX вв.
2. Неоклассицизм в архитектуре рубежа XIX-XX вв.

1. Рационализм в архитектуре рубежа XIX-XX вв.

Стилевое пространство «ареаклассицизм» в архитектуре Западной Европы рубежа XIX-XX вв. представлен двумя направлениями: рационализм и неоклассицизм. Но специфика развития стилевого пространства «ареаклассицизм» на рубеже веков заключалась в непременном синтезировании классицистических и романтических приемов, создававших своеобразие стиля «модерн».

Теоретическая программа архитектуры рационализма определяла приоритет конструкции, единство внешней и внутренней концепции здания, очевидную функциональность всех архитектурных элементов. Произведения, которые воздвигались в полном соответствии с теоретической программой рационализма, использовали чистые геометрические формы правильных прямоугольных очертаний. Архитектурный язык отличался подчеркнутым лаконизмом. Архитектурная конструкция строилась на основе соблюдения формальных признаков множественности, ясности, линейности, замкнутости, плоскостности. Плоскость стены активно формировала внешний облик здания, прямоугольные членения которого подчеркивались как отдельными прямоугольными деталями (окнами, эркерами и пр.), так и орнаментом, подчеркивающим прямоугольные границы стен, границы отдельных архитектурных компонентов. Художественную традицию европейского рационализма составило японское искусство.

Каждое истинное архитектурное произведение искусства рубежа XIX-XX вв. для реализации своей религиозной миссии востребовало синтез рационалистических и иррационалистических приемов. Как правило, рационализм определял экстерьер зданий, романтизм – интерьер.

Рационализм проявился в художественной деятельности *шотландской и венской архитектурных школ*. Репрезентант шотландской архитектуры рубежа XIX-XX вв. - *Школа Искусств в Глазго*, воздвигнутая Чарлзом Рени Макинтошем в 1898-1909 гг. Северный фасад организован чередованием больших остекленных поверхностей с относительно узкими простенками.

Портал главного входа организован лестницей волнообразных очертаний, что создает затягивающий эффект в пространство, созданное для организации художественного творчества. Западный фасад сформирован гладью стены, состоящей из каменных блоков прямоугольных очертаний с асимметрично расположенной группой эркеров, выстроенных в вертикали, пронизывающие собой фасад. Схема интерьера в целом подчинена единому ритму прямоугольных помещений. Но каждая отдельная комната Школы Искусств организована вертикальными линиями-осями, созданными свисающими с потолка прямыми вертикалями ламп, восходящими линиями стульев с высокими спинками, декорацией стен тонкими, убегающими вверх линиями.

Таким образом, школа в Глазго сформировала своеобразный подвид стиля «модерн», в основе которого лежала схожая идея душевного восхождения, что обусловило вертикализм ритмов, но в единстве с упорядоченностью основания – точкой исхождения данных вертикалей. Доминанта вертикализма в архитектуре и в интерьере, в сочетании с кубизмом архитектурных форм. Прямые линии и прямые углы архитектурных конструкций находятся в диалектическом единстве с полупризрачным пространством интерьеров, «населенных» бесплотными персонажами, представленными в произведениях изобразительного искусства, оформляющих помещения. Данные персонажи задавали эталон человека, населяющего эти здания, живущего в этих интерьерах.

Вертикали пронзают здание, определяют организацию предметов быта. Высокая спинка стульев нецелесообразна, соответственно здесь прежде всего жизнь не тела, но духа. И это настраивает человека на лад воспарения. Особенно эта идея проявлена в интерьере Чайных комнат, ряд которых был создан Ч.Р.Макинтошем в Глазго. Чайные комнаты (например, на Инграм-стрит в Глазго, 1900 г.) построены в соответствии с актуализацией японской традиции чаепития как пространства медитативного вознесения души, чайная церемония благодаря специальной архитектурной организации предстает как священнодействие.

Во Франции рационализм представлен творчеством Анатоля де Бодо – создателя церкви Сен-Жен на Монмартре в Париже (1898-1903 гг.) – культового сооружения, воссоздающего готические традиции, но в художественном материале железобетонных конструкций. Творчество де Бодо также демонстрирует слияние традиции рационализма и Арт Нуво.

В архитектуре рубежа XIX-XX вврационалистические тенденции зачастую соединялись с классицистическими, как это произошло в творчестве большинства представителей венской архитектурной школы – Отто Вагнера, Йозефа Хоффмана, Петера Беренса, Леопольда Бауэра, Йозефа Ольбриха.

Отто Вагнер – глава венской школы, формулировал ее основную задачу в создании стиля, который должен был стать воплощением разумного порядка. Разум понимается как сила, соединяющая природу и человека. Также теоретиком рационалистической архитектуры был представитель

венской школы Леопольд Бауэр. Он разрабатывал принцип абсолютной целесообразности, которую приравнивал к абсолютной красоте. Бауэр утверждал простой и геометризированный стиль.

Репрезентант – *особняк Стокле в Брюсселе*, выполненный венским архитектором Й.Хоффманом. Памятник основан на доминировании прямых линий, пересекающихся под прямым углом, выявляющих силуэт здания, его внешние и внутренние границы, полагая предел зданию специальными орнаментальными формами. Использован прием цветового контраста между светлой плоскостью стены и темным оформляющим контуром (карнизом, оконными рамами и пр.). Особняк Стокле в своем основном объеме демонстрирует преобладание горизонталей. В то же время центральная часть здания венчается высокой башней, возносящейся ввысь пирамидальной группой поставленных друг на друга уменьшающихся объемов. Интерьер особняка Стокле представляет контраст рационалистическому упорядоченному облику экстерьера: оформлен живописными композициями, выполненными Г.Климтом. Объединяющим началом для экстерьера и интерьера является актуализация японских художественных традиций, проявляющихся в преимуществе символических знаков в организации произведений и архитектуры, и живописи, составляющих данный целостный ансамбль.

2. Неоклассицизм в архитектуре рубежа XIX-XX вв.

Неоклассицизм распространился в основном в Германии и в Австрии, поскольку на протяжении развития архитектуры XIX в. классицистические традиции были особенно сильны именно в этих странах. В памятниках неоклассицизма использована купольная и ордерная система, восстановлена система классицизма.

Дата постройки *Францем фон Штуком собственной виллы в Мюнхене* – 1898 г. - считается датой зарождения неоклассицизма как общеевропейского направления архитектуры. Здание характеризует лаконичный объем, использование дорического ордера в портике на главном фасаде. Портик организует выход всего архитектурного объема на плоскость фасада, и фасад является ключевым формирующим модулем для всего здания. В соответствии с ним находятся все другие стороны здания. Все внутренние помещения организованы в соответствии с доминантой принципа прямоугольных объемов. Помещения построены в зеркальном отражении друг друга относительно центральной оси – раскрываясь по обе стороны центрального прохода, идущего от входа к холлу и далее – между приемной и музыкальным салоном в скульптурную мастерскую. Скульптурная мастерская также имеет в качестве продолжения выход на террасу прямоугольных очертаний, далее – к внутреннему дворику, организованному по прямоугольной схеме. В целом, весь ансамбль помещений виллы Штука выстроен как нанизывание объемов прямоугольных очертаний в соответствии с продвижением по центральной оси. Ось задана скамьей за

оградой, скульптурой стреляющей амазонки (копье – ось), входом, окном на балконе, коридором внутри. Симметрия господствует во всех элементах постройки: две дороги, ведущие к центральному входу с двух сторон, по две колонны дорического ордера с каждой стороны. Симметрия, задающая модель упорядоченного, устойчивого бытия также поддерживается использованием именно дорического ордера. Каннелюры, расширение колонн превращают устои в векторы энергетического нисхождения, истекания вниз.

Симметричное взаимоотражение присутствует в отношении портика, выходящего на улицу и террасы, выходящей в дворик – то есть присутствуют вводящая галерея и выводящая в сад. Симметрия подчеркнута и движением к центру двух рельефных процессий по сторонам от центральной части фасада здания.

Прямые углы, прямые линии определяют доминанту всех векторов, задаваемых архитектурными формами. Например, окна расчленены на прямоугольные части и представляют собой сетку. Кроме того, помимо прямоугольников, образованных собственно архитектурными линиями, введены также орнаментальные прямоугольники и квадраты желтого цвета на светло-сером фоне здания.

Во многом здание выстроено в соответствии с принципами античных храмовых сооружений: применение ордера, использование рельефов и скульптур на крыше здания, трехчастная структура фасада здания напоминает пропилеи/ вход. Практически каждый ключевой элемент экстерьера и интерьера скульптурно оформлен, что задает тему соответствия человеческой фигуре, придает зданию линию соразмерности человеку, а также модель проживания здания эталонным человеком, который представлен в фигурах богов и героев – персонажей скульптур.

В оформлении виллы Штука использован только один орнаментальный элемент – в ограждении – мотив прямоугольника, пересеченного по диагонали, вертикали, горизонтали. Данная фигура моделирует огранивание всех возможных направлений, идущих из «точки сотворения», задание им границы, полагающей предел их устремленности. Экстерьер, а также общая композиционная схема плана здания отличаются геометрической ясностью, цельностью.

Единство стиля характеризует как экстерьер, так и интерьер здания. Однако единство не означает тождества, напротив, наблюдается определенный контраст в общей атмосфере, рождаемой экстерьером и интерьером. Если экстерьер выстроен в полном соответствии с законами классицизма, то интерьер представляет собой вплавление совершенно противоположного содержания в границы классицистических объемов и геометрических фигур, определяющих помещения.

Интерьер виллы Штук определяется такими понятиями, как погруженный в полумрак, таинственный, мистический, пронизанный тайными связями и отношениями отдельных предметов и декоративных деталей, символически указующий на скрытые пространственные зоны,

существующие за представленными объектами и через проводниковую функцию выбранных мастером всего ансамбля объектов. Интерьер организован как посредническая пропускная среда, наиболее располагающая к переходу от объективно зримого материального пространства к инобытию. Главный инструмент реализации трансформирующего качества интерьерной среды – это ее творческий характер, ибо все помещения виллы подготавливают к включению в сотворчество (музыкальное, скульптурное, живописное) и непосредственно творчество. Прямоугольные объемы не держат собственных границ, но переходят друг в друга.

В Германии были выпущены ряд альбомов, посвященных этой вилле, т.е. она была воспринята как образец жилой архитектуры, как эталон архитектурного современного памятника в целом. Подобная архитектура также обосновывала преимущество разумной организации сферы каждодневного бытия как храмового пространства для построения отношений между человеческим и абсолютным началом.

В Австрии неоклассицизм представлен таким репрезентативным сооружением, как *здание Сецессиона* в Вене (1899 г.). Архитектор - Йозеф Ольбрих. Классическая традиция прослеживается здесь в симметричном компактном объеме здания, в регулярной внутренней планировке (см. план). Принципы ясности, четкой разложимости здания на составные и относительно самостоятельные элементы соблюдается. Золоченый ажурный шар над главным входом соотносится с купольным завершением, типичным для эпохи классицизма. В то же время, золотой орнамент, вводимый в верхних частях стен и в венчающей прозрачной золотой купольной конструкции, обнаруживает присутствие в здании противоположной тенденции. Постепенный подъем глаза к верхним частям архитектурной формы приводит к буквальному растворению формы, потери ею собственной определенности, наоборот, приобретению качества мерцания, свечения, растворения в воздухе. И традиционная купольная система трансформируется здесь, приобретая качества не плотности и осязаемости, купол не покрывает здание своей распространяющейся энергией, но напротив, обеспечивает зданию воздушность, растворение плоскости и устойчивости, полет. Не случайно это здание – выставочный зал для произведений искусства модерна, и оно оформлено было одним из крупнейших представителей венского модерна Густавом Климтом, в произведениях которого доминирует тенденция ареаромантизма.

Таким образом, произведения архитектуры рубежа XIX-XX вв., использующие знаки художественного языка ареаклассицизма, демонстрируют непременное диалектическое единство со знаками объект-языка ареаромантизма, что говорит о безусловной идейной целостности архитектуры модерна.

ТЕМА 39. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ СКУЛЬПТУРА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

6 часов аудиторной работы и 6 часов самостоятельной работы

Лекция 134. Стилевое пространство «ареаромантизм» в скульптуре конца XIX – начала XX вв.: творчество О. Родена, А. Бурделя, Ф. фон Штука

План лекции

1. Художественные традиции скульптуры рубежа XIX-XX вв.
2. Знаки художественного языка произведений скульптуры ареаромантизма рубежа XIX-XX вв.
3. Творчество Огюста Родена.
4. Творчество Эмиля Антуана Бурделя.
5. Творчество Франца фон Штука.

1. Художественные традиции скульптуры рубежа XIX-XX вв.

Художественные традиции скульптуры рубежа XIX-XX вв. составила пластика готики, Позднего Возрождения, барокко XVII-XVIII вв., рококо, романтизма XIX в., что позволяет увидеть единство стилевого ареаромантического пространства данных предшествующих скульптурных эпох и ареаромантизма скульптуры конца XIX – начала XX вв.

2. Знаки художественного языка произведений скульптуры ареаромантизма рубежа XIX-XX вв.

Скульптура ареаромантизма рубежа XIX-XX вв. характеризуется такими формальными признаками, как глубинность, открытость, смутность живописность, единство.

1. *Глубинность* проявляется в том, что взаимодействие фигуры и окружающего пространства строится на основе закона движения, которым фигура входит в воздушную сферу вокруг, а также трансформируется для открытия себя пространству. Герой делает шаг либо иным способом направляет себя изнутри вовне. Скульптура подчиняется центробежным силам. Скульптурная композиция строится не только из материальных объемов, но и из пустот - пространственных объемов, которые становятся активной силой. Изображенное движение – репрезентант не физического действия, а внутреннего напряжения, движения души. Отсутствие единства души и тела, духа, расшатывающего и ломающего все формы, в которые воплощается – проблема европейского человека рубежа XIX-XX вв. Произведения скульптуры моделируют человека, душевным шагом своим

покидающего плоть. Движение, в котором изображена фигура, само подвижное состояние тех метаморфоз, которые она претерпевает, организует в данный процесс и самого зрителя, от которого также требуется движение в процессе диалога с произведениями скульптуры – движение не только взгляда, но и тела. Контакт зрителя со скульптурами модерна подчеркнуто динамичен, скульптуры требуют обхода. Перетекание ракурсов дает вневременный, вечный статус представленным сценам. Зритель вплавляется в процесс течения форм.

2. *Открытость*. Произведениями скульптуры моделируется внутренний мир человека, который проявляет себя вовне, обращает себя абсолютно бесконечному миру вокруг. Преодоление границ конечности фигуры становится определяющим законом бытия скульптуры, моделирующей неупокоенность человеческой души в пределах тела. Часто статуи фрагментарны, что ведет к умозрительному достраиванию фигуры, которая буквально растворяется в пространстве. Фигура лишена оси, по отношению к которой формы могут характеризоваться подобием. Линии, формирующие контур, - извилистые, текучие, волнообразные. На индексном уровне прочтения значений персонажи скульптурных произведений определяются как обнаженные – обнажающие свое чувствующее и «вчувствующееся» в мир внутреннее бытие. Тело в скульптуре рубежа XIX-XX вв. – репрезентант истинной чувственной, незащищенной, иррациональной, бессознательной сущности человека. Сложность телесных движений означает сложность и напряженность душевной жизни.

3. *Смутность*. Фигуры представлены в состоянии постоянного перетекания в другие фигуры или элементы скульптурного изображения. Самопреодоление – основа построения как одиночных скульптур, так и скульптурных групп. Сложная игра светотени, обеспеченная рельефностью поверхности вводит в характеристику изображения категорию изменчивости, обусловленную взаимопроникновением вещного мира и бесконечного мира света. Отсутствие единства освещенности всей поверхности скульптуры организует своеобразный «путь света», который совместно с мастером и зрителем, руководствуясь ходами произведения, лепит форму. Сюжетная сторона скульптурных произведений также характеризуется неясностью и достаточной условностью. Сюжет открыт для изменений, лишен функции замыкания изображения в границах иконического статуса художественного образа. Определяющей становится как демонстрация общечеловеческой составляющей персонажей, так и раскрытие многоаспектного потенциала мифологической основы, способной к самотрансформациям внутри одной или нескольких мифосистем (античной, библейской, литературной и пр.).

4. *Живописность* заключается в активизации художественного материала. Снижение роли иконического содержания в произведениях скульптуры на первый план выводит материальные и символические аспекты значений художественных знаков. Материальный статус художественного образа скульптуры рождается превалированием абсолютного начала художественного материала - того стихийного начала, которому подчиняется

антропоморфная форма. Сама материя, которая наиболее активна именно в произведении скульптуры, в пластике рубежа XIX-XX вв. дематериализуется. Тяжесть камня и бронзы растворяется, благодаря тому, что материя заявляет себя как одушевленная. Материал скульптуры модерна создает иллюзию бесконечной пластичности сверхчувственных материй. Пластической единицей выступает подвижная поверхность. Контур плавится, определенность очертаний ускользает. Работа мастера с материалом создает эффект свободного течения, становления, творения формы в соучастии со зрителем в процессе художественной коммуникации. В отдельных случаях поверхность статуй рельефна, шероховата, демонстрирует диалог мастера с материалом, раскрывает поры материала. Не редко материал сохраняет свою активность и в виде индексного знака художественного целого – в форме оставленных якобы «незавершенных» частей изображения, сохранения в скульптуре фрагментов глыб мрамора и т.п. Материал демонстрирует принципиальную незаконченность любого своего конечного воплощения. За счет преодоления тяжести камня фигура обнаруживает свою беспредельность, неограниченность границами, которые все время меняются, прерываются. Превалирование стихийного начала материала в произведениях скульптуры визуализирует подчинение тела – душе, а души – высшей силе духа, в единый процесс самодвижения которого включается человеческое начало, знаменуя стремление многого к Единому.

5. *Единство*. Ни одна из форм скульптуры не замкнута в себе, но утверждает себя лишь через отношение с другой формой. Единство может быть поддержано на иконическо-сюжетном уровне темами слияния, любовного единения, погружения в водное пространство и т.п. Каждый элемент скульптурного целого направлен на объединение с другим, знаменуя собой бесконечные метаморфозы, которые претерпевает душа в своем энтузиазном стремлении включиться в движение абсолютного Духа.

3. Творчество Огюста Родена

Ключевую роль в развитии художественного языка скульптуры рубежа XIX-XX вв. сыграл метод ведущего скульптора данного периода – *Огюста Родена* (1840-1917).

Большинство созданных О.Роденом скульптурных композиций предназначались для главного произведения мастера – «*Врата Ада*» (1880-1917гг.), выполнявшегося на протяжении практически всего творческого пути. Концепция непрерывного исполнения «Врата Ада» позволяет экстраполировать на все скульптуры принцип представления персонажей как душ, обреченных на вечные адовы муки за грехи плоти. «Врата Ада» тематически связаны, по замыслу О.Родена, с поэмой «Божественная комедия» Данте Алигьери. В качестве живописной традиции Роденом были актуализированы композиционные принципы и некоторые аспекты идейного содержания фрески «Страшный Суд» Микеланджело Буонарроти, а также тимпанов на тему «Страшный Суд» средневековых готических порталов.

Композиция «Врат Ада» определяется спиралевидными, вихреобразными ритмами, становящимися в диалектике подъема и низвержения. Представлен движущийся океан человеческих душ в обличье обнаженных тел. Ад связан с грехами плоти; Ад – это жизнь душ, обреченных на вечные муки в силу греховного несовершенства плоти. Герои и пространство, в котором они утопают, образуют единое нерасчленимое целое. Поток Адовых вод выносит на поверхность отдельных персонажей, руки которых протягиваются вовне. Некоторые из персонажей изображены совершающими попытку вырваться за пределы, взлететь, но, тем не менее, ни один из героев-душ не представлен в отрыве от вод Ада, тем самым, составляя с ними единое целое. При этом каждая конкретная скульптурная группа визуализирует не только бесконечность желания выйти за пределы проклятия отторгнутости Богом, но и замкнутость в вечности неудовлетворения мучительных желаний своей греховной плоти (прелюбодеяния – «Ускользающая любовь», убийства – «Уголино и его сыновья» и т.д.).

Статуя «*Мыслитель*» располагается в центре верхней части врат, над океаном взлетов и падений грешных душ, выступая в качестве средоточия Врат. Сгусток теней, сосредоточенных вокруг лица Мыслителя, создает некоторое подобие напряженного силового поля, олицетворяющего излучение мысли в пространство – мысли, рожденной всей глыбой одушевленной плоти человека, которая господствует в композиции. Статуя «Мыслитель» - это персонификация мыслящей материи. Все тело «Мыслителя» представляет собой череп, причем напряжение мускулов раскрывает не просто застывший портрет мыслительного органа, но динамику работы мозга.

В композиции «Врат Ада» «Мыслитель» занимает место, соотносимое с положением Христа в сцене «Страшный Суд». Проводимая аналогия также выявляет и очевидные противоречия, контрасты этих скульптурных изображений. Деятельной фигуре Христа, управляющего процессами, противостоит фигура Мыслителя, которая, несмотря на ту же зримую физическую мощь, внешне пассивна, лишена физического действия, но потенциальна и вся направлена на мыслительное действие. Мыслитель не в силах управлять процессами, разворачивающимися вокруг него и под его ногами, но может лишь умозреть этот процесс и рефлектировать над ним. И он действительно находится «вне» и «над» персонажами врат. Тем самым он – не всесилен. Корреляции с сюжетом «Божественной комедии» позволяют соотнести данного персонажа с главным героем произведения Данте, совершающим путешествие, прежде всего, по самому себе. Грехи плоти видятся в себе самом. Именно это и совершает Мыслитель Родена – зрит вглубь самого себя. Свидетелем Ада моделируется человек, зрящий в себя. Человек, который может рефлектировать, но не может изменить; человек, который зрит часть самого себя, неподвластную ему. В композиции есть фигуры, расположенные выше Мыслителя и моделирующие собой позицию «над» ним – те, кто совершенно устранены из этого действа. Единый жест высших существ собирает все в единую точку, и эта точка – Мыслитель

(Человек Разумный) – главный герой, портрет внутреннего мира которого представлен всем произведением «Врата Ада».

Скульптурная группа «*Поцелуй*», предназначавшаяся для правой створки Врат и замененная впоследствии группой «Ускользающая любовь», связана с сюжетом отношений Франчески и Паоло – героев второго круга Ада из «Божественной комедии» Данте. В скульптурной группе Родена сюжет лишается конкретики литературного содержания и трансформируется в событие образования нового качества, порождения нового в слиянии двух начал – мужского и женского. Фигуры тяготеют к самоопределению себя через иное, через другого.

Скульптура «*Данаида*» (1885 г.) требует медленного обхода – длинным путем, вокруг разворачивающегося изгиба спины – к лицу, погруженному в камень. Согласно мифу, Данаида – жертва сладострастия и убийца сладострастных, обреченная в аду на вечные муки ненаполняемости бездонных бочек. Скульптура создана волнообразными ритмами, сотворцами которых выступают женская фигура и каменная глыба, погруженной в которую изображена героиня. Устремленность Данаиды к растворению в мраморе, закрытые глаза, слияние волос с мрамором, поза обращенности всего тела к утопанию в окружающем каменном пространстве визуализирует неутолимость, неутоленность желания, персонифицированного героиней.

«*Вечный кумир*» (1889 г.) – скульптурная группа, построенная на взаимодействии двух персонажей – мужчины и женщины. Но скульптурная группа в целом представляет портрет единого человеческого начала, портрет силы, которой извечно поклоняется человек, и самого поклонения. Женский персонаж здесь не собственно женщина, но то желание, наслаждение, чувственность и страсть, которые влекут человеческую плоть, связанную эротической жаждой.

Скульптура «*Блудный сын*» (1889 г.) имеет также названия «Последний призыв», «Молитва» и решает проблему голода желания и жажды соучастия в аспекте тяги к соитию с бесконечным началом. Коленопреклоненная фигура с откинутым назад торсом и простертыми ввысь руками выступает в творческом развитии пластики Родена продолжением скульптурной группы «Ускользающая любовь», но представляет собой одиночную скульптуру – голос энтузиазной религиозности, движущей человеческим существом, молитвенно обращающимся к Богу. Внутренний мир человека формирует само тело и его позу. Закинутые руки утолщены и представляют собой два потока, выливающиеся, возносящиеся из общего русла тела. Растяжение сухожилий преувеличено для раскрытия идеи молитвенного порыва. Вертикальное устремление мужчины теряет, по сравнению с горизонтальным расположением в «Ускользающей любви» посредническую зону женщины – и устремление приобретает качество бесконечного возвышения, тяги в бесконечность и в иное; а грешность, приведшая к доминанте устремления плоти (к влекущей женщине) исчезает, сменяемая молитвенной тягой человеческого тела к бесконечности.

В процессе работы над памятником «*Бальзак*» (1890-е гг.) Роден прошел путь от натуралистического представления портрета конкретного физического лица к портрету творящей души писателя и самого творчества. Герой - облаченный в монашеские рясы и шагающий. Тяжесть шага теряется в каскаде облачения. Все тело подчиняется шагу, подчиняется робе творчества: голова сливается с шеей, волосы с одеянием, все образует единый творческий порыв.

Проблема душевного выхода в иное решена и в статуе «*Медитация*»/«*Внутренний голос*», где Роден использовал прием фрагментарности: скульптура лишена части ноги и рук. Прямой отказ от представления конечностей тела, регулирующих физическое бытие - знак духовного расконечивания и растворение в мире сверхчувственных сущностей.

Идеи потенциальности чувственного бытия, жаждущего самопреодоления, бесконечности становления находит свое воплощение в скульптурной серии рук, начатой с «*Руки Бога*» в 1898 г. и законченной произведением «*Рука Родена, удерживающая торс*» в 1917 г. Человеческая жизнь моделируется зарождающейся, становящейся в руке Бога и фиксируется в момент желаемого и впоследствии недостижимого одновременного любовного единения двух перволюдей и родственного единения с Творцом.

4. Творчество Эмиля Антуана Бурделя

Художественный язык скульптур, созданных *Эмилем Антуаном Бурделем* (1861-1929), во многом определяется традицией пластики О.Родена. Отличительными особенностями являются актуализация принципов скульптуры античной архаики и резко читающаяся рельефность поверхности скульптурных композиций. В произведениях всегда властвует сильное напряжение, движения его фигур доведены до предела, фигуры изломаны, представлены в сложных ракурсах. Композиции почти всегда центробежны.

«*Большая трагическая маска Бетховена*» являет собой материализацию романтического духа бетховенской музыки. Скульптура «*Стреляющий Геракл*» (1909 г.) построена на основе множественного повторения композиционных луков, создающих эффект радиационного распространения токов натяжения. Понятие «натяжение» соотносится с понятием «напряжение». Не видимы тетива, стрела и цель стреляющего Геракла, что, в соединении с расположением лица и тела главного персонажа позволяет заключить, что представлен человек-стрела, человек-лук. Ситуация стрельбы, лишаясь существенных чувственных детерминант превращается в сверхчувственную, переводится в плоскость репрезентации внутреннего душевного напряжения. Представлена потенция к совершению героического хода. Отсутствие реальной цели доказывает важность не совершения подвига, но подчинения всего человеческого существа

героическому выходу за пределы самого себя. Геракл – герой, в котором соединяется человеческое и божественное, смертное и бессмертное. Представлен тот мифологический момент, когда Геракл направляет лук свой на бога солнца Гелиоса, воспротивившись силе палящих солнечных лучей. То есть, представлен момент, в который человек оказывает сопротивление богам, бросает вызов высшим силам. Миф гласит, что Гелиос был восхищен смелостью героя, и это стало первым шагом приближения Геракла к вознесению на Олимп. Автором данного скульптурного произведения выбран момент, репрезентирующий актуальное для культуры рубежа XIX-XX вв. направление идеалообразования: человеческое начало устремляется ввысь и в этом своем возносящемся движении соприкасается со сверхчеловеческим началом. Геройским шагом человек вступает в область сверхчеловеческого.

5. Творчество Франца фон Штука

Произведения скульптуры, выполненные *Францем фон Штуком* (1863-1928 гг.), находятся также в стилевом пространстве «ареаромантизм». Произведение «*Стреляющая амазонка*» входит в единый ансамбль организации здания виллы фон Штук. Скульптура активно взаимодействует с архитектурой: за счет расположения по главной оси фасада статуи «Стреляющей амазонки» у здания появляется стрела, выводящая его вовне. Скульптурой образуется иконическая энергетика выхода. Гладкость перетекающих друг в друга форм образует единство фигур амазонки и кобылицы, соединение человеческого и животного начал. Будучи аналогом кентавра в женском обличии, амазонка на кобылице являет собой единение рационального и иррационального начал. В этом единстве доминирующей является животная сила стихии, двигающая человека вперед. Стихия кобылицы становится источником центробежной силы всей скульптурной группы. Импульс броска копья по спиралевидной кривой, извиваясь, поднимается и исходит из кобылицы и переходит в амазонку. Устремленность женского воинствующего начала репрезентирует эротическую агрессию, свободу, победу внутреннего освобождающего зова. Копье лишь готовится быть брошенным, скульптура требует умозрительного достраивания и продолжения, что говорит о потенциальности и становлении энергетического движения как основы самоутверждения человеческого начала.

Лекция 135. Стилевое пространство «ареаклассицизм» в скульптуре конца XIX – начала XX вв.: творчество А. Майоля

План лекции

1. Специфика художественного языка скульптур Аристида Майоля.
2. Анализ произведений-репрезентантов творчества Аристида Майоля.

1. Специфика художественного языка скульптур Аристида Майоля

Несмотря на то, что доминирующим стилевым пространством в скульптуре рубежа XIX-XX вв. выступает ареаромантизм, произведения в стиле ареаклассицизма в художественной культуре Западной Европы реализовывали программу диктатной религиозности, определявшей законы нисхождения божественных заповедей в человеческий мир.

Главными представителями скульптурного ареаклассицизма явились произведения, созданные *Аристидом Майолем* (1861-1944).

Художественный язык скульптур А.Майоля включает объект-язык египетской скульптуры; произведений древнегреческой классики (творчество таких мастеров, как Фидий, Поликлет).

И произведения монументальной скульптуры, и пластика малых форм созданы в соответствии с идеей монументальности, которая не зависит от размеров, но является характерной особенностью мироотношения, выстраиваемого скульптурой.

Статуи отличаются особой весомостью пластических масс, ясностью пропорций, наполнены покоем, грацией, достоинством. Покой подчеркнут четким контуром, гладкой отполированностью фигур. Нет острых углов у фигур – следовательно, нет сопротивления, борьбы тела и окружения, весь космос воплощен в фигуре. Свет омывает плавный, плывущий контур обнаженных фигур. И спокойное со-бытие света и фигуры организует общую атмосферу спокойствия, в котором пребывает тот эталон человеческого бытия, который представлен главным персонажем.

Гармонию также организует пластический объем, заключенный в себе.

Композиция почти всегда вертикальна, причем фигура своей позой, общей направленностью, жестами и взглядами формирует нисходящее движение. Используя художественные приемы греческой классики (например, контрапост), скульптуры Майоля создают эффект достигнутого внутреннего равновесия. В отличие от скульптур О.Родена, где беспокойство тел служило знаком существующего разрыва между телом и духом в человеке, в скульптурах А.Майоля присутствует гармония человеческого духа и тела, которое служит полноценным выражением божественной души человека, являющегося естественной частью природы.

Скульптуры Майоля – это, как правило, одиночные фигуры. Обнаженное женское тело для Майоля было художественным материалом, репрезентативная мощь которого представлялась мастеру неиссякаемой. Данный материал являлся репрезентантом Абсолюта во всех аспектах его явления. Сюжет произведений лишен определенности: героини стоят, сидят, совершают туалет. Героини не могут быть детерминированы ни узко портретно, ни социально, но лишь общечеловечески. Женщина привлекательна в качестве художественного материала в силу возможности наиболее наглядной демонстрации человека, принимающего божественный диктат, наполненного божественным. Пафос явления божественного в человеческий мир наполняет скульптуры Майоля.

В строении человеческой фигуры моделируется устройство мироздания, гармоничность и порядок этого устройства визуализирует ту гармонию, которая присутствует в устройстве мира. А.Майоль в разработке каждой скульптурной композиции руководствовался простыми геометрическими фигурами: квадрат, ромб, равнобедренный треугольник; конструирует фигуры, согласно геометрическому плану. По этим законам в начале 1900-х гг. были созданы такие произведения, как «Средиземное море» (1901-1905), «Ночь» (1902-1906), «Помона» (1907), «Иль-де-Франс» (1910-1925), памятник Сезанну (1912). Например, скульптура «*Сидящая женщина*» (1905) вписывается в треугольник, поза уравновешена, силуэт прост и четок. Взаимодействие вертикалей и горизонталей, устанавливающее покой, составляет один из главных сюжетов произведения.

2. Анализ произведений-репрезентантов творчества Аристида Майоля

Скульптура «*Помона*» (1907). Материальный статус художественного образа формируется понятиями «гладкость выступов», «объемность форм», «пульсация бугров и впадин», «обтекание», «ниспадание» линий контура. Будучи выставленной в открытом парковом пространстве, скульптура подвергается омовению небесными водными и воздушными потоками. В этом проявляется такая черта скульптурного языка произведений Майоля, как интимный контакт произведения и природного окружения, что распространяется и на представление самих статуй как гармоничных элементов природной среды. На индексном статусе художественного образа можно зафиксировать такие понятия, как «полнота», «обнаженность», «увенчанность». В соединении женской фигуры с плодами в руках героини и с окружающим пространством рождается понятие «несение плода», «дар». Иконический статус художественного образа раскрывается через подобие природных растительных и природных человеческих форм – кисти рук как сосуды для фруктов, пара круглых плодов аналогичны грудям героини. Созерцательное, одухотворенное выражение лица героини указывает на внутреннюю наполненность, которая представлена в единстве с наполненностью внешней, телесной, что и позволяет прозреть божественный статус представленного персонажа. Будучи началом нисходящего движения, лик, осененный венком, также выступает отправной точкой геометрического трапециевидного построения, опорными точками в котором выступают круглые формы – головы, грудей, ладоней с плодами. Плодочеловеческое единство богини плодов Помоны изображено в состоянии выдвижения, пульсации, дарения, с чем соотносится и «шаг в вечность», который изображает героиня. В синтезе возникает понятие «божественный дар природы», «природа как божественная дарительница». Введение антропоморфного женского элемента в художественное решение данной идеи позволяет экстраполировать концепцию дара на человеческую природу.

В *памятнике Полю Сезанну* (1912) также в качестве художественного материала взято обнаженное женское тело, построенное в соответствии с

законами устойчивости, монументальности, тяжести уравновешенных масс, доминанты нисходящего движения, организованного фигурой. Аллегория творчества Сезанна представлена возлежащей на постаменте. Но традиционная модель надгробия, несмотря на некоторое формальное присутствие необходимой атрибутики, здесь не актуальна, поскольку вечная жизнь художественного постижения бытия, опредмеченная здесь совместным творческим усилием Сезанна и Майоля, трансформируется в камертон приближения к раскрытию бесконечности Абсолютного начала. Возлежащая поза полусогнутыми ногами формирует очертания треугольника, соотносящегося с горными массивами, являвшимися частым художественным материалом П.Сезанна. Над коленом как высшей точкой образованной «горы» находится массивная лавровая ветвь, которую героиня держит в руке. Рука, ветвь и взгляд достраивают горные очертания еще выше, что позволяет всю скульптурную композицию замкнуть в очертаниях треугольника. Женское тело здесь предстает в качестве ландшафта, в качестве одушевленной модели природы и мира в целом. Вечность геометрии мирового порядка, репрезентированная композиционными закономерностями, является наиболее ярким проявлением художественного метода П.Сезанна, произведения которого, равно как и произведения Майоля, принадлежат стилевому пространству ареаклассицизма.

Произведения А.Майоля демонстрируют, что в искусстве стилевого пространства «ареаклассицизм» создан идеал, воссоздана (с эпохи классической античности) модель гармонического человека. В человеческих формах, созданных А. Майолем, воплотилась вечность божественного начала.

ТЕМА 40. ЗАПОДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

18 часов аудиторной работы и 18 часов самостоятельной работы

Лекция 136. Направление «неоимпрессионизм» в живописи к.XIX – н. XX вв.: творчество Ж. Сёра

План лекции

1. Стилевая определенность неоимпрессионизма.
2. Теоретическая основа неоимпрессионизма.
3. Специфика художественной техники неоимпрессионизма.
4. Специфика творчества Ж.Сёра.

1. Стилевая определенность неоимпрессионизма

Направление неоимпрессионизм именуется также «пуантилизм» и «дивизионизм», что связано с техникой, в которой работали художники. Факт выведения наименования техники в название художественного течения указывает на особое значение искусности в художественной концепции данного направления. Искусное творение искусственного мира становится не вспомогательным этапом процесса художественного диалога, но собственно пространством образования визуального понятия. Понятие «пуантилизм» означает «точечная манера» (от франц. point – «точка»). Понятие «дивизионизм» происходит от французского division – «разделение». Данное название фиксирует научное основание художественного метода, основанного на разделении цветов.

Термин «неоимпрессионизм», используемый П.Синьяком в теоретических трактатах, встраивает направление в единую линию развития европейского искусства. «Новый импрессионизм» продолжил тенденцию визуализации художественных принципов стилевого пространства «ареаклассицизм», обозначающего возможность диалога-отношения человеческого и Абсолютного начал в аспекте принятия диктата божественного закона, осознания наполненности земного бытия божественным соучастием.

К «ареаклассицизму» в аспекте «дивизионизм» принадлежат произведения, созданные такими художниками, как Жорж Сёра, Поль Синьяк, Шарль Ангран, Альбер Дюбуа-Пилле, Эдмон Кросс, Тео Ван Риссельбург, Анри Ван де Вельде. Произведения группы неоимпрессионистов отличаются единством техники, нивелированием индивидуальной манеры исполнения, безусловным преимуществом объект-языка дивизионизма перед субъект-языком конкретного автора. Неоимпрессионизм – явление уникальное для искусства конца XIX в., в

пространстве которого принципиально важным являлось возведение индивидуального творческого голоса в энтузиазном стремлении подняться над окружающим пространством, быть услышанным высшими силами. Помимо доказательства актуальности ареаклассицистической программы, данное уникальное обстоятельство служит также свидетельством, что неоимпрессионизм одновременно подводит итоги как художественного становления живописи XIX в., так и всего предшествующего европейского развития живописного метода. В системе произведений изобразительного искусства дивизионизм обозначает поворотный момент синусоиды ареаклассицизма, доходящей до своей пиковой точки и начинающей обратное устремление к преобладанию ареаромантизма.

2. Теоретическая основа неоимпрессионизма

Теоретиком дивизионизма, создавшим визуальную программу направления явился Жорж Сёра. Теоретическая база неоимпрессионизма была оформлена к 1886 г. В основу концепции искусства неоимпрессионизма положен ряд научных теорий. Во-первых, принципы Ш.Анри, во «Введении в научную эстетику» (1885 г.) утверждавшего необходимость следования научным принципам при создании произведений изобразительного искусства. Во-вторых, закон одновременного контраста дополнительных цветов М.Э.Шеврейля, изложенный в труде «О закономерностях одновременного контраста цветов». В-третьих, положения Д.Саттера – автора книги «Феномены видения». В-четвертых, принципы, зафиксированные в трудах по физиологии зрения немецкого физика Г.Гельмгольца. В-пятых, идеи электромагнитной природы света, цветного зрения и колориметрии английского физика Дж.Максвелла. В-шестых, положения научной теории цвета О.Н.Руда.

3. Специфика художественной техники неоимпрессионизма

Согласно закону одновременного контраста цветов, два смежных цвета взаимно влияют, отбрасывая друг на друга свой собственный дополнительный цвет. Каждый цвет находится в контрастной связке со своим дополнительным цветом тогда он достигает максимальной интенсивности. Дополнительными цветами являются: красный – зеленый, желтый – фиолетовый, синий – оранжевый. В научной теории цвета О.Н. Руда доказано, что яркость цвета становится больше при оптической смеси красящих пигментов, чем при их материальном смешении. Живописцам рекомендовалось писать картину с помощью раздельных мазков чистого цвета, рассчитанных на последующее оптическое смешение в соучастии со зрителем.

В соответствии с господством научного принципа творчества, техника понимается носителем философской концепции мироотношения. Введение научного элемента в живописный процесс означает введение и научного

постижения мира, которому свойственен путь через разложение объекта на составные части (анализ) и последующий синтез. Мир художественного произведения, вне зависимости от эпохи или стиля, которому принадлежит, также строится благодаря соединению мельчайших частиц. Мельчайшие частицы – мазки слагаются в единое целое мира художественного произведения, равно как мельчайшие частицы – атомы слагают физические тела. Потенциальная возможность разрушения на части и воссоединения составляет один из основных законов Вселенной. Соединение же этих элементов происходит на основе оптической смеси, т.е. в диалоге произведения и зрителя. В результате формируется эталонная позиция зрителя-сотворца, поскольку только ход умозрения восстанавливает целостность мира, образует целое из множества отдельных элементов. Эталонный зритель – тот, кто со-участвует. Важно отметить, что такой способ устройства художественного мира и его отношения со зрителем можно обнаружить в случае каждого живописного произведения, созданного из отдельных мазков, но пуантилизм особо акцентирует этот прием.

Принцип одновременного контраста, соблюдавшийся неоимпрессионистами, может быть представлен и как аналог другой вселенской проблемы – борьбы и единства противоположностей. Не случайно цвета названы дополнительными, то есть дополняющими друг друга в их единой сущности. В результате этого приема вырабатывается эталонная зрительская техника; эталонный зритель – тот, кто познает целое существующим в единстве противоположностей.

Еще один закон бытия, в снятом виде содержащийся в пуантилистской технике, – закон взаимовлияния всех элементов целого друг на друга. Пуантилистами учитывается воздействие солнечного света, искусственного освещения, рефлексов, отбрасываемых от других предметов окружения – и только во взаимодействии всех этих факторов строится каждый элемент и все художественное целое. Такой подход близок искусности реализма, постигающего сущность мира в ее проявленности в каждой поре вещества элемента чувственного бытия.

Метод, позволяющий раскрыть тайны законов бытия, художниками-неоимпрессионистами возводится в статус носителя Абсолютного начала. Главным объектом моделирования становится сама живопись, ибо только она делает суть Вселенной явленной. Метод дивизионизма концентрирует внимание прежде всего на самой живописной поверхности, заставляя своего зрителя специально задерживаться и рефлектировать над тем этапом художественной коммуникации, который обычно легко преодолевается. Пуантилизм тем самым полагает процесс означивания совершающимся не в области абстрактного обобщения, а непосредственно сопряженным с красочной поверхностью. Моделирование самого процесса художественного творчества привлекает зрителя к соучастию и сотворчеству.

Техника пуантилизма лишь усиливает диалогический характер, в котором становится визуальное понятие, но подобным свойством отличается процесс взаимодействия зрителя с произведениями изобразительного

искусства любых стилей и направлений: холст всегда покрыт отдельными мазками, из которых при участии со зрителем начинает формироваться целое.

В неоимпрессионизме выделено три основные позиции, разрабатывающиеся в процессе создания картины – это тон, цвет и линия. Первостепенной по своей значимости позицией глава направления Ж.Сёра полагал линию. Существуют три разновидности каждого из этих элементов. Каждая разновидность соответствует определенному настроению (радостному, спокойному или печальному), которое должно сообщаться зрителю. Установлены закономерности использования системы изобразительных средств. Радость, согласно этой художественной программе, передается доминантой светоносного цвета, теплого тона, и линией, поднимающейся от горизонтали вверх. Спокойствие сообщается уравновешенностью темного и светлого цвета, холодного и теплого тона, доминантой горизонтали. Печаль – доминантой темного цвета, холодного тона, линией, идущей вниз от горизонтали.

Неоимпрессионисты теоретически заявили существующее различие сюжета картины и сюжета живописи, объявив последний единственным, представляющим интерес как для художника, так и для зрителя. Отношения линий, цветов, тонов – истинное Событие произведения живописи, фиксирующее мироотношение.

Пуантилизм – не есть лишь точечная техника, но целостный художественный язык, который обретает форму речевого высказывания в процессе актуализации системы знаков: метода пуантилистской искусности; размеров полотна; композиционного построения; расположения персонажей; аналогии и контраста элементов иконического уровня; сюжета. Модель мироздания, созданная этой языковой системой, представляет мир разделенным на множество отдельных частиц, подобных атомам; и соединение разрозненных элементов в единое целое становится возможным только в ситуации взаимной рефлексии, диалога с человеком, в котором посланное высказывание встречает ответ.

4. Специфика творчества Ж.Сёра

Творчество главного представителя неоимпрессионизма Жоржа Сёра (1859-1891) определяется художественной традицией французского мастера-классициста XIX в. – Ж.-О.-Д. Энгра. Единой для Ж.-О.-Д.Энгра и Ж.Сёра выступает концепция явления Абсолютного в эталонных формах чувственного бытия – произведениях искусства. Художественную традицию также составил язык произведений Э.Делакруа, в творчестве которого неоимпрессионисты видели основание теории оптического смешения цветов непосредственно в пространстве диалога зрителя с произведением, а не на палитре. Объект-языковая картина произведений Ж.Сёра может быть также дополнена принципами монументальной живописи П.Пюви де Шаванна.

Жорж Сёра был создателем неоимпрессионизма, автором этой техники, главным реализатором своих идей. Каждое из созданных Ж.Сёра произведений визуализирует картину мира дивизионизма.

«Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт» (1884-1886 гг.) – программное произведение Ж.Сёра, заявившее концепцию дивизионизма как модели мироотношения. Материальный статус художественного образа позволяет фиксировать все концептуальные понятия картины мира, в последующем становлении художественного образа лишь уточняющиеся, конкретизирующиеся в иконическом облике и возвращающие к закономерностям самого искусного художественного представления мироздания, уже обозначенного на первом этапе художественного диалога-отношения. Такие характеристики материального статуса, как «точечность», «разделенность», «раздробленность», «атомарность», Качество доводят его качество до предела. «Точка» - ничто и одновременно всё, предельно конечна, но порождает бесконечность. Точка как единица, элементарная краскоформа порождает понятия «самостоятельность», «обособленность», «локальность» (привязанность к месту), «фиксированность», «самоценность». В то же время точки находятся между собой в отношениях дополнения. Точечные краскоформы рядоположены, систематизированы (что вызывает представление о наличии фигуры того, кто систематизирует). Точки притягиваются друг к другу за счет собственной противоположности. Точки группируются. Изображение полностью подчинено прямым линиям и прямым углам. Параллельность – основание для образования геометрического конструкта. Наблюдается повторяемость, подобие форм. «Подобие» - одно из доминирующих понятий в изображении; подобие точек продолжается при синтезировании подобием геометрических форм. «Прямота», «равновесие», «устойчивость» характеризуют представленный геометрический конструкт. Линии подчинены закону равновесия вертикали и горизонтали. Последовательное становление индексного и иконического статусов художественного образа позволяет наблюдать статуарность героев, сопряжение фигур и теней по закону единообразия подчинения прямым линиям. Персонажи изображены в природном пространстве, и представленное демонстрирует логику взаимодействия природного и человеческого. Изображен полдень, когда тень от солнца образует прямой угол. Сила солнца управляет геометрией мира и человеческая природа изображена встраивающейся и подчиняющейся божественному диктату абсолютной энергии. В художественное пространство введены персонажи, выступающие в качестве аллюзии на произведение «Завтрак на траве» Эдуарда Мане. Качества задумчивости, размышления, созерцательности, рефлексии присущи данным персонажам – героям, знаменующим человеческое начало, осознающее происходящее Событие. Проявлена геометрия Бытия, геометрия мирового Порядка, гармония, которой подчинен человек, становящийся фигурой в божественной шахматной игре. Материальный статус художественного образа «Воскресенье после полудня на острове Гран-Жатт» изначально, первым речевым ходом произведения в

диалоге-отношении со зрителем сформировали визуальные понятия «уравновешенность», «упорядоченность» микро- и макромира, спокойствие формы-устроителя мироздания, парцеллированность целого. На иконическом статусе триада изображенных пространств - вода, земля, небо - представлены заполненными пересекающимися под прямым углом линиями. От небес к земле выстраивается такая закономерность: порядок движет к расставленности человеческих фигур в качестве столпов солнечной энергии, материализующихся в соучастии со зрителем в результате свершающегося взаимодействия света и тени.

«Цирк» - последняя работа Ж.Сёра, выполнена в 1891 г. Первое сообщение, направляемое произведением «Цирк» зрителю, как это типично для неоимпрессионизма, определяется техникой, в которой выполнена данная работа. В произведении «Цирк» Сёра использовал набор элементов, соответствующий радостному настроению. Тон – светлая доминанта, основные цвета – желтый и красный, линия – радость ассоциируется с направлением вверх и движением слева направо. В основу цветового решения элементарных ячеек произведения «Цирк» положен принцип контраста желтого и синего, оранжевого и фиолетового. Композиционная доминанта диагонали, восходящей слева направо вверх, и противоположная ей нисходящая справа налево вниз - организуют собой всю композиционную структуру произведения.

Зритель собирает отдельные элементы-точки в единое целое, рефлектируя над своей ролью в процессе формирования нового качества, которое не существует без его участия. Зритель исполняет предложенную программу образования нового качества в результате единения противоположностей. Зритель под воздействием цветовой доминанты произведения «Цирк» развивает программу активного, деятельного, возбужденного, радостного соучастия. Зритель определяет доминирующие диагонали как модель «входа» (справа налево вниз), провоцирующую со стороны зрителя активную «встречу» «входящего», и модель «победы» (слева направо вверх), провоцирующую желание динамичного движения по победоносному пути. Зритель раскрывается произведению, большие размеры которого обнаруживают качество подобия, соразмерности зрителю, что способствует восприятию площадки диалога как комфортной для общения. Зритель соблазняется входом в пространство диалога-отношения, раскрытого ему. Визуальное понятие материального статуса, сформировавшееся в отношении зрителя с произведением «Цирк» и определяемое как «соучастие», «динамическое становление», «устремление», «встреча входящего», в дальнейшем будет идти лишь по пути все большей детализации и конкретизации. Но на уровне материального статуса визуального понятия оно уже заявлено во всей своей полноте.

Размеры и расположение фигуры персонажа на переднем плане – клоуна – направляют зрителю высказывание, знаки которого обладают значением «соответствия» размерам и расположению фигуры находящегося перед картиной зрителя. Действия данного персонажа сообщают зрителю

программу радостного и внимательного наблюдения, а также приоткрывания прежде сокрытого и, одновременно, закрывания открывшегося. В речевую программу действия зрителя этим знаком вводятся операции посредничества, репрезентированного ролью клоуна, а также стояния на границе игры и действительности, вовлечения в диалог. Фигура персонажа на переднем плане образует «зрительскую нишу», что является знаком обретения зрителем своего места, роли в диалоге. Персонаж смеется, что усиливает программу радостного наблюдения, уже снятую зрителем на уровне цветовой доминанты теплого тона, переданного оранжевым цветом. Наличие отодвигаемого или задвигаемого занавеса работает на понимание наблюдателя происходящего как активной стороны, своим присутствием дающей целостность событию. Отождествив себя с клоуном, зритель «одевает» на себя маску, которая подчеркивает особую значимость бытия в двух пространствах. Маска и костюм клоуна «одевают» зрителя в одежды такого участника представления, который всегда стоит на границе между зрительным залом и актерами, занимающимися творчеством.

Эталонная схема зрительского действия, предлагаемая произведением «Цирк», заключается в речевой актуализации нескольких объект-языковых систем. Объединяются схемы действия с любым живописным произведением, с произведением определенного жанра (соединение жанровой сцены и афиши), с произведением определенного сюжета (цирковое действие). Но все выбранные Ж. Сёра объект-языковые программы действия взаимосвязаны одной глобальной для данного произведения языковой системой – языком самого метода пуантилизма. Правила данного метода определяют собой все уровни художественного диалога с произведением «Цирк». Сюжет живописи первостепенен, но сюжет картины, хотя его назначение и принижалось пуантилистами, тем не менее, является дополнительным знаковым средством иконического характера. Изображено цирковое действо. Это – мир, в котором главным законом является ловкость, мастерство, искусность. Материалом творчества актеров цирка является их тело, творец и материал – одно. И процесс творчества всегда есть его результат.

Ситуация сотворчества и образует то объединяющее приемы самого метода пуантилизма и все элементы композиции настроение радости, которая есть прежде всего радость сотворчества.

Лекция 137. Направление «постимпрессионизм» в живописи к.XIX – н. XX вв.

План лекции

1. Происхождение течения «постимпрессионизм».
2. Специфика объект-языка постимпрессионизма.
3. Специфика субъект-языка постимпрессионизма.

1. Происхождение течения «постимпрессионизм»

Постимпрессионизм – название живописного направления, настолько адекватно отражающее действительный факт художественного развития Западной Европы, насколько может быть соотнесено с феноменом импрессионизма и неоимпрессионизма. Подобная логика действительно выявляется, но это не снижает некоторой искусственности введения термина «постимпрессионизм», бытующего в искусствознании.

Постимпрессионизм возник на основе импрессионизма – большинство мастеров прошли этап импрессионизма в своем художественном становлении. Импрессионистическая основа творчества постимпрессионистов предопределила актуальность пантеистической темы разлитости божественного в природном; сюжетов взаимоотражения земной и небесной стихий; темы чудесного, присутствующего в земных формах; концепции художника, творящего в сотворческом акте с божественной творящей силой, раскрывающим тем самым божественное устройство бытия; акцентирование материального аспекта становящегося визуального понятия – подчеркивание техники, плоскости холста, внимание к самой живописной поверхности.

Основу постимпрессионизма также составил этап неоимпрессионизма – творческий метод Ж.Сёра. Это проявилось в актуализации принципа активного вовлечения зрителя в создание художественного образа.

Постимпрессионизм – этап развития живописи, возникший как новое качество в результате преодоления некоторых принципов творчества импрессионистов. Качественное отличие метода постимпрессионистов от импрессионистов заключается в подчеркнутой рациональности творчества мастера, творящего в мастерской – искусственно организованном и индивидуальном пространстве. Постимпрессионистами подчеркивалась первичность суждения по отношению к творению произведения.

2. Специфика объект-языка постимпрессионизма

Постимпрессионисты подчеркнуто независимы в выборе художественных традиций в качестве объект-языка при формировании собственного уникального субъект-языка. Независимость часто связана с подчеркнутым отказом от традиционной системы художественного обучения – позиция индивидуального мастерства как Божьего дара. Выбор постимпрессионистами художественных традиций обнаруживает ряд закономерностей. Во-первых, объект-язык внеевропейского искусства, искусства внехристианской цивилизации: искусства Японии, Полинезии, Индии, Египта и т.п. Во-вторых, общее в выборе традиций заключается в преимущественно пантеистическом видении религиозных систем данных стран, в которых идеалообразующий механизм культуры полагает земной мир проявлением божественного, содержание сущности в каждом фрагменте явления. Художественный ход «из Европы» объясняется единой

потребностью европейского человечества найти иные основания бытия мира, поскольку те основания, которые до этого существовали, перестали выполнять свою поддерживающую функцию. Данные ходы – поиск в современном мире оснований для заключения гармонии человеческого земного бытия и его душевной природы, возможности их слияния в пространстве высшей духовности. Выбор данных художественных традиций – ход очищения, возвращения человека в лоно природы, пророческий пафос демонстрации человеку его истинного призвания на земле.

3. Специфика субъект-языка постимпрессионизма

Характерной особенностью творчества постимпрессионистов, при всем единстве предпосылок художественного творчества, является неповторимое своеобразие художественного языка, индивидуальность авторской манеры. Авторы постимпрессионизма как правило, идут на конфликт с социумом, конфликт с традиционной художественной школой. Голос постимпрессионистов – голос одинокий для других художников этого времени. Это означает важный для рубежа XIX-XX вв. ход: построение моста между конечным и бесконечным происходит не соборным способом, но индивидуальными усилиями. Художник преломляет всеобщую проблематику через себя, реализуя миссию спасителя человеческой души. Активность авторской позиции провоцирует ответную активность зрительского душевного отклика. И яркость красочной палитры является приемом, объединяющим художественный метод постимпрессионистов. Цвет является началом, формирующим эмоциональную сферу диалога с произведением искусства. Цвет наделен качеством всеобщего и беспредельного, в то время как форма, как правило, единична и предельна. Соответственно, произведения постимпрессионизма провоцируют зрителя на эмоционально активный диалог-отношение, заражая зрителя энтузиазно-религиозным порывом.

В сложной духовной ситуации рубежа XIX-XX вв. художник моделирует два возможных пути выхода из духовного кризиса. С одной стороны, искусственный мир, создаваемый в художественных произведениях, приобретает качества той гармонии и высшего порядка, который изначально содержится в мире, но который закрыт для человечества, не видящего свое место с целостности устройства вселенной. С другой стороны, данный духовный кризис провоцирует человеческую плоть к потере своей предельности, к покиданию земного мира; произведения искусства моделируют ход восхождения человеческой души, устремляющейся в бесконечность, и через это устремление обретающей смысл своего бытия. В творчестве постимпрессионистов первый путь представлен творчеством П.Сезанна и П.Гогена; второй – творчеством В.Ван Гога и А. де Тулуз-Лотрека.

В связи с этими двумя путями идеалообразования стилевое пространство постимпрессионизма можно охарактеризовать как внутреннее

неоднородное и соединяющее ареаклассицизм, которому принадлежат произведения, созданные П.Сезанном и П.Гогеном, и ареаромантизм, к которому относятся картины, созданные А.де Тулуз-Лотреком и В.Ван Гогом. Принципиально важно отметить, что внутри стиль авторов Ареаклассицизма в аспекте «постимпрессионизм» не однороден и включает элементы художественного построения ареаромантического мироотношения, знаменуя тем самым общее преимущество энтузиазной религиозности культуры Западной Европы рубежа XIX-XX вв.

Для метода П.Сезанна актуальна импрессионистическая идея репрезентации мгновения, в котором можно узреть вечность, но живописные приемы П.Сезанн считал нужным трансформировать по сравнению с импрессионизмом. Синтез импрессионизма с новыми приемами строится на следующих основаниях: используются чистые краски, живописной единицей выступает маленький мазок, мазки непосредственно налагаются на холст; но действует принцип упорядочения, разумной организации. Кроме того, мазок Сезанна характеризуется правильностью геометрических очертаний. Форма и отчетливость предмета не растворяется в воздушной среде, что объясняется философской программой неизменности сущности. На основе импрессионистического подхода к действительности им была выявлена внутренняя геометрия мироздания. Геометрия лежит в основе природы и задача художника – открыть ее. Принцип стиля Сезанна заключается в теории включения трагичной быстротечности каждого отдельного фрагмента бытия в картину пребывания в Вечности. Философская идея о закономерности и грандиозности природных сил, развивающихся независимо от человека и включающих человека в свое движение, организует пейзажные, портретные и натюрмортные произведения П.Сезанна.

Одно из определяющих качеств Поля-Эжена-Анри Гогена (1848-1903 гг.) - самостоятельность становления в качестве творческой личности. Выбор пути художника для П.Гогена – шаг человека-героя навстречу внутреннему ощущению своего предназначения в качестве пророка-художника. П.Гоген – тип личности рубежа XIX-XX вв., чувствующий дискомфорт в усложнившейся картине мира, стремящийся к культурам, сохранившим первозданную естественность, находящийся в поиске органичного существования в единстве с природой. Естественной реакцией П.Гогена на все стремительнее прогрессирующую цивилизацию Европы был уход от нее.

П.Гоген – один из первых художников вне академической схемы образования, вне непосредственного ученичества. В определении художественных традиций произведений П.Гогена действует принцип диалектики европейского языка живописи и самостоятельно выбранного Гогеном художественного языка, опирающегося на архаическое внеевропейское искусство. Объект-язык произведений П.Гогена составило традиционное перуанское искусство; искусство Древнего Египта; искусство Древней Индии; японская гравюра. Из традиций европейского искусства следует отметить средневековое готическое искусство витража.

Произведения П.Гогена всегда дают явленность эталонного человека, потому что он работает на материале таитянской культуры, в которой им был обнаружен и первозданный человек, и первозданные отношения этого человека с Богом. Тот человек, который явлен в его произведениях – не суетен, не отвлечен от сути бытия, состояние недовольства своим существованием не посещает его. И такого человека – качественно иного человека, чем всякий зритель, смотрящий на произведения Гогена, демонстрирует произведение искусства. Идейной программой просвета вечности во плоти человеческой преисполнены все персонажи Гогена. Временной период существования, пребывания персонажей Гогена - это настоящее, оборачивающееся вечностью.

Винсент Ван Гог (1853-1890) вошел в живопись со сформированной программой мироотношения, в которой он видел свою миссию как проповедническую; себя – как носителя очищающего света религиозного отношения человеческого и божественного начал. Отказавшись от роли непосредственно религиозного деятеля в рамках протестантизма, В.Ван Гог выстроил свои художественные произведения по модели проповедей, обращенных к миру, религиозных мостов, дающих человеку-зрителю возможность войти в религиозное соитие с Абсолютом и обрести бесконечность бытия своей души. Шаг В.Ван Гога, обративший его к живописи – это шаг человека-героя, почувствовавшего в себе энтузиазный религиозный порыв, выводящий за пределы конечности земного существования – порыв, достаточный для того, чтобы гармонизовать посредством художественных произведений и всё человечество в его душевном движении к бесконечному.

Лекчия 138. Субъект-языковая специфика постимпрессионизма

План лекции

1. Художественный язык произведений П.Сезанна.
2. Специфика творчества П.Гогена.

1. Художественный язык произведений П.Сезанна

В развитии художественного языка произведений Поля Сезанна (1839-1906) можно вычленить несколько этапов.

Начало 1860-х гг. – период «ученического» классицизма в традициях Ж.-О.-Д.Энгра и Н.Пуссена. Репрезентантом выступают аллегорические произведения цикла «Четыре сезона»: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима», которые самим Сезанном были подписаны «Энгр» и датированы 1811 г. Классицистическая явленность божественного содержания времени года в антропоморфном женском облике четырех ипостасей богини природы с

соблюдением формальных признаков плоскостности, линейности сочетается с вытянутыми пропорциями человеческих фигур, вертикальным форматом произведений.

Произведения, созданные П.Сезанном в середине и конце 1860-х гг., могут быть отнесены к стилю «романтизм» они отмечены, равно как и первый период, приемами копирования и прямого подражания. Наиболее востребованным в это время выступает объект-язык произведений Э.Длакруа, П.Веронезе, Эль Греко.

Своеобразным переходным этапом творчества П.Сезанна стало обращение к темам и сюжетам произведений Эдуарда Мане и воссоздание, хотя и в измененном ключе таких картин, как «Завтрак на траве» (1870-1871 гг.). «Современная/Новая Олимпия» (1870; 1872-73 гг.).

Репрезентантом произведения, подводящего итог переходно-романтическому и преимпрессионистическому периоду творчества П.Сезанна выступает «Натюрморт с черными часами» (1870 г.). Предметы, слагающие изображение, следующие: раковина, кофейная пара, хрустальная ваза, лимон, каминные часы, ваза на часах, стол, скатерть, зеркало, керамическая чернильница, черное пустое пространство каминного проема. Ключевые предметы натюрморта - раковина и часы. Извивы зубчатого верхнего края раковины делают ее изображение проводником в пространство черноты за ним. Красным зевом открывается раковина черноте, которая входит в пространство стола и выводит в пространство черноты. Раковина раскрывается – своей щелью впускает черноту бесконечного в себя и одновременно становится проводником в иное. Раковина является знаком вслушивания в ритм Вселенной. Значение такого знака, как часы, формируется за счет отсутствия стрелок на циферблате, отсутствия цифр. Синтезируя, мы можем сказать, что часы не показывают конкретное время, более того, «часы показывают вечность». Часы используются не как показатель текущего момента, а как камертон, настраивающий на вечность, строящий ось бытия для каждого человека. Правая часть пространства уравнивается с чернотой вечности за раковиной слева. Хрустальная ваза формирует границу между правой и левой частями композиции – благодаря этой оси части уравниваются, а благодаря прозрачности материала вазы взаимоотражаются. Граница многогранна и прозрачна, что также указывает на относительное равенство и взаимодополняемость часов и раковины для целостности представленной картины мира. Скатерть характеризуется четкостью ритма складок, определенной последовательностью вертикалей складок и единой прерывистой линией горизонтальных складок. Данные знаки формируют особую плотность, тяжесть покрова, что в свою очередь выводит на устойчивость бытия, картина которого здесь представлена.

В изображении многими специальными живописными приемами соотносятся два зияния вечности – и они уравновешиваются. Вслушивание в ритмы бытия демонстрирует раковина, часы показывают и тот ответ, который получает действие этого вслушивания, и временну́ю характеристику той ситуацию, в которой возможно раскрытие пространства бесконечности.

Ответ таков: нет предельности времени, нет прибора, фиксирующего вечность времени, кроме самого произведения искусства.

Симметрия соотношений через аналогию обнаруживает гармоническое равновесие бытия. Изображенные предметы вещают о вечности. Идея вслушивания в вечность, не ограниченную суетой бега времени, но пребывающую всегда. Вслушаться в нее, вкусить/испить ее, ступить за грань явленности к раскрытию ее сущности предлагается зрителю. И во многом этот тезис станет определяющим для всего последующего творчества Сезанна, вступающего в свой метод живописи этим произведением.

1872-1876 гг. – импрессионистический период творчества П.Сезанна. Меняется жанровая определенность, что свидетельствует об изменении приоритетной области репрезентирования Абсолюта через предельное понятие «природа», явленного жанровой детерминантой пейзажа. Образцом картин данного периода выступает «Дом повешенного в Овере-сюр-Уаз» (1873г.). Этим произведением открывается серия пейзажей П.Сезанна, в которых создается архитектура пейзажа. Пространство архитектонично, изучаются взаимоотношения между планами и объемами. Специфической особенностью изображения дома здесь, является одновременное представление его с нескольких точек зрения, что станет отличительной чертой изображения большинства предметов в картинах П.Сезанна, и что затем войдет в объект-язык кубизма. Многоаспектность видения, аналитический характер картины мира, разлагающий явление на составные элементы специфичны для этого произведения.

В 1876-1877 гг. происходит отход от импрессионизма, в котором Сезанн совершает художественное движение синтезирования ареаклассицистической программы классицизма XVII в. и XIX в. с ареаклассицизмом импрессионизма.

Конец 1870-х-1888 гг. – зрелый период творчества, когда полновесно утверждается особое пространственное мышление в произведениях П.Сезанна. Основные пространственно-плоскостные элементы – цветовые плоскости прямоугольных очертаний, положенные вплотную друг к другу. Так выстраивается геометрия мира. Композиционной силой обладает не столько форма, сколько цветоформа. Одновременность разных точек зрения на предмет репрезентирует бытие не в отдельном частном аспекте, а во всей полноте. Законы прямой перспективы нарушены в живописном моделировании: дальние предметы приподнимаются и увеличиваются; линия горизонта завышена, планы строятся по вертикальному принципу сверху вниз, организуя движение нисхождения. Пространство делится на три плана: дальний (в натюрмортах это стена, к которой придвинут стол; в пейзажах – небо и гора); срединный (натюрморты - поверхность стола с лежащими предметами, пейзажи – долина с домами); ближний (натюрморты - обрез стола, пейзаж – стволы/ветви сосен). Прямые линии изгибаются в пространстве; цветные планы качаются, объемы наклоняются, что, в соответствии с доказательствами науки конца XIX в., является истиной, обычно нарушаемой условностями человеческого зрения; произведения

Сезанна выстроены в соответствии с законами особой точности видения. Равновесие представленной картины мира создается в единстве со зрительским действием. И это равновесие может быть противоположно пластическому равновесию; более того, истинное равновесие может возникать только лишь благодаря такой деформации.

Смысл натюрмортов П.Сезанна: изображение Вселенной в ее неподвижности, приближающей изображение к качеству вечности. Вселенная предстает в виде стола и предметов – это поверхность земли и элементы живой природы, но жизненность в них лишена качества преходящести и суетности. Натюрморт – компоновка, расставление, организация, композиция, установление порядка распределения вещей, обнаружение внутренней уравновешенности, системности вещей.

Общая характеристика портретов Сезанна: симметричность, спокойствие, статика модели, сочетаемая с внутренней напряженностью. Душевное напряжение вызывает телесный покой, сосредоточенность.

Жанр пейзажа развивает концепцию дома – как модели устойчивого бытия – энергия небес, разливаясь по скатам крыш, покрывает собой прямоугольное основание земного человеческого бытия. Например, в картине «Гарданн» (1885) гора организована жилыми постройками – от колокольни в вершине и вниз – треугольниками и прямоугольниками домов, лепящих горний склон. Позднее тему гармонии горнего и дольнего как покрываемого горним решает серия работ «Гора Сен Виктуар».

Поздний период творчества – 1890-е-1906 гг., в которые продолжается разработка пространственной модели бытия на узком поле избранных объектов художественного материала и ведется работа над одним, главным произведением этого времени – полотном «Большие купальщицы» (1898-1906). Художественный язык данного произведения представляет актуальный для позднего периода творчества ход синтезирования принципов романтизма и классицизма, определивших два ранних периода творчества П.Сезанна и теперь составивших единство художественной программы произведений мастера на границе XIX-XX вв. Четко обозначена геометрия композиционной организации – композиционная формула треугольных очертаний. В композиции господствует строгая зеркальная симметрия, законам которой подчинены все персонажи. Все планы объединяются большими деревьями, образующими свод над водой. Стволы деревьев организуют фигуры, выпрямляют их, дают связку берега ближнего и берега дальнего. Остов дерева соотносится с остовом тел, визуализируя основание, ось человеческой жизни. Человеческие фигуры с вытянутыми пропорциями встраиваются в эту пирамидальную конструкцию. Героини-купальщицы - тип Человека, погружающегося в пространство природы, в воды тотальности природного бытия. Плавание встраивает человека в гармонию бытия, устремленность составляет смысл и обнажает истину человеческого бытия. Фигуры постепенно выпрямляются, поднимаются, руководимые деревьями, постепенно разворачиваются к противоположному берегу. Фигуры обнаруживают тягу ввысь. Прорыв в финале открывает устроенность бытия.

Последняя картина П.Сезанна «Большие купальщицы» демонстрирует гармонию диктатной и энтузиазной концепций религиозности. Диктат Абсолютной энергии руководит человеком и определяет возникновение в нем естественного религиозного порыва встроиться в гармонию со-бытия с божественным Природным началом, вчувствоваться в мировой Порядок.

2. Специфика творчества П.Гогена

Конец 1870-х – первая половина 1880-х гг. – импрессионизм. Наиболее значимым среди субъект-языков импрессионизма для П.Гогена был язык произведений К.Писсарро. Жанровая определенность – пейзаж и бытовые сцены.

Во второй половине 1880-х гг. в своем развитии художественный язык П.Гогена отходит от импрессионизма. Актуальным становится разрабатывающийся в эти годы символизм. В объект-язык произведений П.Гогена входит искусство Индии, Явы, Камбоджи, Японии, а также античное искусство эпохи архаики и первобытное искусство. Репрезентант: «Натюрморт с тремя щенками» (1888). Приемы использования локальных цветов, четких контуров, фиксирующих границы отдельных элементов композиции; отказ от использования прямой перспективы; плоскостность; иероглифо-символическая концепция значений художественных знаков; представление о неизменности сути явления; лаконизм живописных средств; произведение искусства как явление сверхчувственного.

1888 г. – Арльский период, отмеченный совместной работой с В.Ван Гогом и характеризующийся разработкой знакового потенциала цвета в живописи, в частности, красного цвета. «Кафе в Арле» (1888) – репрезентант данного периода творчества П.Гогена. Композиция построена на основе взаимодействия дополнительных красного и зеленого цветов. Каждый план четко отделен от другого темным контуром. Эти линии – многократно повторенные границы искусственного, игрового создания пространства инобытия, потустороннего мира. Связующие горизонтальные линии дыма окутывают персонажей атмосферой жара полусна, грез, ирреальности, опьянения, созерцательности и мечтательности.

1889-1890 гг. – Бретанский (Понт-Авенский) период. Бретань – это край на севере Франции, оторванный от общего культурного движения, замкнутый в своем мире, еще сохранивший раннехристианские памятники. В Понт-Авене П.Гоген обращается к традиционной средневековой перегородчатой эмали и, переосмысляя основной принцип этой техники, применяет его в живописи. Картина «Прекрасная Анжела» (1889) построена на основе аналогии двух персонажей - идола и женщины, представленных в одинаковой позе, с подобными ликами.

В Понт-Авенский период в художественный язык произведений П.Гогена входит традиция витражного искусства, а также искусства средневековой перегородчатой эмали, на основе которой был сформирован стиль «клуазонизм», характеризующийся лаконичными силуэтными

линиями; использованием локальных цветов, крупных цветовых пятен как заполнений пространства контурных силуэтов; плоскостным наложением планов, обнажением двухмерности холста. Витражное искусство, вошедшее в язык картин П.Гогена, ввело такое значение цветовых знаков, как материализация световых потоков, воплощения сверхчувственной энергии.

Возрождение религиозного сюжета является фактом, выделяющим произведения П.Гогена в общем процессе живописного развития искусства рубежа XIX-XX вв. Религиозная тематика в бретанский период была поддержана созданием серии картин «Желтый Христос», «Голгофа», «Христос в Гефсиманском саду».

1891-1893 гг. – первый таитянский период. Произведения первого таитянского периода характеризуются визуализацией концепции Таити как идеализированного мира, концентрирующего в себе представления о земном рае, где человек максимально един с природой. В произведениях данного периода П.Гоген моделирует первозданный мир, существующий в вечности. Характерно обращение к сюжетам идиллических сцен жизни таитян («Таитянские пасторали», 1893); местной мифологии. В произведении «Дух мертвых бодрствует» (1892) разрабатывается тема вечности духовного мира, пребывающего зримо и незримо в пространстве человеческого бытия, которое способно в ходе медитативного погружения, войти в инобытие в своем каждодневном земном существовании.

Тема принятия плодов природы и уподобления человеческой природы первоестеству окружающего божественного природного пространства заявлена и в произведении «Женщина, держащая плод/Куда ты идешь?».

1895-1903 гг. – второй таитянский период в творчестве П.Гогена, на который приходится особенно интенсивное развитие идеи культурного синтеза запада и востока, лишь намеченное в первый период. Формируется новое мировоззрение П.Гогена, основывающееся на синтезе двух противоположных культур. Произведения П.Гогена, по замыслу художника, выполняют пророческую, миссионерскую функцию очищения человечества силами представления, явления ему истинного образца человеческого взаимоотношения с абсолютным началом.

Общая характеристика художественного языка Гогена в этот период: обращение к общечеловеческим вечным темам, в трактовке которых Гоген объединяет запад и восток; синтез культур визуализируется наиболее конкретно в произведениях христианской тематики; синтезирование восточного и западного начал в трактовке христианского сюжета этническими образами таитян; синтезирование плоскостного наложения планов и перспективного уменьшения; обобщение на уровнях живописной формы (лаконичность силуэта), цвета (работа локальными красками), линии (единый контур). Репрезентант – картина «Рождество/Младенец/Ве Ве» (1896).

Своеобразным обобщением идейной программы всех произведений П.Гогена выступает картина «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?», созданная в 1897-1898 гг. и задуманная как проповедь и завет человечеству.

Цветовая символика произведения «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» демонстрирует визуальное понятие вечного мгновения просвета смысла человеческой жизни в тотальной бесконечности бытия. Композиционная формула лемнискаты является организатором каждого отдельного знака целостного речевого сообщения, которое изрекается произведением. Первочеловек становится узлом вселенной, связывающим в единое целое противоположности волн рождения и смерти, восхода и заката. Взаимооборачивание глубины далей и плоскости переднего плана земного бытия связывает две вечности – вечность горнего мира, из которого произошло выдвижение на передний план жизни, и вечность, к которой они обращены.

Лекция 139. Постимпрессионизм в живописи конца XIX – начала XX вв.

План лекции

1. Творчество В.Ван Гога.
2. Творчество А. де Тулуз-Лотрека.

1. Творчество В.Ван Гога

Можно выделить три типа художественных традиций, актуализируемых в произведениях В. Ван Гога: художественные традиции европейских мастеров-предшественников; художественные традиции европейских мастеров-современников В.Ван Гога; художественные традиции японских мастеров. Выбор из художественного объект-языка традиций был самостоятелен и обусловлен уникальными обстоятельствами саморазвития художественного субъект-языка В.Ван Гога. Традиции синтезируются, трансформируются и переинтерпретируются в каждом отдельном случае их актуализации. Каждый период творчества В.Ван Гога связан с изучением одного из трех типов традиций объект-языка. Можно выявить несколько этапов взаимодействия с традицией: выбор и изучение посредством копирования, формирование нового качества; использование традиции как отправной точки для новых художественных поисков.

Периоды творчества.

1883-1885 гг. - голландский период творчества. В это время в объект-язык произведений В.Ван Гога вошла художественная традиция картин Жана Франсуа Милле, не потерявшая свою актуальность и в последующие этапы развития творческой концепции В.Ван Гога. Традиция проявилась в способе моделировки человеческих фигур: сходстве фигур с природными формами; приземистости, тяжеловесности, подчеркивающей связь с землей. Объем моделируется эллипсовидными и круглящимися формами. Фигура строится

вращением масс вокруг своей внутренней оси, и контур возникает как производное. Движением изнутри вовне фигура определяет себя в пространстве. Вторая традиция, актуальная для первого периода творчества – это художественная традиция голландского пейзажа. Традиция проявилась в использовании темного колорита, оправданного близостью цвета самой природы – цвета земли. Третья традиция голландского периода творчества - голландский натюрморт, в котором предметы несут на себе отпечаток человеческих действий. В работах Ван Гога предметы натюрморта также одухотворены, имеют свой характер и самостоятельную жизнь. Четвертая традиция голландского периода – искусство Рембрандта Харменса Ван Рейна. Актуален прием высветления рук и лица в портретах – духовной составляющей в человеке. В произведениях В.Ван Гога совершается синтез традиций Ж.-Ф.Милле и Рембрандта – создание идеала целостного человека – в гармонии плотской и духовной составляющих.

Памятник живописи В.Ван Гога, объединяющий все художественные традиции голландского периода творчества, - «Едоки картофеля» (1885). Представлена вечерняя трапеза крестьян. Вечерний ритуал восстанавливает целостность семьи, представляет момент рефлексии в потоке трудовой жизни, когда возможно осознать значимость дня, божественное предназначение жизни как исполнения воли Господа, как жертвы, приносимой во благо причащения божественным заповедям. Происходящее действо следует воспринимать как священнодействие. Визуальными понятиями произведения выступают «просветление», «просвещение», «причащение».

1886-1887 гг. - парижский период в творчестве В.Ван Гога. Наиболее актуальным в это время является объект-язык современных художественных концепций импрессионизма, неоимпрессионизма и постимпрессионизма. Ключевым отличием парижского от голландского периода творчества выступает изменение подхода к цвету, к колористическому решению картины, которое лишается единообразия раннего периода творчества и постепенно начинает приобретать характер сложной знаковой системы, в которой моделирование законов бытия строится взаимодействием цветов. Импрессионистический принцип многоаспектности представления мирового устройства в постоянно меняющемся взаимодействии земной и небесной сфер в сериях произведений с единым объектом моделирования был реализован В.Ван Гогом в серии автопортретов – многоаспектном лике Художника, воплощенного в человеческом облике с определенными автопортретными чертами. Особенно значимой является зона локализации творческой мысли – голова художника, золотое сияние которой представлено либо рыжими волосами, либо круглой соломенной шляпой. В.Ван Гог переосмысляет собственную внешность в аспекте художественного материала для представления высшего предназначения Художника – излучать энергетику человеческого ответного движения к Абсолютному началу. Портретная и автопортретная ориентация в целом станет определяющей для творчества В.Ван Гога, понимающего каждый объект

изображения источником мощного душевного порыва, пропущенного через «Я» художника, и воплощением голоса Субъекта, обращающегося в бесконечность.

В арльский период творчества особую актуальность в спектре объект-языков произведений В.Ван Гога приобрело искусство Японии. Начальный период изучения особенностей японского искусства в творчестве В.Ван Гога связан с копированием произведений восточных мастеров: Андо Хиросигэ, Утамаро, Миронбу, Кэйсай Эйсэн, и Кацусика Хокусая. Утверждается важность таких приемов, как плоскостность; наслоение плоскостей; употребление цвета в виде четко очерченных пятен без тональных переходов. Акварель «Лодки на берегу» (1888) – репрезентант взаимовлияния объект-языка японского искусства и субъект-языка Ван Гога. Композиция основана на восходящих диагоналях, размыкающих пространство. Духовное плавание кораблей, не способных основанием своим преодолеть берег, тем не менее, выводит корабли из состояния неподвижности. В арльский период творчества актуальной была также тема сеятеля, жнеца. Репрезентантом является картина «Сеятель» (1888). Событие посева есть символ главного события человеческой жизни. Заронить зерно, которое вырастет и будет тянуться вверх и составит плодородие этой земли, дарованной человеку Богом, есть миссия человека, так реализующего свое предназначение на земле. Посев солнца обозначен световым столпом среди поля.

Солярное свечение присутствует и в автопортретах Винсента Ван Гога арльского периода творчества. Пространство вокруг головы и весь фон произведения заполняют мазки, образующие лучи, радиально расходящиеся от головы художника. Центром ореола, точкой излучения и импульсом формообразования является правый глаз главного персонажа. Мозг же художника – это глаз – источник душевного возгорания, которое рождает произведение изобразительного искусства.

Солярная тема моделируется и на материале натюрморта – в серии «Подсолнухи». Подсолнух – природный и одушевленный организм, содержащий в себе персонажей сеятеля, солнца, природного дара. Натюрморт обладает мощным портретным и автопортретным качеством.

Поздний период творчества - вторая половина 1889–1890 гг. (пребывание в Сен-Реми и в Овере). Биографически период отмечен напряжением двойственной тяги между сохранением В.Ван Гогом себя как конечного существа на земле и направлением своего духовного бытия к бесконечности, за пределы сознания, разума, жизни.

Репрезентантом художественного языка позднего периода творчества В.Ван Гога выступает картина «Звездная ночь» (1889). Изображена часть селения Сен-Реми с окружающим его природным пространством в ночное время. Пламенеющее древо рождает библейские аналогии откровения Абсолюта. Раскрытие звездной бездны, выход в не-сокрытый мир бесконечности позволяет совершить данное произведение.

Репрезентантом субъект-языковой религиозной модели мироотношения может выступить картина «Церковь в Овере» (1890) В.Ван

Гога. Основным элементом, слагающим изображение, является готическая церковь, стоящая на холме. Дороги изображены ведущими вверх. Единым пламенеющим контуром связаны трава у церкви, головной убор женщины (который подобен узору переплета окон), крыши, окна, контрфорсы, небеса, – всё пронизано единым горением. Синий цвет неба – цвет бесконечности, согласно цветовой палитре Ван Гога. Синий цвет «просвечивает» и в окнах церкви, что указывает на тождественность ее заполнения и непосредственного божественного/небесного начала. И это тождество зримо делает церковь проводником и посредником между землей и небом.

Основные художественные приемы произведений живописи В.Ван Гога. Прием цветовой символики: концепция суггестивного цвета, изобретение красочной шкалы – аналога алфавита для разговора о смысле человеческого бытия, колеблющегося между смертью и бессмертием. Особое значение придается мазку как строителю формы цветом. Мазок высвечивает ритм движения руки. Мазки направлены вихреобразно и спиралевидно, образуют динамичную фактурную кладку. Духовные движения, которыми пронизан мир, направляющий свою речь навстречу бесконечному, становится зримым.

2. Творчество А. де Тулуз-Лотрека

В направлении «постимпрессионизм» стилевое пространство ареаромантизма представлено, помимо творений В.Ван Гога, произведениями Анри де Тулуз-Лотрека (1864-1901 гг.).

Художественный путь Анри де Тулуз-Лотрека включает несколько этапов.

1880 г. – посещение класса Рене Пренсто; создание произведений в жанре анималистической живописи: портреты собак и лошадей в движении.

1882-1886 гг. – период обучения в классицистической художественной мастерской.

Выработка собственного художественного языка произведений А.де Тулуз-Лотрека произошла на основе синтеза следующих художественных традиций: объект-язык японской графики стиля «укиё-э» (традиция вошла в язык А.де Тулуз-Лотрека в 1887 г.); объект-язык произведений Ван Гога; объект-язык картин Эдгара Дега. Также актуален объект-язык картин Эдуарда Мане: введение персонажей из иного мира в единый изобразительный контекст, что приводит к визуализации видения невидимого; принцип совмещения планок как взаимопроникновения миров; тема возвышения мира проституции. Среди художественных традиций предшествующих поколений следует отметить объект-язык произведений Я.Ван Эйка, Ф.Хальса, Г.Мемлинга, Л.Кранаха, Эль Греко, Ф.Гойи, Д.Веласкеса.

Тематическое развитие произведений Тулуз-Лотрека проходит этапы привлечения таких сфер художественного материала, как цирк (к.1880-х гг., возвращение к этой теме – в конце 1890-х гг.); кабаре; танец; пауза перед или

после танца; портреты танцовщиц. Такое развитие демонстрирует постепенную концентрацию на людях, видимо свободных от действия представления, но не способных освободиться от маски; маска искусственности ложится печатью навсегда и определяет суть персонажа, даже находящегося в отрыве от сценической деятельности лицедейства. С 1892 г. сюжетная сторона произведений А.де Тулуз-Лотрека связана с изображением публичных домов. Персонажи-проститутки работ А.де Тулуз-Лотрека находятся в отношениях дружбы и взаимной привязанности («Софа»); лесбийских («В постели»), изображаются в моменты отдыха и ожидания («Диван», 1893 г.). Теме домов терпимости был посвящен альбом “Elles” («Они»): серия из 11 листов (литографии), по образцу японского художника Утамаро.

Основным приемом портретирования было уродование моделей, как способ выявления сущности. Кроме того, создается типаж женщины – индивидуальные черты искажаются для соответствия тому эталону женского персонажа, который использует Тулуз-Лотрек. Иногда уродливость доходит до чудовищности: женщины-монстры в картине «Женщина, одевающая чулок». Черты лица плывут, плавятся, плавится и фигура – нет законченной формы совершенства в оболочке человеческого тела, что провоцирует необходимость освобождения от него и преображения (искажение пропорций тел как способ обнажения их духовного естества – традиция Эль Греко). Уродство провоцирует к поиску совершенства; разрушение плоти производится Тулуз-Лотреком и через это начинается поиск духовных движущих сил; низведение тела до уродливого для того, чтобы начать обратное движение.

Особую важность в произведениях Тулуз-Лотрека всегда имеет одежда, которая формирует персонажей, трансформирует их, выражает их сущность, может становиться символом, в полной мере замещающим героя.

Художественные приемы, используемые в произведениях Тулуз-Лотрека: нарушение законов прямой перспективы – наложение и идейное сопряжение планов; использование в живописи приемов двухмерной графики (метафора эфемерности существования); ведущее средство изображения – линия, экспрессивная, извивающаяся, ломающая контур, выводящая изображение за его объективные пределы; актуально понятие «техника» - применительно к изображению предметов, что приводит к концепции функционального, действенного разворачивания предмета. Это можно экстраполировать на динамику, в которой раскрываются фигуры произведений Тулуз-Лотрека.

В живописи для Тулуз-Лотрека характерно использование техники темперы на картоне, с добавлением большого количества скипидара к маслу, что приводило к плавлению контуров, что также способствовало дематериализации фигур.

При многократных и многочисленных этюдах и подготовительных рисунках окончательный вариант произведения сохраняет впечатление

незаконченности – это принципиальный ход мастера, в котором проявляется тенденция обесконечивания конечного начала.

Спектр художественных идей произведений А.де Тулуз-Лотрека.

Идея жизни как увеселительного заведения, наполненного ужасом этого веселья. («Жизнь – становление ужаса увеселительного заведения»: Тулуз-Лотрек). Ужас увеселений жизни связан с тем, что веселье – лишь для забвения конечности жизни. Движение тела понимается как движение духа, борющегося с телом за свое освобождение и обнажение. Это движение – движение танца. Ситуация борделей и проституток привлекательна изображением таких людей, которые надевают на себя маску в профессии, но которые ведут естественное существование, близкое к животному, природному в своей обычной жизни, и они привлекают мастера именно в эти моменты – когда их маска снята. В этом – определенная уникальность тематики борделей в творчестве Тулуз-Лотрека – нет маски, есть лицо – и это лицо обреченности.

Афиша «Мулен Руж». 1891 г. Характер танца таков, что он провоцирует полную неустойчивость фигуры, бесформенность ее очертаний, сложность позы. И в целом это – танец-полет. Взлетает героиня не только одной ногой своего танцевального движения, но и таким живописным приемом, как построение диагонали из желтых круговых форм: трехчастное желтое пятно на переднем плане слева – волосы Ла Гулю – светильники над черными тенями зрителей. За счет изображения светильников и желтого объединяющего цвета вся эта линия становится восходящей световой линией, в которую встраивается, поддерживает и руководит Ла Гулю (круговые элементы дополнительно поддерживаются узором блузки).

Строится визуальное понятие танца как окрыляющего и дающего полет по дорожке света – и этот полет обещает Мулен Руж.

Афиша «Диван Жапоне». 1892-1893 гг. Взаимопроникновению пространств способствует использование подобных повторяющихся форм извивающихся очертаний: стул в соединении с тростью, грифы контрабасов, кошелек, форма бороды, форма шляпы сидящей, руки дирижера, руки актрисы на сцене. Линии фигуры сидящей также находятся в единстве ритмов со всеми остальными изображенными предметами, и проникает собою все пространства. Подобие композиционных ритмов строит героиню и как музыкальный инструмент (изгибы тела соотносятся с изгибами контрабаса), и как дирижера (палочка в руке дирижера соотносится по жесту с веером в руке героини, а ее голова изображена «на месте» дирижерской головы), и как исполнительницу на сцене (у певицы отсутствует голова, и уже совершенным действием помещения головы героини на плечи дирижера, ее голова помещается и в достраиваемое тело певицы). Главная героиня, не будучи на сцене, изображена в позе выступления.

«Иветт Жильбер поет “Linger, Longer, Loo”». 1894 г. В произведении использован эффект незаконченности – растворения и наоборот материализации фигуры – материализована только та часть, которая связана с выступлением, представлением, и главной характеристикой этой части

является искусственность, театральность – здесь нет ни одного элемента живой природы; напротив, использовано все, что скрывает плоть: парик, грим - белила лица, помада губ, черная краска бровей и глаз, перчатки вместо рук, одежда. Отсюда исходит принцип представления тела. Улыбка предстает как маска. Улыбка героини искусственна потому, что грим внутри и по сторонам улыбки не отличается – улыбка нарисована – как в переносном, так и прямом смыслах этого слова. Существование человека определяется мерой красочного слоя, который он на себя одевает, веселье показное, клоунада и масочность составляют смысл бытия, потому как это то, что дает явление фигуре. Героиня материализована настолько, насколько она – актриса, и существует только потому, что она – актриса. При всей неустойчивости фигура и голова, в частности, изображена в состоянии тяги обретения опоры – на перчатки. Перчатки могут расцениваться как символ самой игры, сценического преображения, на которое единственно может опереться человек в этом неустойчивом и преходящем мире.

Лекция 140. Направление «символизм» в живописи к.XIX – н. XX вв.

План лекции

1. Общая характеристика принципов художественного направления «символизм».
2. Специфика творчества П.Пюви де Шаванна.
3. Специфика творчества Г.Моро.
4. Анализ символических знаков в произведениях Э.Мунка.

1. Общая характеристика принципов художественного направления «символизм»

Символизм – направление в европейском искусстве 1870-1910-х гг.; сосредоточено преимущественно на художественном выражении посредством символа интуитивно постигаемых сущностей и идей, смутных чувств и видений. Философско-эстетические принципы символизма восходят к сочинениям А. Шопенгауэра, Э. Гартмана, Ф. Ницше, творчеству Р. Вагнера. Символисты стремились проникнуть в тайны бытия и сознания, узреть сквозь видимую реальность сверхвременную идеальную сущность мира и его трансцендентную Красоту.

1886 г. – год появления символизма в литературе: выход манифеста Мореаса в журнале Le Figaro Litteraire, в котором были провозглашены принципы этого движения. Основные представители символизма в литературе - П. Верлен, П. Валери, А. Рембо, С. Малларме, М. Метерлинк.

Символистская поэзия составила основу символизма в изобразительном искусстве.

Символ как просвет в иное, кристаллизация той формы, через которую просвет наиболее ясен, прозрачен, очевиден. Основная задача искусства символизма, по мысли теоретика Мореаса – объективировать субъективное (облечь Идею в конкретную форму). Символический знак в своем значении переходит границы единичного и востребует лишь всеобщее.

В изобразительном искусстве главные представители символизма: Э. Мунк, Г. Моро, П.Пюви де Шаванн, О.Редон, Э.Каррьер.

История символизма во французском искусстве открывается творчеством двух художников, которые формировались еще в 1860-е гг., однако получили всеобщее признание в период 1880-1890-х гг.: Пьер Пюви де Шаванн и Гюстав Моро.

2. Специфика творчества П.Пюви де Шаванна

Художественные традиции Пьера Пюви де Шаванна (1824-1898).

Лионская художественная школа: соединение следующих элементов: доминанта рисунка (в традиции Энгра), мотивы искусства эпохи Кватроченто, мистическая символика. Ведущий представитель этой школы Поль Шенавар начал в конце 1840-х годов работу над росписями парижского Пантеона, темой которых была «моральная история человечества» - основывался на идеях Огюста Конта. Аллегория – доминирующий прием, усложняющий восприятие произведения.

Традиция Предвозрождения и Раннего Возрождения: спокойная монументальность, величие; принципы настенной росписи (фрески): Джотто, Андреа Мантенья.

Античное искусство: Древнегреческая вазопись, рельефы, помпейские росписи.

Живопись Н.Пуссена 1620-1630-х гг.

Характеристика метода произведений П.Пюви де Шаванна.

Композиции монументального типа. Техника фрески была уже забыта и вместо этого – большие панно, писанные на холсте и точно рассчитанные по размерам стены и очертанию проемов. Полотна, вмонтированные в стену, были по традиции аллегоричны; мифологические, библейские и исторические сюжеты с аллегорическим подтекстом.

Аллегоричность. Иносказание. Но главным образом символизм заключается не в аллегорическом содержании, а в организующей активности формы, которая конструирует новый мир, «параллельным природе» (выражение художника).

Живопись как визуализация, символическое явление всеобщих понятий, кристаллизация идей, чувственно-явленная сущность. П. Пюви де Шаванн: «Для всех ясных идей существует пластический эквивалент, но идеи обычно являются нам в туманной и запутанной форме, значит важно, прежде всего высвободить их, держать перед внутренним взором во всей ясности.

Произведение рождается из своего рода смутной эмоции, в которой оно пребывает, как организм в зародыше. Эту мысль, которая кроется в эмоции, я постоянно обдумываю, прокручиваю в голове, пока она не прояснится и не предстанет перед моим взором во всей чистоте. Тогда я ищу зрелище, которое станет ее тончайшим переводом… Если хотите, это и есть символизм».

П. Пюви де Шаванн специально оговаривал, что не признает наличие сущности вне произведения, сущность явлена в произведении.

Название не несет содержательной нагрузки. П. Пюви де Шаванн легко переименовывал отдельные аллегорические фигуры, целые композиционные периоды в совершенно иной тематический контекст.

Сюжеты определены вечными занятиями человека: сбор плодов, рыбная ловля, изготовление орудий, строительство жилищ, кормление и воспитание детей.

Предельная типизация особенного. Метод П. Пюви де Шаванна: эскизы с натуры – стилизация и обобщение – обведение плотным контуром – калькирование – распределение эскизов на холсте (определение места фигуры в целом) – холст свернут в рулон и раскрывался по частям. Математическая выверенность. Основные понятия в его суждениях об искусстве: «видение», «порядок», «организация», «логика», «синтез».

Гладкая матовая поверхность, достигаемая техникой пастели по холсту. Имитация фрески. Краска накладывалась тонкими гладкими слоями.

Использование серо-голубых, синих тонов – сумеречная атмосфера, наполненная перламутровыми переливами.

Четкий силуэт, особое значение контура. Линия – главный формообразующий элемент. Пластическая проясненность, статуарность персонажей и всех остальных элементов изображения: статуарность воздушной и морской среды. Очень часто камень становится элементом пейзажа, символически характеризующим персонаж.

Зачастую П. Пюви де Шаванн повторял одни и те же позы, группы, сцены в разных произведениях. Т.е. вырабатывался канон, где, как в иконописи, каждая поза становится репрезентантом-символом определенного состояния. Одинаковая четкость передних и фоновых планов. Изображенное пространство лишено световоздушной среды. Доминанта спокойствия. Пюви де Шаванн писал: «Публика ошибается, воображая себе художника существом страстным, с болезненно вибрирующей душой. Напротив, если он уравновешен, значит, наделен божественным даром».

Персонажи пребывают в состоянии бездейственной отрешенности, на грани сознательного бытия и безотчетного повиновения импульсам природы. (Например: «Священная роща, возлюбленная искусствами и музами» 1884-1889). Плоскостность, множественность (самостоятельность отдельных элементов), графичность – формальные признаки.

Принцип настенных росписей, в которых ничто не нарушает плоскость, нет иллюзорных прорывов. Композиция подчиняется плоскости стены, растягивается по горизонтали.

Глубина пространства расчленяется на ряд параллельных планов-кулис. Контуры фигур обобщены, нет деталей.

Многие картины Пюви де Шаванна связаны с тематикой античности: «Игры во славу родины», «Видение античности. Символ формы», «Священная роща, возлюбленная искусствами и музами». Эталон человека, живущего в гармонически слитом целом с природой.

Характерные черты классического искусства сочетаются с принципом нарушения законов этого искусства: движение обрывается в странной незавершенности; четко прочерченные абрисы фигур не совпадают с анатомической правильностью; многие позы сложны, изломаны, остановлены вдруг, окаменелые, превращенные в камень. В гармонию вводится элемент диссонанса. При всей простроенности композиции, мир сохраняет качества хрупкости и неустойчивости.

3. Специфика творчества Г.Моро

Творчество Г.Моро (1826-1898) сложилось под одновременным воздействием академического классицизма и романтизма. Актуальность традиции Делакруа. Но - ученик Шассерио – следовательно, традиция Энгра.

Свойство работ Моро: драматические сюжеты, динамичные композиции, насыщенный цвет.

1860-е гг.: «Эдип и Сфинкс», «Язон и Медея», «Юноша и Смерть». Общее: двухфигурные композиции, вписанные в вертикальный формат. Персонажи находятся в замерших позах, как бы совершая ритуал. Четкий рисунок – не только в фигурах, но в аксессуарах, т.е. внимание к деталям столь же велико, что и к главным персонажам по тщательности проработки.

«Эдип и Сфинкс» - есть работа Ж.-О.-Д.Энгра на тот же сюжет, но в произведении Энгра Эдип торжествует над Сфинксом, а у Моро человек и чудовище сливаются в объятии-противоборстве. Изгиб тела полуженщины-полузверя обольстителен и угрожающе коварен. Человек, проникающий в загадку своей судьбы. Эдип, разгадавший эту загадку, в действительности приближается не к истине, мудрости, познанию, а к заблуждению, темноте очей своих, слепоте, смерти.

Вторая половина 1870-х гг. – манера Моро становится более свободной и экспрессивной, цвет более насыщенным. Мифологическая тематика сохраняется, но в сюжет вносятся фантазии, вымысел автора. Сюжеты Моро возникают за пределами мифа. Например: «Орфей» - фракийская девушка задумчиво держит в руках лиру с головой погибшего певца – то, чего нет в мифе.

«Явление» (1875) – вариант на тему мифа о Саломее – светящаяся голова Иоанна Крестителя, появляющаяся в воздухе, пророчествующая этим чудом о будущем. Собственная мифография строится в произведениях Г.Моро.

Мир картин Моро – это зачарованный мир фантасмагорических пейзажей, призрачной архитектуры и дремотных состояний. Пейзажу сообщаются качества одушевленности, человеку – неподвижности.

Принцип «необходимого великолепия» - богатство иного мира, мира душевных движений, устремлений в иное. Моро: драгоценности, роскошь, великолепие, богатство аксессуаров – атрибут божественного (изображений Мадонны). «Танцующая Саломея» (1876). Узор обтекает героиню: вязь золотых линий покрывает фигуру. Подобным образом покрыты фигура служанки и фона – пульсирование орнамента – сцена колеблется – ритм танца Саломеи, танец, приносящий смерть, желание, приносящее смерть.

«Гесиод и Муза» (1891): силуэты персонажей ритмично колеблются, как стебли растений, раскрывающиеся наподобие неведомого цветка. Темные скалы, сжимающие пространство по сторонам, расступаются в верхней части, открывая лазурь неба со звездой и мраморным храмом на горе. Такое построение выталкивает фигуры вверх, создавая впечатление их медленного взлета. Метафора подъема к вершинам Парнаса на крыльях поэтического вдохновения.

Цветолинейная организация, концентрируя в себе духовное содержание, выявляет помыслы природы, скрытые за ее телесной оболочкой.

Соотношение изобразительного сюжета и регулятивной схемы создает игру непрестанных переходов конкретного в абстрактное, зримо присутствующего в подразумеваемое, что и составляет специфику символизма.

Свои картины Моро сопровождал подробным комментарием, разъясняющим назначение фигур и отдельных деталей, т.е. картины имеют развернутую идейную программу.

«Юпитер и Семела» (1896). Античный миф о возлюбленной Зевса, испепеленной сиянием его лучей и в смертный час давшей жизнь богу Дионису, художник превращает в картину мистико-пантеистического видения. Все видимые формы – лишь первый план, фигуры в своем слиянии, в неразрывном единстве друг с другом и с окружающим призрачным пространством образуют воспаряющее целое.

4. Анализ символических знаков в произведениях Э.Мунка

В произведениях символизма визуальное понятие иконического статуса, раскрываемое в процессе диалога зрителя с произведением, характеризуется принципиальной незавершенностью, открытостью для дальнейших этапов самодвижения. Каждый отдельный художественный знак не исчерпывает свое контекстное значение той ролью, которую играет в объединении иконического характера. Определенность изображения, связанная с сюжетом, мировоззренческой позицией автора, мироотношением эпохи конца XIX в., не способна окончательно «замкнуть» знаковое целое, формируемое в диалоге-отношении зрителя с произведением «Крик» Эдварда Мунка.

Знаки «человек», «мост», «фьорд», «берег», «небо», «крик» раскрываются в своих всеобщих значениях. Лицо и фигура персонажа на переднем плане лишены индивидуальных характеристик, нивелированы все измерения его конечного существования (пол, возраст, рост, черты лица и т.п.). Это дает основание обозначить данный персонаж - «Человек вообще».

Изображение моста также лишено определенности, и для стоящего на нем «Человека вообще» мост является символом жизненного пути.

Пейзаж, организуемый знаками неба, воды, берега, не связан своим значением с определенным пространством и временем – изображаемое событие происходит одновременно нигде и везде на Земле.

Изображенный крик не только не соотносится с конкретным переживанием (горем, болью, печалью и т.п.), но также не может быть определен как крик конкретного изображенного человека, поскольку представлен с нарушением физиологии – рот решен только контуром, отсутствует цветовое различие раскрытого рта и лица персонажа. Это есть символ экзистенциального крика «Человека вообще» по отношению к Вселенной.

Определение всеобщих значений символических знаков провоцирует образование личностных смыслов. Природа знаков, раскрываемых в диалоге-отношении с произведением «Крик» такова, что они вызывают внутреннюю неуспокоенность зрителя. Каждый символ находится в единстве значений и смыслов. Значение символа «Человек» кристаллизуется в смысловом качестве «Я», которое максимально концентрирует и наполняет личностным содержанием знаковое значение «все люди», «каждый человек». Неопределенность пейзажного пространства позволяет данному знаку приобрести смысловую нагрузку места и времени действия, актуального для всякого зрителя. Изображение черепа, помимо знаковой функции внутренней сущности человеческого лица, также обретает в коммуникации со зрителем значение маски смерти. Сопоставление данных элементов позволяет заключить, что смертность, конечность составляет ведущее качество человеческого существования. Человек изображен обнаженным в собственной смертности. Печать смерти лежит на каждом человеке, сообщая всякому чувство безграничного отчаяния; это позволяет раскрыть личностный смысл изображенного крика - крика экзистенциальной тоски каждого зрителя. Обнажение смертности, конечности человеческого существования, доходя до своего предела, с неизбежностью становится источником противоположного движения: осознав свою конечность, зритель готов совершить движение к бесконечности, предлагаемое ему произведением. Человек выступает в качестве связующего звена, опосредующего собой земное и небесное. Изображение головы Человека (источник крика) является точкой пересечения, в которой человеческое и нечеловеческое взаимооборачиваются, вступая в отношение взаимного слияния, со-бытия. Душа преодолевает границы тела, криком низводя тело до потери собственных границ, и приобретает качество духовности – выходит в пространство коммуникации человеческой духовности и Абсолютной

духовности. Человек снимает в себе все единичное, наполняется качеством всеобщего. Через крик отказа от своей смертной конечности он вступает в диалог-отношение с Абсолютным бесконечным, обретает себя как часть этой бесконечности. Крик смерти оборачивается криком вечной жизни, которым наполнено ярко-красное небо.

Лекция141. Специфика творчества художников группы «Наби»

План лекции

1. Общая характеристика художественной деятельности группы «Наби».
2. Специфика творчества М.Дени.
3. Специфика творчества Э.Вюйара.

1. Общая характеристика художественной деятельности группы «Наби»

В 1889 г. сложилось объединение художников, назвавших себя «Наби». Наби – слово древнееврейского происхождения, означает «пророк». Деятельность группы «Наби» - это разновидность символизма в западноевропейском искусстве конца XIX – начала XX вв.

Представители: Морис Дени, Пьер Боннар, Эдуар Вюйар, Поль Рансон, Поль Серюзье, Анри-Гаспар Ибель. К группе примыкали: Феликс Валлотон, Керр-Ксавье Руссель, Жорж Лакомб, Аристид Майоль, Огюст Казалис, венгерский художник Йожеф Рипль-Ронаи, голландец Ян Веркаде.

Решающую роль в художественном становлении этих людей сыграло творчество Поля Гогена.

Наби еженедельно собирались в мастерской Рансона, которую именовали храмом. Сакрализация творческого процесса. Эти собрания проходили в особой атмосфере игрового церемониала. Каждый из участников кружка (пророков) получил ритуальное имя: Серюзье – Наби с сверкающей бородой, Вюйар – Зуав, Дени – Наби красивых икон, Боннар – Очень японский Наби, Казалис – Наби с неуверенной речью. В группе была принята особая тайнопись, знаковое обозначение понятий. Крест в виде греческой буквы «тау» служил символом Абсолюта, круг обозначал вечный цикл, треугольник – идею, та же фигура, повернутая острым концом вверх – духовную устремленность.

Попытки игрового включения в воображаемую атмосферу восточных верований воссоздавали в малом масштабе более общие тенденции к возрождению мистических доктрин и ритуалов. В 1889 г. вышла книга Э.Шюре «Великие посвященные», которая произвела особенно сильное впечатление на Серюзье и Рансона.

Деятельность наби неотторжима от истории театра символизма. Они делали программы и афиши к спектаклям, создавали декорации. Поэтическая условность символистского театра предполагала условность сценографии. Прославленный сатирический фарс Альфреда Жарри «Убю-король» впервые увидел свет в их оформлении. Работали они и над спектаклями возрождающегося тогда театра марионеток.

Другая сфера деятельности наби – декоративно-прикладное искусство. Деятельность наби охватывала разные сферы декоративного искусства – керамику, фарфор, ковроделие, ткачество, живописные панно, витражи. Можно сказать, что наби подготовили ар нуво как искусство религиозного преображения реальности. Стремление к созданию целостного пластического объекта направляло их творческие поиски и осуществлялось в формах «малого синтеза» - в искусстве книги, в системе декоративных росписей.

Теоретиками группы были Морис Дени и Поль Серюзье. В статьях Дени были сформулированы основные принципы религиозного символизма.

Можно выделить две группы внутри объединения «Наби»: группу религиозных символистов, понимавших форму как выражение объективного духа (Дени, Серюзье, Веркаде), продолжаются традиции религиозной живописи Поля Гогена; и группу «интимистов», стремившихся к поэтической идеализации повседневного мира (Боннар, Вюйар, Руссель).

Общая характеристика метода художников группы «наби»: использование средневековых легенд и тем Священного Писания в качестве сюжетов; сознательное принижение роли сюжета; традиция народного искусства (например, старофранцузские гобелены); традиция средневековых витражей; традиция Возрождения эпохи Кватроченто; традиция японской гравюры; плоскостность композиции; главенство цветового начала; орнаментальность; декоративная обобщенность форм; музыкальность ритмов; расположение форм подобно инкрустации; работа в области декоративно-прикладного искусства (эскизы для ковров, витражей, мебели, утвари и т.п.).

2 . Специфика творчества Мориса Дени (1870-1943)

Для живописи М.Дени актуальны традиции Фра Анжелико, в целом искусства Кватроченто, Сандро Боттичелли. В 1889 г. Дени публикует статью «Определение неотрадиционализма». Традиции Рафаэля, Пуссена, античного искусства. Традиции Гогена, синтетизма – этап перехода от субъективной чувственности к объективным концептуальным построениям.

«Шествие на Голгофу» (1889): традиции Гогена; обобщенность формы, евангельский сюжет соединяется с изображением современных монахинь. Фигуры – единая восходящая по диагонали волнообразная масса, изображены со спины, лишены лиц, индивидуальности, равно как и Христос, несущий крест. Ритм склоненных голов организует медленное восхождение. Поперечина креста останавливает движение, фиксируя внимание на центральном персонаже. Крест как предел. Символическое изображение

постепенного восхождения к высотам веры от тяжести гнетущей человека земной жизни.

«Католическое таинство» (1889; реплики 1890 и 1891 гг.). Иконография Благовещения с определенными изменениями. Фигура Богоматери канонична (прототип – Дева Мария из композиций Фра Анжелико). Кроме того: присутствие нимбов, лилии, белой ткани, символически представляющей Богородицу. Ангел заменен современными служителями культа: священником с раскрытым Евангелием и двумя мальчиками-служками со свечами. Если традиционно книга в руках – это атрибут Марии, то здесь с книгой идет вестник. Соединение новозаветного сюжета с современностью: пространство современное наполняется символами божественного присутствия. Идея вечности божественного откровения. Евангельский текст направляется к Марии. Что примечательно, в книге нет слов, это чистые страницы, сам свет, сам символ Книги (Библия - книга; Евангелие - Благая весть). Т.е. само понятие Евангелие здесь раскрывается в своем этимологическом значении благой вести, которая доносится до Марии.

Живопись для Дени – христианское искусство по преимуществу. Живопись воздействует на чувства через рассуждения, в символе объединяются чувственное и интеллектуальное начала: зрение и умозрение.

«Ангельское приветствие» - данная работа передает идею взаимопроницаемости, сообщении чувственного и сверхчувственного миров. Сопоставляются две фигуры – женщины у окна и за окном – даны в зеркальном подобии. Оконное стекло – прозрачная грань между двумя мирами.

В живописных произведениях Дени часто используется прием совмещения нескольких изображений одного и того же персонажа в одном произведении. Например: «Тройной портрет Марты» (1892) – его невеста с глазами закрытыми, полуприкрытыми, открытыми – символическое изображение трех состояний человеческой души: самосозерцания, пробуждения, пребывания в реальности. «Портрет Ивон Лероль в трех позициях» - позирующая на террасе, собирающая цветы, удаляющаяся в глубь сада: постепенное углубление, погружение фигуры, отделение тени (от светлого отделяется темное), части человеческого существа, которая отделяется от тела. Первая фигура – портрет, две другие – символичны: мотивы сбора цветов и прогулки по дороге – метафоры жизни.

Для дома Лероля была написана декоративная композиция «Лестница в листве» (1892). Четырехкратное повторение одной и той же женской фигуры (Ивон), - идея поэтапного восхождения вверх, к небесным садам. Второе название – «Поэтическая арабеска» - внимание переключает на формальный аспект. Условное сокращение цветовых диапазонов, завихрения платьев, орнаментальная трактовка листвы, сложный рисунок просветов между листьями, уравновешивающий фигуру и фон – типичные проявления становящегося стиля Арт Нуво.

Условная гармонизация формы в живописи Дени сочетается с внутренней конфликтностью, выразившейся в частности в двойных

названиях. Единство таких противоположностей, как портретные черты и условная символичность; жанровый характер сцен и декоративность. Это поддерживается и единством противоположностей идейного ряда таких ценностных понятий, как духовность, классика, формальная организация, разум и таких понятий, как точное знание, современность, натура, чувственность. Отдавая предпочтение высшим ценностям, Дени тем не менее понимал, что «душа может проявляться только через посредство натуры». При этом, если целостное мировоззрение классической эпохи воспринимало мир в гармоничном единстве материального и идеального, то Дени, как мастер рубежа XIX-XX вв. постоянно ощущал разрыв между тем и другим.

«Марта у посудного шкафа или святая Марта». Один и тот же персонаж в нескольких ипостасях, в нескольких аспектах своего существа – физическом и душевном.

Картины Дени есть встраивание христианского космоса в маленькую ячейку современного быта: священнодействия в современных интерьерах, евангельские персонажи – с портретными чертами. В 1919 г. Дени, вместе с Руо и Девльером создал «Мастерские религиозного искусства», так обозначив программу своего творчества.

«Чашка чая» (1892) – жанровый сюжет чаепития в саду. Но второе название: «Мистическая аллегория». Влияние японской чайной церемонии, понимаемой в дзэнской традиции как ритуал просветления души. Стилизация формы под японскую гравюру – крупные уплощенные полуфигуры, пересечения волнообразных линий, светлый колорит. Портретное изображение здесь также удвоено. Жесты и взгляды свидетельствуют о таинстве, обряде, происходящем здесь. Белая посуда на подносе сливается с пейзажем, становится его частью, как бы иллюстрирует дальневосточные представления о присутствии большого мира в малом.

В искусстве М.Дени реализовывалась программа возвращения веры безбожному веку, внедрения ценностей религии в самое течение современной жизни.

М.Дени также делал иллюстрации и обложки к произведениям Верлена, Дюжардена, Жида, Малларме. Некоторые темы произведений Дени находятся в тесном согласовании с поэзией символизма. Например, тема неприкаянной, скитающейся души («Мудрость» Верлена) у Дени, иллюстрирующего этот цикл неоднократно, проявляется в таких произведениях, как «Процессия под деревьями» (1892). Бесплотные и безликие фигуры («одетые в белое души», по выражению художника) движутся будто в состоянии транса. Это живые воплощения литаний монахинь. Крон деревьев не видно, но витиеватые тени от них четко падают на землю и белые одеяния. Эти ажурные иероглифы – знаки «высшего» мира, стремительно разбегаются по вертикальным и горизонтальным поверхностям, не подчиняясь реальному пространству.

Метафора Ш.Бодлера «природа – храм» реализована М.Дени в произведении «Пейзаж с зелеными деревьями» (1893). Зеленые стволы деревьев с невидимыми кронами возносятся как колонны, а белые фигуры и

ангелы как бы совершают литургию в соборе самой природы. Второе название – «Буки Кердуэлла» отсылает к средневековому сказанию артуровского цикла.

Белофигурные композиции Дени – своего рода интеллектуальные диаграммы, понятийные построения в пространстве.

3. Специфика творчества Эдуарда Вюйара (1868-1940)

Расцвет творчества Э.Вюйара падает на период 1890-х гг. Именно в молодости Вюйар написал свои наиболее поэтичные произведения, создавшие ему славу тонкого лирика и мастера живописного интерьера.

Картина «В постели» (1891), выдержанная в светлых мягких тонах, отмечена влиянием понт-авенской школы – предельный лаконизм формы, плавные, но твердо прочерченные линии силуэта. Тема взаимопроникновения человеческого и божественного обозначена помещением над спящей креста в виде τ - знака Абсолюта. Этот символ неоднократно встречается и в других работах наби. Фигура героини превращается в символ, букву, знак, вплавляемый в единый текст со знаком Абсолюта.

Период 1890-1891 гг. был временем самоопределения, поисков собственного стиля.

Из всех современных теорий его больше всего привлекала концепция реализма Эдмона Дюранти (писатель и литературный критик), изложенная в манифесте «Новая живопись», написанном в защиту Дега, где была изложена программа живописи, полностью отвечающая личным склонностям Вюйара. Дюранти писал, что только современность может предложить художнику достойные искусства темы, необходимо уметь обнаружить суть человеческой жизни в его повседневных занятиях, в типичном для него окружении, что приводит к актуализации художественного приема слияния фигуры и фона: взаимопроникновения человеческого и светового пространства, которое его окружает. Весьма важно для понимания сути метода Вюйара привлечение концепции театра Метерлинка, Гауптмана. У Метерлинка в пьесах царит атмосфера неподвижности; краткие реплики разрывают тишину, а затем сцена вновь погружается в молчание. Медитативный характер действия распространяется и на зрителя. Бездейственные персонажи тем самым намекают на действие внутреннее, невидимое и безгласное. Метерлинк в «Сокровище смиренных» развивал идею о «трагическом в повседневности», гораздо более глубоком, чем трагизм великих событий. Подобные темы у Вюйара: «Супружеская жизнь», «Под лампой» (1892), «Читающая» (панно), «Библиотека» (панно).

Вюйару свойственно то же ощущение духовной наполненности, интимной причастности вещей человеческой жизни.

Традицией для Вюйара было искусство Рембрандта и Вермеера (искусство которого было открыто в конце XIX в.). Концепция света. Например, «Под лампой»: золотой свет ярко обрисовывает контуры фигур.

Волшебство света, преображающего предметы земного мира. Преображение заключается в нивелировании единичного качества того действия, которым заняты персонажи (чтение, либо шитье, либо беседа), перевод его в качество священнодействия, внутренняя среда духовного общения через свет. Эта освещенная среда отделена от всего остального пространства. Чудесное совершается на площадке подчеркнуто обыденного. Бездействие именно и задает драматическое напряжение.

Вюйару актуальны принципы тайны, неизвестного, изображения невидимого через видимое. Действительность содержит сомнения, вопросы, неоднозначна в своих проявлениях.

Формы сливаются в единое целое, невозможно с первого взгляда отделить фигуру от фона. По мере наблюдения «появляются» все новые и новые фигуры персонажей. В персонажах нивелировано все индивидуально конкретное, лица могут быть вообще не прописаны.

В рисунке тушью «Сидящая девушка» (1891) линии вообще почти отсутствуют, форма передается расположением узора.

У Вюйара часто используется прием сочетания различных орнаментальных поверхностей, разных рисунков тканей. Например, «Штопальщица» (1891): диван, накидка, платье – разные узоры, декор чрезвычайно активен, поглощает светотень, нет моделировки объема. Материя передает подвижность пространств.

Вюйар использовал технику клеевой живописи, типичной для театральных декораций. Трудоемкая техника, процесс требует длительных пауз, необходимых для высыхания клея, что позволяло увеличить время обдумывания, рефлексии над процессом создания произведения.

В 1890-е гг. Вюйар создает четыре цикла декоративных панно для украшения частных домов: проблемы соотношения плоскости и глубины. Для дома Демаре (1892). Например: «Ателье» (фриз). Для дома Натансона: публичные сады (1894). Например: «Сад Тюильри», «Два школьника». Вытянуты по вертикали. Фигуры вытягиваются за деревьями. Традиции искусства XVIII в.: Ватто, пьесы Бомарше. Имитация проемов в стене, открывающихся в наружное пространство.

1896 г.: четыре панно для библиотеки в доме Вакеса. Лучшая монументально-декоративная работа Вюйара. Ансамбль в соотношении с реальной комнатой – сложная иллюзионистическая игра. В картинах изображено то, что реально происходит в помещениях. Зеркала, обращенные внутрь. Плавное растекание картинного пространства в реальное. «Читающая» - зеркало, в котором отражается фигура девушки. Погружение в чтение, в инобытие чтения, растворяющее фигуру для реальности.

Лекция 142. Стиль «модерн» в произведениях изобразительного искусства Западной Европы к.XIX – н. XX вв.

План лекции

1. Художественные традиции произведений изобразительного искусства стиля «модерн».
2. Художественные приемы произведений изобразительного искусства стиля «модерн».
3. Основные темы и сюжеты произведений изобразительного искусства стиля «модерн».

1. Художественные традиции произведений изобразительного искусства стиля «модерн»

формы природы брались за основу орнамента искусства арнуво.

традиции восточного искусства – арабское, в частности (отсюда – арабеска);

традиции эпохи рококо;

традиции искусства средневековья (средневековые традиции ремесла возрождаются; искусство готики);

в XIX в. – традиции искусства Уильяма Блейка, разработавшего тип героя/героини – парящие фигуры, соединенные в арабески, подобные клубам дыма; особое значение в творчестве У. Блейка имела извивающаяся линия;

в XIX в. - традиции искусства братства прерафаэлитов (Уильям Дайс, Форд Мэдокс Браун, Данте Габриэль Россетти) – в произведениях данных мастеров был также создан миф женственности;

Модерн – продолжение приема импрессионистов: взаимопроникновение человеческого и природного пространств реализуется в приобретении фигурами человеческими качеств природного мира.

народное ремесло – принцип творчества собственными руками, все изделия рукодельные; кроме того, сложный рисунок орнаментики был свойством средневекового искусства Британских островов, начиная с кельтов.

2. Художественные приемы произведений изобразительного искусства стиля «модерн»

Орнаментальность. «Мир орнамента модерна есть материализация той «атмосферы души», о которой говорил Метерлинк».

Орнамент воплощает символический характер изображений, орнамент составлен из символов, обладающих всеобщим характером, что само по себе выводит изображение за пределы единичной определенности, расширяя круг значений до всеобщего;

Символизм - неотъемлемое качество искусства модерна; причем качеством символа обладает сама линеарная форма.

Арабеска – так характер линии искусства модерна обозначался современниками и так вошел в историю. Под арабеской понимается божественная линия, парящая в воздухе. Особенно концентрированно принцип арабески представлен в работе «Удар бича». «В стиле модерн арабески становятся универсальной формой художественного выражения. … Каждая линия рождает линию, ей противостоящую. Подобно тому, как всякое движение вызывает противоположное действие в духе незнающего конца колебания; колебания формы, где находят выражения движения души, специфическое настроение, состояние которого воплощается посредством линии. … Арабеска превращается в форму переживания мира».

Под понятием «арабеска» долгое время подразумевали весь набор форм исламского Востока, геометрические, растительные и животные мотивы. В 1893 г. Алоиз Ригль в книге «Вопросы стиля. Основные положения к истории орнамента» ограничил понятие «арабеска» характерным для исламского искусства мотивом раздваивающегося усика растения. Последователи ислама придерживались точки зрения, что художник не должен создавать образ на основе явления, воспринятого зрением и пережитого в реальности, т.е., противясь божественному установлению, стремиться к тому, чтобы преходящие земные формы наделять чертами вечного. В искусстве ислама нет антропоморфных форм, т.е. искусство построено на основе принципиального расконечивания, символического проникновения в то, что стоит за явлением.

Арабеска концентрированно воплощает невидимые силы, действующие в природе, электричество, энергия сфер, незримо пронизывающая собой воздух, которым дышит человек.

Арабески на плоскости организуют особое ритмическое движение. Одилон Редон арабеску определял так: «Она – если не давать точного объяснения – является рефлексией человеческого сознания, которую сила воображения вплела в свою игру; ее воздействие будет побуждать к фантазиям, уровень которых зависит от чувствительности и силы воображения».

Анри Бергсона можно назвать философом, идеи которого во многом стали основой ар нуво. Его метод, основанный на принципе творческой интуиции, центральными понятиями имеет такие, как «длительность», «жизненный порыв», «творческая эволюция» - нематериальные термины для обозначения модерна как длящегося порыва органических линий. За конкретными вещами стоит интенция. В своем сочинении «Жизнь и творчество Равессона», вошедшем в сборник «La pensee et le mouvant» (1904), Бергсон цитирует «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи: «Тайна искусства рисования заключена в том, чтобы раскрыть в любом предмете тот особый способ, с помощью которого извивающаяся линия, будучи основополагающей осью, развивается в некое целое, подобно тому как волна всегда из середины распространяется наружу и дает возникнуть многим

кругам волн». И вместе с философом Жаном Равенсоном (1813-1900) Бергсон делает вывод: «Человеческие существа обозначены волнообразными, нередко змеевидными линиями. Всякое существо изгибается на свой собственный лад. Цель искусства заключается в том, чтобы выразить это движение».

Арабеска находится в тесной связи с той змеевидной линией, которая была образцом красоты для художников-маньеристов. Она служила основой изображения тонкой душевной организации персонажей, и их душевного стремления отказаться от всего, что в их существе есть устойчивого и определенного и устремиться ввысь, к горним сферам.

Важно также помнить, что именно змеевидную, S-образную линию в XVIII в. У.Хогарт назвал линией красоты.

Связь живописи и декоративно-прикладного искусства. В 1880-е годы в Англии были организованы ряд обществ, организаций, гильдий по оформлению интерьеров, занимавшихся книгопечатанием. Начало этому движению положил Уильям Моррис, основавший в 1861 г. фирму «Уильям Моррис и Со», и объединение художников «Движение искусств и ремесел». Движения, которые впоследствии организовывались: «Гильдия столетия» (основана Сельвином Имаджом; идеалы Гильдии популяризировали журнал “Hobby Horse”), «Гильдия Св. Георгия» (основана Джоном Раскиным), «Гильдия тружеников искусства» (1883), «Ассоциация домашних искусств и индустрии» (1889), «Общество резьбы по дереву» (1892). Инициаторами и ведущими членами этих организаций были Чарлз Роберт Эшби, Уолтер Крайн, Уильям Моррис, Артур Макмурдо, Питер Пол Маршал (в объединении Морриса), Форд Мэдокс Браун, Чарлз Дж.Фолкнер и др.). В 1902 г. Чарлзом Эшби была организована «Гильдия художественных ремесел» в маленьком городе Чиппинг Кэмпден – резервация художников и ремесленников.

Искусство стиля «модерн» активно развивалось в области графики. В 1868 г. была улучшена полиграфическая техника, что предоставляло новые возможности для тиражирования; в 1879 г. была открыта цветная литография, что было условием для развития художественного плаката.

3. Основные темы и сюжеты произведений изобразительного искусства стиля «модерн»

тема танца Саломеи (Г.Моро, Ф.фон Штук, О.Бёрдсли);
эротическая тематика;
женственность;
тема Евы,
тема женского тела - соблазнение, искушение, совращение;
женское тело – как символ чувственности, чувствительности, символ двигающих человека страстей плоти; символ человеческого грехопадения, влекущего к смерти;
женщина как символ души, душевного начала в человеке;

женская тема сплетается с темой зла греха – тип роковой женщины – femme fatale; женщина как олицетворение греха;

женщина-вампир;

Юдифь, равно как Ева и Саломея – женщины, губящие мужчин, губящие все человечество;

Различие темы Юдифи и Саломеи: Саломея – губящая мужчину из-за своего желания обладать им; Юдифь – губящая мужчину из-за его желания обладать ею, использующая его желание для победы над ним, над его народом и т.д. Юдифь – подтекст лишения чувств (сна) героя, его беззащитности перед женской силой, предшествующего непосредственному отсечению головы.

вариант женского персонажа: Офелия: женщина-утопленница, слившаяся с водной стихией, ушедшая в смерть как в мировые воды, растворившаяся в смерти; качество нимфы в женщине;

тема полуживотного-получеловеческого начала: сфинкс;

тема андрогинна – двуполого существа;

темы человеческой сексуальности обостряются в эту эпоху;

вьющийся орнамент, текучие линии часто принимают форму реки времени (например: Уильям Блейк «Река жизни», 1805 г. – традиция для модерна); тема течения; волнения, волн; поток есть символ устремленности в иное, тяга к растворению в водах, потере своей самостоятельности, растворение своего качества;

извивающиеся линии и формы получали свое опредмеченное завершение в фигурах змей, червей. Например: Чарлз Рикетс. Гигантский червь. Из журнала «Диал», №1, 1889. (стр.35 кн. Модерн). Волосы героинь часто подобны змеям. Змея потому и сопрягается с женщиной, что дьявольское начало смертью именно через женщину заразило человеческий род. И змея здесь выступает символом дьявольского искушения. Параллели змей и червей также объяснимы этим мифом о попадании яда смертности в человеческое существо, и черви – символ смерти человеческой плоти, тотальной смертности человека.

Лекция 143. Стиль «модерн» в живописи к.XIX – н. XX вв.

План лекции

1. Характеристика австрийской живописи стиля «модерн»: творчество Г.Климта.
2. Характеристика немецкой живописи стиля «модерн»: творчество Ф.фон Штука.
3. Специфика английской живописи стиля «модерн»: творчество У. Крайна.

1. Характеристика австрийской живописи стиля «модерн»: творчество Г.Климта

Произведения Густава Климта обнаруживают знаки объект-языков ювелирного дела, классицизма, символизма, модерна, фотографии, искусства Античности, импрессионизма, Византийского искусства, древне-восточного искусства, Японского искусства, фовизма.

Общей чертой объект-языков ареаклассицизма в творчестве Климта является пантеистическое мировоззрение. Представление Абсолюта в качестве света – блеск драгоценностей, солнечный свет, мерцание золота, как оплотнившегося духовного света – является особенностью объект-языка ареаклассицизма произведений Климта. При этом человек становится носителем духовного света в силу его наполненности присутствием бесконечного. Подобное возможно в момент уподобления.

Картина «Юдифь и Олоферн». Героиня подчеркнуто соблазнительна: она полуобнажена, украшена драгоценностями. Привлекательность женщины в качестве ее украшенности усиливается за счет приближенного, укрупненного плана изображения, демонстративной фронтальности ее фигуры, сопоставления с мужским началом. Таким образом, осенение духовным светом несет эротический заряд – Юдифь становится богиней Эроса. Т.е. «Юдифь» Климта становится мифом о нисхождении божественной энергии в женщину в контексте нисхождения божественной энергии Эроса. Юдифь есть знак божественного Эроса, обнажающего истину и влекущего к ней. Женщина выступает визуализацией импульса, исходящего от Абсолютного начала, который соблазняя собой Конечное, выводит его на уровень перерождения через смерть. Юдифь отрубает голову мужчине, соблазнившемуся ее красотой, и тем самым позволяет ему погрузиться в небытие. Т.е. женщина, наполнившаяся духовным светом, который понимается силой эротического влечения божества, демонстрирует изливание эротической энергии в мир конечных форм. Доминирование искусительной силы Эроса есть знак бесконечной эманации Абсолютного, которое утверждает себя.

Художественный язык этих стилевых направлений символизма, фовизма, экспрессионизма, входящий в произведения Климта, ориентирован на отход от изображения предметов наличного бытия, выход в сферу беспредметного – духовного. Это проявлено в доминировании следующих признаков. Живописность: размывание контуров (символизм), живописная линия (арабеска – модерн), стихийная динамичность мазка (фовизм); Глубинность: прозрачность красочного слоя (символизм), диагональные затягивающие композиции (модерн); Открытость: доминанта изогнутых, кривых, пересекающихся линий (модерн), асимметричная ритмизация форм (модерн), искажение пропорций (фовизм, модерн); Единство: тональная цветовая гамма (символизм), обобщенность форм (фовизм); Смутность: отказ от светотени (модерн, фовизм), изображение плоскостных фигур (модерн,

символизм), большое количество символов, указывающих на иную реальность (символизм).

Произведение искусства тогда представляет собой предчувствие мгновения, вырывающего из действительности, восстанавливающего целостность с Универсумом.

В живописном произведении «Течение» объект-язык ареаромантизма является преобладающей тенденцией. Эрос в данном произведении является силой, вовлекающей, заманивающей в пространство бесконечного, которая соблазняет собой и растворяет в недрах бессознательного. Данный аспект Эроса контрастно выявляется в сравнении со знаком Эроса в ранее анализируемом произведении «Юдифь и Олоферн». Юдифь представляет собой конечное начало, наполнившееся духовным светом – силой эротического влечения божества. Доминирование искусительной силы Эроса есть знак бесконечной эманации Абсолютного, которое утверждает себя. В произведении «Течение» Эрос выступает силой заманивающей, погружающей в себя, т.е. бесконечное затягивает конечное в сферу беспредельного, предлагая восстановить целостность бытия.

Субъект-язык Климта выявляет конечное как вечное стремление единения с Абсолютным началом, посредством открытия в себе этой бессознательной тяги. Данный аспект субъект-языка Климта обусловлен включением знаков объект-языка современных направлений в искусстве, проявляющих по преимуществу в-образительную тенденцию.

Знаки субъект-языка произведений Густава Климта:

Сопоставление реалистичных и условных элементов: объемная моделировка лица и рук сопоставляется с плоскостным решением фона и платья модели, орнаментальные плоскости – с натуралистическими деталями, пустой фон – с орнаментально решенным пространством. Контрастное сопоставление натурализма и символизма есть знак стремления Климта визуализировать грань между материализацией и дематериализацией.

Двоемирие.

Орнамент с древней символикой. Климт использует орнамент, основанный на соотношении знаков мужского и женского начал, фаллических и женских (в аспекте качества плодородия, материнства) символов. Т.е. орнамент как изобразительное средство несет в себе сексуальный заряд, вводит эротический контекст в изображение. Следовательно, законы бытия обусловлены эротической тягой двух начал – слияние двоих в космической вечности.

Женский персонаж. Главным персонажем произведений мастера выступает женщина, следовательно, женщина наделяется особенным значением. Образ женщины многоаспектен в творчестве Климта – сюжетно его интересуют женщины, соблазняющие и губящие человека своей красотой (водяные змеи, русалки), убивающие с помощью своей красоты (Юдифь), соблазняющие бога своей красотой (Даная, Леда), обусловившие появление смерти в мире (Ева). В связи с этим художник предложил новый идеал

красоты женщины: эротизированная реалистически изображенная обнаженная женская фигура. Т.е. женщина – это сила, соблазняющая и повергающая человека в пространство небытия, растворяющее его сущность. Женщина есть проводник в мир Бесконечного, т.к. является выражением доминанты бессознательного, носительницей истины существования, обладательницей тайны рождения новой жизни. В контексте воплощения бессознательности, женщина предстает визуализацией желания, влечения к Абсолютному началу, посредством эротического начала, заложенного в ней. Она, соблазняя собой, предлагает выход из своей конечности, т.е. ее красота должна служить неким проводником в бесконечность. Красота женщины, возвеличенная золотым великолепием и богатством красок, позволила Климту воссоздать славу утерянного рая, где человек, осужденный на мимолетное цветение, может пережить моменты наивысшего блаженства, прежде чем он снова исчезнет в вечном круговороте природы.

Золотое свечение. В совокупности со знаком обнаженности женских тел (визуализирующих собой эротическое влечение) золото наделяется функцией заражения эротической энергией.

Черный цвет – не иконический знак (ахроматический). Противопоставляется золотому цвету (или светлому тону) как противоположный по значению. Обычно темный цвет сопровождается мотивом погружения в него, т.е. ассоциируется с изображением небытия. Погружение – растворение, нивелирование. Таким образом, по аналогии с золотым цветом, который выступает визуализацией сил Эроса, высвечивающегося, проявляющегося, черный цвет в его субъек-языковом значении служит олицетворением сил Танатоса – влечения к смерти как возможный способ нахождения целостности с Абсолютным.

Экстатическое состояние. Подчеркивается отрешение, отстранение женщины, нахождение ее в ином пространстве, в ирреальном, духовно и мысленно постигаемом. При этом эмоции находятся на пределе, на грани экстаза.

Знаки присутствия мотива смерти: смерть у Климта – это не только умирание, удаление конечности как телесности, материальности, но это есть отказ от собственной индивидуальности как стремление к Единому.

Знаки, выводящие на понятие «течение»: орнамент в виде волны, поток человеческой жизни (сплетение человеческих фигур, символизирующих молодость, старость, беременность и т.д.), изображение водной стихии, уподобление струящейся ткани, одежды поверхности водного потока и т.д. Вода – древнейший символ плодородия и источник самой жизни, т.е. происхождение мира из первородных вод, женского символа потенции, что по Климту есть эротическое начало в женщине, связывалось сексуальностью. Вода, по Климту, есть естественная стихия женщины, в частности «роковой женщины», а течение, постоянное движение – естественное состояние. Таким образом, тема течения, волн возникает как изображение стихии бессознательного, заманивающее и погружающее в свои воды – символ устремления в иное, растворение своего.

Субъект-язык художника Густава Климта представляет собой систему знаков, в преимуществе своем обладающих значением расконечивания конечного как поиск возможного хода навстречу Бесконечному. Основываясь на объект-языковых знаках, художник формирует свою знаковую систему, наделяя их субъективным значением, которое выражает собой дуалистический принцип мироотношения. При этом знак объект-языка ареаклассицизма в контексте произведений Климта наделяется значением противоположной тенденции.

Целостный репрезентант творчества Г.Климта – картина «Даная».

Главные визуальные понятия, которые моделируются этим произведением: «сакральность эротического действа». Представленное соитие женщины с золотым дождем есть священный акт: во-первых, одной из сторон является божество, озаряющее своим светом пространство, во-вторых, сцена прикрыта черным занавесом, огораживая изображенное действие от профанного мира, и следующий момент - оно происходит в бесконечном, вневременном пространстве, т.е. в самом лоне Универсума. Таким образом, открывшаяся тайна визуализирует саму сущность жизни Вселенной: как бесконечное совокупление бесконечного и конечного начал.

Также любовный акт есть выход в экстатическое состояние. Экстаз можно определить как выход за границы собственной конечности, самости, как переход от психологически субъективного к объективному роду бытия, т.е. жертвуется собственная индивидуальность, что в свою очередь понимается как временная, мистическая смерть. Но смерть эта оборачивается рождением в новом качестве, и Эрос и Танатос сосуществуют и взаимодействуют, обуславливая друг друга. Таким образом, эротическое есть действие, позволяющее соприкоснуться с Абсолютом. И в этом смысле, изображенная женщина уже не Даная, а символ женщины, человека, конечного начала вообще.

Ключевое визуальное понятие живописного произведения «Даная» Г.Климта - влечение конечного к своему Первоначалу, бесконечному, как принцип бытия человека, находящее свое удовлетворение в состоянии полного самозабвения и слияния с неким изначальным органическим Бытием посредством принципа гармонии Эроса и Танатоса. Художественный образ есть открывание чего-то сокрытого, мира своего бессознательного, глубокой эротической тяги человека, желающего соития с божественным как возвращения в изначальную целостность своего бытия. Т.е. открывание своего истинного «я» (в смысле содержащей в себе божественную энергию, являющей собой часть Целого, Единого), нахождение в себе этой уникальной возможности.

2. Характеристика немецкой живописи стиля Модерн: творчество Ф.фон Штука

Репрезентант творчества Ф.фон Штука - картина «Грех». Тело женщины светится во мраке, и равно как мрак, оболочку, оформляющую ее

тело создает обвивающая его змея. Сочетание взгляда змеи и взгляда женщины, фигуры змеи и фигуры женщины (волосы, спускающиеся по плечам и телу, дублируют спускающуюся змею). Темный колорит также позволяет фигурам сливаться в единое целое.

Рама с колоннами с каннелюрами, которые вторят волнам волос и змеи, придают монументальность, значительность изображенной сцене, грех возводится в категорию непреложной истины, грех становится практически иконным изображением, демонстрирующим объект поклонения человека.

Другие названия этой работы: «Чувственность», «Порок». Было создано пять вариантов работы.

Штук работал в журнале «Пан», создал эмблему этого журнала. В живописи его также интересовали мифологические существа Греции и Рима: фавны, кентавры, силены. Например: «Пан, играющий у моря на сиринге» (1914), 70х79см, масло, дерево.

3. Специфика английской живописи стиля «модерн»: творчество У. Крайна

Уолтер Крайн - последователь прерафаэлитов и Уильяма Морриса; традиции Уильяма Блейка. Традицию также составило искусство Флоренции эпохи Кватроченто. Традиция цветной японской гравюры на дереве.

Уолтер Крайн – теоретик искусства, его труды были переведены на многие языки и оказали влияние на развитие искусства по всей Европе и в Америке. Теоретический трактат Крайна – «Линия и форма» (Лондон, 1900) – программное сочинение. «Силуэтный рисунок – это альфа и омега искусства. Он является старейшим средством самовыражения у народов, стоящих на начальной ступени культуры, а также у всякого ребенка». «Похоже, что мы открываем своего рода последовательность в выразительной способности линии: горизонтальной и вертикальной, со всякого рода градациями и переходами; волнистая линия, придающая выразительность развивающейся, мощной спирали; меандр – линия, приближающаяся к равновесию, текучая линия; или острое противопоставление и столкновение прямоугольных линий. Без сомнения, рисовальщик, овладев «чистой» линией, способен раскрыть ее великую выразительную силу. Линия, на самом деле, - это язык, в высшей степени обогащенный ощущениями и выразительностью, варьирующийся в разных наречиях; язык, который может быть применен для самых разных целей и который, фактически, применим во всех видах рисования».

С 1888 г. У.Крайн был ведущим членом выставочного объединения «Движения искусств и ремесел», международную программу которого он в значительной мере и определял.

Уолтер Крайн был и живописцем, и иллюстратором, и художником книги, графиком, художником по ткани, витражистом, плакатистом, керамистом, ювелиром.

«Кони Нептуна» (1892 г.) – один из главных репрезентантов творчества У.Крайна. Декоративное преобразование сил природы. Одушевление сил природы, мифологический характер, божественная природа очевидных природных процессов. Оборотная, чудесная сторона природных явлений. Совмещение нескольких стихий: кони как птицы (когти вместо копыт; грива как крылья). Волны становятся конями, постепенно приближаясь к переднему плану, на дальнем плане сходство между животной и природной формой менее различимое. На конях украшения из раковин – и эти раковины затем представлены на самом переднем плане – там, куда движутся кони-волны – на морском берегу, лежащими как обычные ракушки. Раковина – символ тайного и сокрытого, которое обнаруживает свою сущность в этом произведении. Метаморфозы - превращения.

Лекция 144. Стиль «модерн» в графике к.XIX – н. XX вв.

План лекции

1. Характеристика английской графики стиля «модерн»: творчество О.Бёрдсли, У.Крайна.
2. Искусство плаката и рекламы в изобразительном искусстве стиля «модерн»: творчество А.Муха, Я.Тороп.

1. Характеристика английской графики стиля Модерн: творчество О.Бёрдсли, У.Крайна

Обри Винсент Бёрдсли создал новый стиль рисунка, оказавший решающее воздействие на дальнейшее развитие графики.

Принцип плоскостности: правила перспективы отвергаются, трехмерное изображение заменяется плоскими поверхностями, пересекаемыми линиями. Отсутствует ощущение пространства и перспективы, изображения представляют собой контраст чередующихся черных и белых плоскостей, белых и цветных плоскостей. В этом сказывается традиция японской гравюры, на которой действие разворачивается только в двух плоскостях. Тем самым подчеркивается искусственность создаваемого мира открытия сущности, особой ценности искусства как уникального пространства, формы которого концентрированно являют сущность.

Линия здесь – не только контур, но составляет суть фигуры, часть существа изображенного.

Рисунки Бёрдсли характеризуются традиционной черно-белой цветовой гаммой. Об особой красоте черного цвета писал Оскар Уайльд: «пожалуй, 19 веку припишут открытие красоты черного цвета… Лишь

контраст черного и белого дарует солнечному свету в полной мере его блеск».

В 1894-1895 гг. Бёрдсли руководил журналом «Yellow book»: фривольное содержание с соответствующими изображениями; затем работал в журнале «Савой».

В 1893 г. Бёрдсли иллюстрировал вышедшую «Саломею» О.Уайльда – классика стиля «модерн», искусства «конца века».

Артур Симонс о произведениях Бёрдсли: «С самого начала – это красота дьявольская. В этих рисунках присутствие греха всегда сознательно, но сначала это грех, преображенный красотой, грех самосознательный, ведающий, что ему нельзя уйти от самого себя, выявляющий в своем безобразии нарушенный им самим закон. Мир Бёрдсли – это мир призраков, в которых желание усовершенствования своих чувств, желание бесконечности превзошло человеческие границы и поставило эти призраки, слабые, дрожащие, страстно желающие улететь, в безнадежную и отважную неподвижность. Они обладают той чувственностью духа и чувственностью тела, которая истощает их жилы и замыкает их в застывшую позу сладостных размышлений, слишком умственны, чтобы быть когда-либо действительно простыми или поглощенными телом или духом… Бёрдсли может изображать ад только таким, каким его изобразил Бодлер, т.е. не противопоставляя его какому-нибудь современному раю. В этом ужасном «зловещении», названном им «Таинственным Розовым Садом», ангел с фонарем в крылатых сандалиях шепчет нам из-за осыпающихся роз вести о более чем «радостных грехах»… Именно потому, что герои Бёрдсли любят красоту, ими овладевает бес унижения красоты; именно потому, что они осознают добродетель, порок берет верх над ними. Всегда душа, а не просто недовольство плоти, вопиет в этих ненасытных глазах… Они так печальны потому, что узрели красоту и сошли с путей ее».

Согласно произведению Оскара Уайльда, Саломея была влюблена в Иоанна Крестителя, а царь Ирод влюблен в Саломею. Любовь героев – пагубная страсть, противопоставленная чистоте высшей духовности, поскольку использован религиозный сюжет. Саломея пыталась соблазнить Иоанна, но тот отвергал плотскую любовь во имя любви небесной, отторгал от себя все затемняющее его божественную миссию на земле. И тогда, чтобы отомстить Иоанну, не желавшему ее, она согласилась танцевать для Ирода, попросив у него за это голову Иоанна Крестителя, - то, что чарами своими она пыталась у него отнять – разум его, средоточие веры. Для Ирода пленник Иоанн, говорящий о пришествии Спасителя, был полунеприкосновенной фигурой: он держал его в заточении, поскольку слова Иоанна ставили под сомнение справедливость его власти, но в то же время, он склонен был видеть в Ироде действительно провозвестника божественного и остерегался казнить его как возможного божественного посланника. Но страсть к Саломее была настолько сильна, что она заглушила голос страха за будущее своей души, если он казнит божественного посланника, и он казнил Иоанна. Т.е. Ирод искушаем дьявольским голосом плоти, и не в силах оказать

сопротивление, становится преступником против Бога. Плоть, ставящая себя выше духа, плоть, вызвавшая дух на поединок, желание плоти, поборовшее желание духа в человеческом существе.

Тема красоты совращающего, дьявольского, губительного действия, воплощенного в танце.

«Кульминация». Иллюстрация «Саломеи» О.Уайльда. 1893. 22.7x16.3см. Работа названа так потому, что в ней визуализирован кульминационный момент сюжета: греховная плоть Саломеи получила то, чего жаждала – голову Иоанна Крестителя.

Наличествуют три пространства: пространство черных вод (белые линии на черном фоне), белого света (черные линии на белом фоне) и черно-белого пористого пространства, образованного круговыми формами: (белое на черном). Сферы взаимопроникают. Фигуры находятся в белом пространстве: Саломея парит, держа в руках перед своим лицом голову Иоанна Крестителя. Черная голова Саломеи встречается с белой головой Иоанна (контраст черного и белого персонифицирован этими головами). Открытые глаза Саломеи противопоставлены закрытым глазам Иоанна. Борьба двух начал в человеке, которые символически представляют Саломея и Иоанн, максимально явлена их буквальным противопоставлением – друг напротив друга. Неутоленность желания: голова его в ее руках, но глаза закрыты, и ответить на ее взгляд, на ее поцелуй он не сможет, она владеет им, но это лишь иллюзия. Эта неутоленность выражена на лице Саломеи, напряженно и безысходно вглядывающейся в лицо Иоанна. Голова Иоанна выскальзывает из ее рук из-за капель крови, формой, подобной волосам, капли затем сливаются в единую линию, становящуюся своеобразным «телом» фигуры Иоанна Крестителя, поток изливается в пространство черных вод, где порождает лилии. Волосы становятся кровью, кровь – водами, воды – стеблем, стебель – цветком: падающие линии поднимаются, возрождаются. Лилия – либо символ вечного цветущего желания, либо это символ жизни – цветок жизни на фоне черного небытия. И прямой стебель расцветшего цветка противопоставлен всем прочим изогнутым линиям пространства, кроме того, цветок строго симметричен. Это цветок Иоанна, а под Саломеей росток бесплоден, не дает цветка, стебель вырастает из пространства черного, а цветок из крови Иоанна – из пространства белого. Намек на вечную жизнь Иоанна.

Действие совершается в пространстве вечности, лишено конкретики места действия, не закреплено сюжетной конкретикой. Третья зона символически представляет собой небесное, облачное пространство, в одном из которых парит Саломея – наедине со своим желанием.

«Изольда». Иллюстрация для журнала «Пан». 1899. 17.8x12.6см. На тему средневекового рыцарского романа «Тристан и Изольда».

Наличествуют две основные зоны, делящие произведение по горизонтали волнообразной линией: верхняя, меньшая зона – красного цвета; нижняя, большая зона – белого цвета.

Изольда (об имени свидетельствует надпись на работе) в руках держит кубок, склоняется над ним. Изображен, соответственно, тот момент сюжета, когда Изольда вкусила любовный напиток, который, подобно яду, отравил ее пагубной страстью, запретной любовью к Тристану, любовью, извечная неутоленность которой на протяжении всей жизни Тристана и Изольды, стала в результате причиной гибели героев. Именно любовный напиток стал той причиной безумной страсти, которая заставила Тристана сойти с пути рыцаря, поступиться ценностями чести, служения сюзерену. Показательно, что, согласно роману, напиток был выпит героями случайно, они испытывали жажду, и решив утолить ее, перепутали сосуд. Важен момент, что любовный напиток используется как средство утоления жажды, жажды плоти, и становится завязкой вечной неутолимости. Изображен момент, когда вино желания, страсти вот-вот вольется в кровь Изольды. И здесь Бёрдсли использует действительно красный цвет – цвет вина, с которым был смешан любовный напиток. Сочетая белый – цвет Изольды (имя ее значит светлая, и согласно роману, она белокурая; здесь одежды и руки Изольды белого цвета и белый – ее цвет в этом произведении) и красный, вторгающийся в пространство белого, Бёрдсли тем самым указывает на свершающееся слияние яда страсти и существа героини. Красный занавес как бы опускается, изображены поддерживающие тесемки, которые способствуют его спуску. И Изольда наклоном своего тела демонстрирует шаг погружения в красные воды желания. Своеобразным вектором погружения становится браслет на руке, держащей кубок, браслет спускающийся в пространство белого, как и двигающийся туда же занавес.

Графика Уолтера Крайна.

«Праздник Флоры» (1892). Иллюстрация к изданию «Праздник Флоры. Маскарад цветов. Текст и иллюстрации Уолтера Крайна». Надпись: Когда лилии, превратившись в тигров, пламенеют в лабиринте сплетений. Фигуры тигров вырастают из цветов, становясь их пестиками (тигровые лилии), пестики высовываются из пастей тигров. Из третьей лилии поднимается в тигровом одеянии женская фигура, и природные формы становятся основанием для изображения лука и стрел: героиня соединяет в себе черты Венеры и Эрота. Праздник Флоры – богини цветения, богини плодородия, любовное действие оплодотворения совершается на наших глазах. Растительная форма становится основанием, на котором вырастают формы животного/человеческого мира. Следует отметить сексуальный характер сцены - эротическая сила, объединяющая человеческие и животные и растительные формы.

2. Искусство плаката и рекламы в изобразительном искусстве стиля «модерн»: творчество А.Муха, Я. Торп

Альфонс Мария Муха

В 1894 г. получил заказ на плакат для «Жисмонды» (представлялась в театре Ренессанс) - пьесы Викториена Сарду (1831-1908). Изображена Сара Бернар в костюме Жисмонды.

Этот плакат восхитил Сару Бернар, которая предложила Мухе заключить специальный контракт: он выполнял плакаты всех представлений, где участвовала Сара Бернар; также он отвечал за сценографию ее спектаклей и костюмы.

Актуальность византийских традиций.

«Топаз». Декоративное панно. 1900. Цветная литография. 60х24см. Работа вертикального формата. Сидящая женская фигура является единственным персонажем, подчиняющим себе все изображение. Можно выделить три части: кустарник с ветвями, тянущимися вверх; женская фигура; орнаментальная часть в форме круга. Связующим элементом выступает ткань, волной S-образной формы поднимающаяся вверх; затем поза встраивает фигуру женщины в круг. Беспокойство складок нижней части гармонизуется спокойствием круга верхней части; этому сопутствует освобождение от одежд, постепенное обнажение женской фигуры; а также созерцательность, самопогруженность, задумчивость женской фигуры. Мозаичный характер изображения кругового орнамента, подобие драгоценным камням.

Извивающаяся линия, пронизывающая собой все уровни композиции – распространенный прием организации изображений в произведениях Мухи. В плакате «Жисмонда» это ткань костюма героини, верхняя часть композиции также представляет собой романскую арку – спокойный ритм, мозаичное решение. Стилизация крещатого нимба за головой Жисмонды. В арку вписано имя Сары Бернар, за буквами – круговой орнамент, что упорядочивает композицию арочного полукруга. Монументальность сцены. Столпами, поддерживающими арку, выступают ветвь в правой руке героини и линия костюма. Актриса уподобляется святой.

Жюль Шере - мастер плаката эпохи модерн. Реклама (например, слабительного средства – парящая женская фигура как символ облегчения, телесной легкости). Стремление эстетизировать, идеализировать и преобразить все сферы человеческого бытия.

Распространение жанра плаката – как обещание чего-то иного, отличного от того мира, который окружает человека здесь и сейчас. Реклама – продажа мифа всеобщей гармонии и счастья.

Эжен Грассе. Не только практик, но и теоретик. Учебник «Методика орнаментальной композиции» (1905). Работал во всех сферах прикладного искусства. 1896 – «Растение и его использование в орнаменте» - основа «цветочного мистицизма» стиля «модерн» (включено более 160.000 видов растений).

Ян Тороп.

Рекламный плакат «Делфтское масло для салата». 1895. Цветная литография. Все изображение погружено в единый золотой цвет – золото растительного масла приобретает качество божественного дара, и действие с ним приобретает качество священнодействия. В обыденности обнаруживается возможность соприкосновения с прекрасным, божественным. Течению этой ниспосланной жидкости уподобляются все

элементы композиции, составляя единое целое; золотое качество придает персонажам именно процесс действия с маслом, все погружается в золотые воды оливкового масла. Листья, цветы, плоды представлены как самостоятельно, так и в качестве орнамента на одеждах, одно переходит в другое; и это уже единство этого ниспосланного продукта (благодарное принятие, приветствие которого демонстрирует стоящая героиня) и человеческих тел, одетых в одежды этого ритуального действия в единстве с природой.

Лекция 145. Стиль «модерн» в декоративно-прикладном искусстве к.XIX – н. XX вв.

План лекции

1. Бельгийское ювелирное искусство конца XIX – начала XX вв.
2. Керамическое искусство Франции конца XIX - начала XX вв.
3. Витражное искусство стиля «модерн». Творчество Луиса-Комфорта Тиффани.
4. Деятельность «Группы Четырех из Глазго».

Обращение к нескольким видам искусства либо к нескольким областям свойственно большинству мастеров модерна, стремящихся создавать произведения синтеза искусств, в которых все должно быть подчинено единому замыслу: от структуры архитектурного сооружения до дверных ручек.

1. Бельгийское ювелирное искусство конца XIX – начала XX вв.

К бельгийским мастерам, занимавшимся ювелирным искусством, помимо Филиппа Вольферса, относятся А. □арь де Велде, Бушардон, А.Вевер, Р.Лалик.

Бельгийские ювелиры стиля «модерн» обращались в своих произведениях, прежде всего, к теме Природы, в частности, к изображению животных и растений. Среди растений наибольшей популярностью пользовались ирисы, являвшиеся излюбленным цветком в декоративно-прикладном искусстве этого времени, а также имеющие с ними сходство орхидеи. Также широко были распространены вьюнки вследствие их вьющихся стеблей, ведь извивающиеся, змеевидные линии, называемые «ударом бича», были одной из отличительных черт искусства модерна, в целом отрицавшего линии прямые. Помимо витиеватых линий, активно использовались вытянутые формы, что свидетельствует о тенденции расконечивания, о стремлении к потере вещественности, свойственной не только произведениям модерна, но и произведениям ареаромантизма вообще.

Среди животных наиболее популярными были птицы, ведь именно они способны вознестись над земным, тяжелым, плотным, конечным в иные легкие сферы; а также змеи, основу важности которых составляла извивающаяся линия их тела; и насекомые, среди которых излюбленными были стрекозы. Видимо, для модерна были наиболее значимы те представители животного мира, которые способны связать несколько сфер: птицы – землю и воздух, а часто и воду (лебедь); змеи –землю и подземный мир; насекомые — землю, воздух, а также макро- и микромир. В пользу этой тенденции свидетельствует и наличие животных-химер, объединяющих в себе несколько природ, к которым, в частности, можно отнести летучих мышей — существ, соединяющих в себе птиц и зверей, а зачастую и человека, так как морды многих из них напоминают очертания человеческих лиц.

Летучие же мыши очень близки монстрам, чудовищам, которые также имели место в модерне, как и в готике, что говорит о близости этих двух стилей. Часто природные формы, к которым обращались мастера модерна, выступали как аллегории; например, лебедь – аллегория цивилизации, монстр – варварства, летучая мышь – ночи, бабочка - дня.

В бельгийском ювелирном искусстве ведущую партию играла работа с металлом, а не с камнем. Также именно в бельгийском ювелирном искусстве была востребована помимо металла конголезская слоновая кость, применявшаяся еще в эпоху Средних веков. Связь даже на уровне художественного материала со Средневековьем свидетельствует о родственности стиля «модерн» искусству того времени, а, следовательно, и о принадлежности модерна к ареаромантизму.

Преимущественное использование ковки, а не литья в ювелирном искусстве, так как именно она позволяет достичь неповторимости линий, а также увеличивает значимость человека в процессе создания произведения, позволяет ему наиболее активно действовать, по сравнению с применением литья; действовать в процессе расконечивания.

На смену использования драгоценных металлов и драгоценных камней во время модерна пришло увлечение полудрагоценными камнями: опалами, аметистами и др., и серебром, а не золотом. Новшество это принадлежит Р.Лалику, за которым следовал и Филипп Вольферс, уделявший внимание серебру и бижутерии. Но Вольферс также, в отличие от многих ювелиров ар нуво, много работ выполнил и с применением драгоценных камней.

Искусство модерна широко использовало сочетание материалов в одном произведении, причем не только таких, как, например, металл и камень, но и металлы разных сортов; при этом также сочетались в одном произведении и разные методы работы с одним материалом. Так, помимо ковки и гравировки, при создании произведения могла использоваться и инкрустация, причем металл инкрустировался как камнями, так и эмалью. Драгоценные камни в оправе из золота позволяют провести параллель с искусством Востока и Византии, что также является одной из отличительных

черт модерна. С другой стороны, цвет серебра, особенно черненого, использование тусклых цветов камней отсылают к искусству Средневековья.

Анализ произведения «День и Ночь» Ф.Вольферса. «День и ночь» - пряжка для пояса, размеры которой 9*12,5 см, 1897 г. Пряжка выполнена из серебра, в работе применена гравировка, золочение, произведение инкрустировано аметистами. Пряжка представляет собой единение двух существ: летучей мыши и бабочки, при этом черно-серая мышь символизирует ночь, а бабочка с большими золотыми и маленькими коричневыми крыльями – день. То есть уже в первом приближении можно говорить о метаморфичности как качестве, свойственном произведениям модерна, которая представлена как оборачивание дня ночью и, наоборот, ночи днем. При создании «Дня и ночи» с его кажущейся на первый взгляд амбивалентностью был заложен предрекаемый исход борьбы двух сил: ночь все более превалирует вследствие стирания позолоты с темно-серебряных крыльев бабочки. Золото, которое могло ассоциироваться с рассветом, цветом возрождения солнца, с течением времени обращается в свою противоположность – в цвет заката, сумеречного зарева. Динамичность оборачивания света тьмой и наоборот обусловлена тем, что мышь и бабочка суть едины в центре, их фигуры как бы перетекают друг в друга, за счет чего образуется двуединое существо: «бабочко-мышь». Динамичность обусловлена не только возможностью взаимооборачивания, но и неясностью ситуации: с одной стороны мышь замыкает бабочку, с другой — выпускает на свободу.

2. Керамическое искусство Франции конца XIX – начала XX вв. «Группа искусства огня» (Жозеф-Теодор Дек, Эдмон Лашеналь, Жан арьер)

Особое значение для дальнейшего развития французской керамики, а в частности для «группы искусства огня», имела Всемирная выставка 1887 г., на которой были представлены японские сосуды. Все виды прикладного искусства XIX-XX вв. развивались, заимствуя стили прошлых эпох. Искусство керамики также становится на путь всеобщего увлечения «историзмом». Появляются подражания итальянской, испано-мавританской, немецкой майолике, иранскому и турецкому фаянсу, японскому и китайскому фарфору. Керамисты много работают над получением различных по составу масс и раскрытием утраченных секретов глазурей. Данный период искусства керамики можно охарактеризовать как период поисков новых технологических средств, все мастера «группы искусства огня» обладали страстью к экспериментированию.

Французский керамист Жозеф-Теодор Дек, основавший в 1856 г. Завод в Париже, а с 1887 г. Назначенный директором Севрской мануфактуры, нашел способ изготовления цветных глазурей. После длительных поисков он добивается прозрачной эмали фарфора, сравнимого с китайским красным фарфором. Глазурь представляет собой стекловидное прозрачное защитно-декоративное покрытие для гончарных изделий и фарфора, наносится,

непосредственно, путем погружения готового керамического изделия в соответствующий раствор или кистью. Закрепляется в процессе обжига в печи.

Репрезентантом керамического искусства огня выступает работа Эдмона Лашеналя «Снег на бамбуке» 1900 г. Материалы – каменная масса, покрытая глазурью. Данное произведение керамического искусства принадлежит стилю «модерн». В нем трансформированы органические принципы, художественные традиции японского искусства. Это способствовало формированию нового художественного языка. Представлена светло-зеленая ваза (высотой 32 см) с орнаментом в виде листьев бамбука с белыми хлопьями снега, переходящим в ручки сосуда. Данное произведение выполнено из материала, характерного для «группы искусства огня», каменной массы, покрытой цветной поливой. Сосуд уподоблен растительной форме. Динамика движения, заданная S-образной линией, символизирует собой мотив роста растения. Сосуд представляет собой живой растительный организм. Характерное для «группы искусства огня» использование изобретенной, цветной эмали и бархатистой глазури передает фактуру, это позволяет раскрыть художественный образ. Можно предположить, что данный художественный образ представляет собой стихии, обладающие как созидательными, так и разрушительными функциями. Так представленный на бамбуке снег репрезентирует водную стихию, бамбук представляет земную стихию. Сам керамический сосуд подвергается обжигу, следовательно, таким образом, представлена стихия огня. Снег в единстве со знаком-индексом-бамбуком раскрывает свою разрушительную способность, визуализировано «умирание», «смерть». Но керамический сосуд является средством для продолжения жизни. Еще в процессе создания керамического сосуда происходит взаимодействие с огнем, в этом отношении раскрывается созидательная функция огня. Таким образом, с одной стороны, подчеркивается функциональное предназначение такого керамического предмета, как ваза, необходимого для продления жизни растения. С другой стороны, произведение керамического искусства представляет собой диалектику созидательного и разрушительного начала во Вселенной.

3. Витражное искусство стиля модерн. Творчество Луиса-Комфорта Тиффани

Произведения искусства Тиффани включают в себя как отдельные предметы искусства, так и полное оформление внутреннего убранства помещений. При этом фирма Тиффани производила не только предметы высокого искусства, но и изделия повседневного пользования, которые всегда сохраняли отблеск индивидуального, штучного производства. В этом воплощался девиз модерна: «искусство преобразит мир», «польза красоты и красота пользы». В конце XIX в. Луи Комфорт Тиффани занялся изготовлением витражей. Тиффани произвёл ряд экспериментов, касающихся

совершенствования сборки и под его руководством было изобретено несколько новых видов стёкол. Тиффани работал в технике пайки классического витража. Он использовал многослойное стекло, которое во множестве фрагментов встречалось в его витражах, и соединял отдельные фрагменты с помощью медной фольги и свинцовых протяжек. Толщина швов также менялась автором намеренно, чтобы усилить впечатление естественности, случайности возникшего объемного или пространственного эффекта. Техника Тиффани позволяет изготавливать объемные витражи, в которых отдельные элементы сделаны выпуклыми или вогнутыми. При работе в этой технике каждый кусочек стекла обтачивается, оборачивается в медную ленту, а затем спаивается с другими элементами витража. Техника Тиффани позволяет использовать больше мелких деталей, при этом линии рисунка на витраже получаются тонкими и изящными. Старинную живописную технику он применял только в заказах для церкви – в детальной проработке изображений святых.

Широкая палитра цветов позволяла добиваться художнику разнообразных оттенков – от легких пастельных до ярких фосфорических. Отсюда и название стекла Тиффани - «пламенеющее».

Основные сюжеты, в которых работал мастер, были пейзаж, геометрический рисунок, «павлиний узор».

Другим, не менее известным, направлением работы Тиффани были лампы. Мозаичные абажуры Тиффани мягко приглушали резкий свет лампочки. При создании светильников Тиффани решал проблемы комбинирования элементов внутреннего дизайна помещения и его освещения, поиска баланса и органического единства между функциональным предназначением предмета и его красотой. Двумя самыми распространенными видами декора этих предметов были геометрический орнамент, изображения цветов и насекомых. Светильники и абажуры могли иметь формы цветов, деревьев, растений.

Декоративный витраж с растительными и геометрическими композициями был неотъемлемым атрибутом архитектуры модерна, т.к. именно преломление света создавало в доме иррациональное освещение и отличную от обыденной атмосферу, пространство комнаты преображалось (преломление света через цвет). Витражи располагались в ключевых точках любого помещения, где были застекленные поверхности: над парадным входом, на лестничных площадках, на световых фонарях, в эркерах, в окнах гостиных, кабинетов. Кроме традиционных оконных витражей в помещениях использовались витражные перегородки, частично заменявшие внутренние стены. Таким образом, жизненное пространство постоянно пронзалось цветными прозрачными картинами. Витражи сглаживали различия между материалами здания. Тиффани подчеркивает качество глубинности витражей различной толщиной объема, который имитирует разные природные формы. Используется принцип «впереди-позади», когда вместо среднего плана взгляд с первого сразу следует на дальний план, что создает впечатление контраста между земным и недостижимым, желанным.

Неслучайно сюжеты витражей Тиффани связаны с недостижимым, ускользающим, мимолетным: «Магнолии и ирисы», «Сад сновидений». Светильники, абажуры и прочие предметы обихода призваны были также погружать человека в необычное состояние единства с природой и чувства внутреннего преображения, которое необходимо происходило при взаимодействии с домом как целостным произведением искусства.

4. Деятельность "Группы Четырех из Глазго"

Под группой «Четверо из Глазго» понимается объединение, которое составили Чарльз Рени Макинтош, Маргарет Макдональд Макинтош, Генри Макнейр и Френсис Макнейр. Группа основала так называемый "стиль Глазго" в графике, декоративно-прикладном искусстве, в оформлении интерьеров загородных особняков, отдельных комнат, как спальни, чайная, музыкальная комната. Особое место в их творчестве занимает проектировка мебели для данных помещений: кроватей, стульев, бюро.

Гармония интерьера и вещей определяется пропорциями предметов, соизмеримых с высотой и длиной стен, где доминирует вертикаль, и с ритмом — распределением предметов в пространстве. Такова, например, Музыкальная Зала, где равномерность ритмики, основной музыкальной составляющей как в музыке, так и в архитектуре, подчеркнута равноудаленностью друг от друга стульев с неизменно высокими спинками, центральным ориентиром - камином, относящимся к признаку рококо.

Особая вытянутость пропорций вещей дает ощущение напряженного вытягивания, стремление вырасти в высоту, подняться над плоскостью пола. В этом наблюдается даже определенного рода "аристократизм" в значении высокого, утонченного, изящного. С другой стороны, это связано с каким-то напряженным усиленным стремлением. Поэтому предметы и интерьер в целом приобретают своеобразный готический характер, определяющийся стилем готики как вертикальной устремленности духа к небу, прорывание горизонтали в мощной доминанте вертикали, и стремительный взлет. Это проявляют высокие спинки стульев.

Произведения искусства стиля «модерн», особенно мебель, отвечают такой характеристике, как сочетание функциональности, утилитарности и красоты. Поза сидения, как и поза стояния, связана с позвоночником, главной физической и духовной осью в организме человека, во многих религиях отвечающей возможности человека провести в себя божественную энергию, стать вместилищем этой энергии при встрече с Богом. Отсюда и неудобство для сидения человека, заботящегося о комфорте плоти. Ведь человеку при жизни должно думать прежде всего о росте души, стремлении к Богу. Взлет вертикали спинки стула, несущего в себе нечто от готического собора, заставляет человеческую душу постоянно расти, тянуться вверх, к небу.

МОДУЛЬ № 10 ИСКУССТВО ЗАПАДА XX СТОЛЕТИЯ

18 часов аудиторной работы и 36 часов самостоятельной работы

ТЕМА 41. ОБЩЕЕ СОДЕРЖАНИЕ АРХИТЕКТУРЫ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА XX СТОЛЕТИЯ

2 часа аудиторной работы и 4 часа самостоятельной работы

Лекция 146. Общее содержание архитектуры и изобразительного искусства XX столетия

План лекции

1. Своеобразие произведений архитектуры и изобразительного искусства XX столетия в концепции теории изобразительного искусства.
2. Специфика рассмотрения произведений архитектуры и изобразительного искусства XX в.
3. Основные художественные направления искусства.

1. Своеобразие произведений архитектуры и изобразительного искусства XX столетия в концепции теории изобразительного искусства.

Каждое из когда-либо созданных произведений изобразительного искусства, включая архитектурные, скульптурные, живописные и графические творения XX в., всенепременно обладает признаками «реализм», «абстракционизм», «традиционализм», «эпатизм», «геометризм», «сюрреализм» в их единстве.

Во-первых, всякое наличное бытие обладает реальностью в качестве вещности, и в этом случае «естественная» природа ничем не отличается от «искусственной».

Если искусство – это область «искусственной» или так называемой «второй» природы, то каждое художественное творение системы произведений изобразительного искусства, обладая вещностью, тем самым обязательно реалистично.

Необходимо различать два значения «реализм». В узком значении термин «реализм» используется с середины XIX столетия для обозначения им направления во французском и русском искусстве (живопись и литература), противостоящего другим актуально-историческим течениям

художественного творчества. В широком значении термин «реализм» используется для пометки им содержания таких понятий, как «отражение реальности», «воплощение реальности». Но «воплощение реальности» есть не что иное, как «воплощение вещи», отчего так называемое «беспредметное искусство» не менее реалистично, чем сугубо «натуралистическое искусство». Произведение «беспредметного искусства» воплощает вещь качеством собственной вещности, т.е. логограммами материального статуса художественного образа.

Каждая логограмма воплощает вещь, из чего следует, что всякое когда-либо созданное произведение искусства в качестве художественного образа обладает качеством реализма, например, реализмом Логоса.

«Реализм» – это атрибут, в котором нуждаются как конечное, так и бесконечное, приходящие на место встречи в качестве произведения искусства. С одной стороны, дабы встретиться с конечным, бесконечное должно, из-ображаясь, спуститься до вещного уровня, стать в материальном статусе художественного образа чувственно явленным. Посему бесконечному нужен «реализм», способный довести Абсолют до состояния зримой достоверности. С другой стороны, конечному, стремящемуся посредством в-ображения к расконечиванию, опять-таки потребен «реализм» в качестве своеобразной точки опоры, как вещное начало пути по собственному расконечиванию. Получается, что «реализм» нужен и конечному в его в-образительности, и бесконечному в его из-образительности.

Во-вторых, любое произведение искусства, прежде чем возникнуть, проходит этап отбора художником из мира реальности тех вещей, которые могут выступить образцовым репрезентантом Абсолютного, стать художественным материалом. Каждое произведение искусства в этом случае предполагает работу интеллекта: и в ходе про-изводства произведения при операционном взаимодействии художника с художественным материалом, и в ходе его потребления при игровом отношении зрителя с произведением-вещью. Более того, и само произведение как «вещь-в-себе», и художественный образ, конструируемый при отношении зрителя с иллюзорно-конечной вещью, - это продукты визуального мышления человека, процесс и результат его мыслительной интеллектуальной деятельности. Каждое произведение изобразительного искусства несет в себе в снятом виде абстрактность как некое качество, атрибутивное рациональной человеческой деятельности. Любой, даже самый убежденный реалист-натуралист – абстрактный деятель, так как художественное произведение – это всегда плод абстрактного визуального мышления.

В-третьих, всякий художник, приступая к процессу взаимодействия с художественным материалом, никогда не начинает с нулевой отметки «искусности», но всегда базирует свой «субъект-язык» на определенной художественной традиции, из-за чего порожденное им как «отцом» художественное творение обязательно в той или иной степени традиционно. С уверенностью можно сказать, что не существует произведения

изобразительного искусства, которое было бы создано вне какой-либо художественной традиции.

В-четвертых, насколько любое произведение изобразительного искусства традиционно, настолько же оно и новационно. Нет и не может быть художественного творения, которое в момент своего возникновения не обладало бы инновационной мерой по отношению к предыдущим иллюзорно-конечным вещам. Следовательно, каждое произведение обязательно владеет эпатирующим качеством. Коль скоро всякое художественное творение, базируясь на традиции, во что бы то ни стало прорывает ее, то по отношению к традиции любое произведение искусства всегда эпатирует. Вообще, слабо выраженный эпатаж может стать в ряде случаев непреодолимой преградой для произведения на пути формирования художественного образа, так как зритель, не испытывая достаточно мощного заразительного искуса, исходящего от конкретного творения искусства, вряд ли пойдет на игровой диалог с ним.

В-пятых, любое произведение изобразительного искусства есть язык как система знаков. Знак же не более чем геометрическая упаковка, геометрическая фиксация информационного сообщения. Поэтому всякая иллюзорно-конечная вещь, призванная помочь встрече конечного с бесконечным, всенепременно геометрична по своим форме и содержанию. Здесь исток «геометризма» в качестве конструктивности и композиционной ясности каждого произведения изобразительного искусства (здания, статуи, живописной картины, графического или ювелирного изделия). Здесь начало единства произведения как «вещи-в-себе» и «вещи-в-открытости». Здесь зачин и четкости логограмм системообразующего слоя произведения-вещи, и наглядности композиционных формул художественного образа символического статуса.

В-шестых, каждое произведение искусства как «плод» отношения обязательно преобразует в себе свойства своих «родителей» - художника и художественного материала. Значит, произведение как новое качество эмерджент – это всегда нечто «сверх», или «сюр», того, что присуще изначально каждому из творителей произведения искусства в отдельности («сюр» - фр. – «сверх»).

С другой стороны, каждое произведение искусства никогда не копирует реальность, а всегда представляет собой некую «сверх-реальность», так как художественное творение – это сочетание несочетаемого (например, кадмий, кобальт и цинковые белила есть одновременно изображение США через флаг – ее символ в картине «Три флага» Джаспера Джонса). Произведение искусства – это не реальность красок, а реальность, выходящая за пределы вещного слоя художественного творения, превращающая в нечто сверх-ощущаемое, допустим, мрамор «тела» скульптурной Афродиты или краски «тела» живописной Венеры. В процессе построения художественного образа совершается очень сложное преображение – переход от материального к индексному статусу визуального понятия, который – всегда

чудо, ибо он знаменует собой уход зрителя и произведения-вещь в некую сюр-реальность.

Более того, если рассматривать сюрреализм традиционно, как это делали классические сюрреалисты начала двадцатых годов XX столетия, т.е. в качестве творческого метода, открывающего таинственность других измерений, то пространство каждого произведения искусства действительно представляет собой нечто, разрушающее привычные границы пространства Евклида в качестве обычного измерения. Выход участников игры-отношения на иконический статус «стилевого образца» или символический статус художественного образа «шедевра», т.е. на уровень со-бытия с Абсолютным, на уровень Истины, уровень Духа – это в любом случае свершение того «сверх», что невозможно сделать человеку в профанном мире вне произведения-вещи.

2. Специфика рассмотрения произведений архитектуры и изобразительного искусства XX в.

Две первые лекции посвящены рассмотрению особенностей репрезентантов зодчества храмовой архитектуры и зодчества галерей, выставочных залов, музеев современного искусства XX столетия. Специфика культовых зданий XX в. в их представлении храма архитекторами в качестве «церкви-дома». Ценности гостеприимства, внимание к личности и особая атмосфера, дающая людям, пришедшим в храм, ощутить незримое присутствие божества, приобрели особое значение в установлении диалога между церковью и обществом. Общая забота архитекторов состояла в том, чтобы найти наглядное выражение одновременно и простого по форме, и глубокого по содержанию культового пространства. Несмотря на изменение архитектурных форм культовых сооружений, они продолжают быть универсальным посредником между человеком и Богом. Впервые архитекторы XX столетия по-иному формируют архитектурное пространство музеев, галерей, выставочных залов. Изменяя или дополняя архитектурный объем музей становится подобен храмовому пространству, предоставляя больше индивидуальных контактов зрителю с выставленными произведениями.

В последующих лекциях рассматривается изобразительное искусство XX столетия, которое разделено на шесть направлений: реализм, традиционализм, эпатизм, сюрреализм, геометризм и беспредметничество. Каждое из направлений, в свою очередь, делится на поднаправления, течения, школы и стили, хоть и с трудом, но укладывающиеся в некую схему.

Особенность схемы в ее построении согласно генетическому принципу, а не хронологическому. То есть шесть обозначенных блоков распределены, согласно системе изобразительного искусства по мере своего тяготения либо к выражению тенденции из-образительности, либо к выражению в-образительности, либо гармонично синтезируя в своем содержании обе тенденции. Крайними точками объемной, подобной спирали ДНК, схемы

располагаются объемы «реализм» (с доминантой изобразительности) и «беспредметничество» (с доминантой выразительности). Другие четыре объема, который содержит разную меру изобразительности и выразительности, расположены между ними. Но внутри каждого направления течения распределены строго по времени.

3. Основные художественные направления искусства.

В объем направления «реализм» входят: «гиперреализм», «натурализм», «примитивизм», в общих границах «демократический реализм», «критический реализм», «социальный реализм», отдельно «экспрессионизм».

В объем направления «традиционализм» входят: «реалистический формализм» и «неоизобразительность». В свою очередь, «реалистический формализм» подразделяется на: «риджионализм», «китч», «новую вещественность», «стальную романтику», «новеченто».

В объем направления «сюрреализм» входят: «академический сюрреализм», «пассивный сюрреализм». «Академический сюрреализм» подразделяется на: «параноико-критический сюрреализм», «половинчатый сюрреализм», «неадекватный сюрреализм».

В объем направления «эпатизм» входят: «фовизм», «дадаизм», «новая волна». В свою очередь «дадаизм» породил «неодадаизм», из которого выросли «новый реализм» и «поп-арт». «Новая волна» подразделяется на «минимальное искусство», «искусство антиобъекта» и «концептуальное искусство». Но и «концептуальное искусство» подразделяется на «бедное искусство», включающее в себя «искусство земли», «искусство воды», «искусство неба» и «литературное искусство».

В объем направления «геометризм» входят: «конкретизм» и «неоконкретизм». В свою очередь «конкретизм» - это и «кубизм», и «супрематизм», и «конструктивизм», и «футуризм». А «неоконкретизм» - это «программированное искусство», «оп-арт», «новая абстракция», «новая тенденция». Но и «новая тенденция» подразделяется на «хеппеннинг» и «энвайронмент».

В объем направления «беспредметничество» входят: «классическое беспредметничество» («искусство тишины» и «ташизм») и «беспредметный экспрессионизм» («искусство действия», «искусство жеста», «свободное выражение»).

Далеко не все из перечисленных подразделений получат равное освещение в данном цикле лекций. Более подробно будут рассмотрены: «кубизм», «футуризм», «да-да», «абстракционизм», «сюрреализм», «поп-арт», «оп-арт» и некоторые другие.

Будет отдано должное и творчеству некоторых наиболее значимых для искусства XX в. архитекторов и художников: среди них Ле Корбюзье, Готфрид Бём, Джеймс Стерлинг, Пабло Пикассо, Анри Матисс, Пит Мондриан, Макс Эрнст, Хоан Миро, Сальвадор Дали, Джексон Полок и др.

Следует особо подчеркнуть, что в содержании курса не используются такие распространенные и уже давно вошедшие в искусствоведческий обиход понятия, как «авангард», «авангардизм», «модернизм», «постмодернизм» и пр. потому, что это в основном «пустые» понятия, не помогающие, напротив, мешающие составить себе более или менее целостное представление об особенностях произведений архитектуры, скульптуры и живописи XX в. Например, те течения изобразительного искусства, которые сегодня относят к так называемому «авангарду», через некоторое время с необходимостью станут «рейнгардом», а то, что ныне именуется современным искусством, т.е. «модернизмом», по прошествии времени таковым с неизбежностью перестанет быть.

Разделы данного цикла лекций созданы с целью показать и доказать, что произведения архитектуры, скульптуры и живописи XX столетия по отношению к произведениям предшествующих столетий не есть нечто из ряда вон выходящее, что образцовые творения искусства XX в., равно как и шедевры античности, средневековья или, допустим, Ренессанса, при их отношении с эталонными зрителями способны порождать художественные образы, призванные визуализировать сущность религиозной связи конечного с бесконечным, человека с Абсолютом.

ТЕМА 42. ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРЫ XX ВЕКА

4 часа аудиторной работы и 8 часов самостоятельной работы

Лекция 147. Особенности храмовой архитектуры XX столетия

2 часа аудиторной работы и 4 часа самостоятельной работы

План лекции

1. Основные свойства храмовой архитектуры XX столетия.
2. Влияние Второго Ватиканского Собора в истории западноевропейского храмового зодчества.
3. Основные задачи архитектора в построении культового здания.
4. Репрезентанты культового зодчества XX в. (зодчество соборов, церквей, часовен).

1. Основные свойства храмовой архитектуры XX столетия

Основные свойства храмовой архитектуры XX столетия: необычный внешний облик, выделяющий церковное здание из контекста окружающей среды. Мастерское использование художественного и технического арсенала современной архитектуры, особенно режиссуры света. Органичное включение природного окружения в художественную и символическую программу постройки. Апелляция к чувствам верующих, создание притягательного церковного пространства как некоего уютного и гостеприимного дома для молитвы. Лаконизм декора в качестве средства художественного воздействия. Использование приемов восточной архитектуры. Выявление красоты естественных материалов, придающих архитектурному произведению-вещи осязательность и весомость. Соизмеримость масштаба церковного сооружения с масштабом человеческой фигуры. Просторные интерьеры, учитывающие не только потребности литургии, но и возможности использования их для нужд церковной общины.

2. Влияние Второго Ватиканского Собора в истории западноевропейского храмового зодчества

Значение Второго Ватиканского Собора, состоявшегося в 1962-1965 гг., сыгравшего весьма важную роль в истории западноевропейской храмовой архитектуры. Главные итоги Собора. Изменение отношения церкви к современному искусству.

Влияние «литургической реформы» Второго Ватиканского Собора. Согласно соборным постановлениям, главной задачей и смыслом литургии признавалось духовное единение молящихся вокруг Церкви. Эта тема стала ведущей в западноевропейском культовом зодчестве. Архитекторы

культовых сооружений XX столетия стремились представить храм в качестве «церкви-дома». Задачей для архитектора было сконструировать церковное пространство согласно новым положениям в архитектуре XX в.

3. Основные задачи архитектора в построении культового здания

В городе соотношение церковного здания с урбанистическим окружением поставило перед архитекторами сложную задачу: среди кипучей городской жизни требовалось создать тем или иным способом обособленное сакральное пространство. Здесь были предложены различные решения.

Одна из проблем, постоянно возникающих перед архитекторами, создающими христианские храмы, состоит в том, чтобы в архитектурной форме достаточно корректно показать символы веры.

Последствия Второй мировой войны, принесшей тяжелейшие разрушения многим историческим центрам городской культуры, поставили перед архитекторами выбор: либо подчиниться ностальгическому желанию воссоздать утраченное таким, каким оно было прежде, либо максимально использовать возможности совершенствования. Преобладали компромиссы, давление случайных обстоятельств. Нередко возникало стремление создать в возобновляемой городской среде произведения-символы, напоминающие и предостерегающие.

4. Репрезентанты культового зодчества XX в. (зодчество соборов, церквей, часовен)

Собор Михаила Архангела в Ковентри (1956-1962), созданный архитектором Безилом Сиэнсом. Собор – выдающееся произведение храмового зодчества, в котором средства современной архитектуры органично воссоединились с подлинными историческими реликвиями. В основу общего замысла собора положена христианская идея прощения, примирения враждующих сил и единения всех наций.

Церковь в Берлине (Германия), возведенная в 1957-1963 гг. по проекту архитектора Эгона Эйермана, в какой-то мере повторила структуру метафоры собора в Ковентри. Сочетание законсервированной руины – портальной части и полуразрушенной башни неоготической мемориальной церкви кайзера Вильгельма (1891-1895) – с элементарной геометрией массивного октогона новой церкви и шестигранной башни, черные стальные каркасы которых заполнены сотообразными панелями, стало символом восстановления. В этом напряженном нагромождении масс среди обыденности площади с транспортной развязкой, в контрастах жесткой правильности новых частей и причудливой живописности развалин звучит трагическое предостережение и напоминание о непоправимом.

Капелла пилигримов Нотр-Дам-дю-От, созданная по проекту архитектора Ле Корбюзье в 1950-1954 гг. на юге Франции в селении Роншан близ Бельфора на вершине холма в горах Вогезов. Ле Корбюзье, духовный

лидер гуманизирующей тенденции определил «пять пунктов новой архитектуры», которые предложил зодчим как универсальный закон формообразования железобетонной конструкции. Воплощением новых законов стала Капелла пилигримов. Игрой архитектурных форм, пространства и света мастер стремился возбудить религиозное чувство без использования привычной церковной типологии; задача виделась ему в создании некоего «сосуда интенсивной концентрации и медитации», «акустического компонента» в области форм. Искус сотворения художественно-религиозного образа в качестве моста между человеком и Богом заманивает в это сакральное место множество людей со всего света.

Церковь в Нагеле (1958-1960) построена по проекту нидерландских архитекторов Якоба Беренда Бакема и Йоханнеса Хендрика ван ден Брука. Универсальным стереотипам интернациональной стилистики зодчие здесь противопоставили конкретность решения для конкретного места в конкретных обстоятельствах, а абстрактной геометричности – правдивость открытых конструкций и грубых, не скрытых отделкой материалов. Нидерландский храм явил собой попытку создать архитектуру из сочетания неприкрашенных, незагримированных материалов, причем эта попытка была осуществлена с величайшей сдержанностью самоотречения.

Церковь Мадонны бедных в Баджио близ Милана (Италия) построена в 1952-1954 гг. по проекту архитекторов Луиджи Фиджини и Джино Поллини. Церковь стоит среди периферийного миланского массива дешевых муниципальных жилищ. Архитектура здания предстает как оболочка интерьера, несущего отзвук мистицизма древнехристианских базилик.

Церковь Святой Троицы в Вуоксенниске (Иматра, Финляндия), построенная в 1957-1959 гг. по проекту выдающегося финского архитектора Алвара Аалто, явилась образцом многофункционального храма с полностью мобильным внутренним пространством. Тип «многофункциональной церкви», разработанный западноевропейскими архитекторами в 1960-е гг., воплотил идею нераздельной общности ценностей земных и небесных, интересов церковной и светской жизни. Многофункциональная (или многоцелевая) церковь предполагала объединение в одном и том же пространстве функций религиозных и светских. Тем самым церковь получала возможность существенно расширить свои коммуникативные функции, стать местом объединения людей не только на основе конфессиональной общности.

Церковь Св. Франциска в Пампульи (Бразилия) была создана в 1943 г. по проекту архитектора Оскара Нимейера. Церковь ознаменовала начало развития храмовой архитектуры в интернациональных станах (Мексика и Бразилия в Латинской Америке, Япония на Дальнем Востоке) и стала образцом национального бразильского направления на основе корбюзианства (стиль Ле Корбюзье) - «неорегионализма».

Собор Метрополитана Носса Сеньора Апаресида в Бразилиа (1959-1980 гг.) создан по проекту Оскара Нимейера. Храм «Тернового Венца» как национальный символ Бразилии.

Церковь пилигримов в Фельберт-Невигесе (Германия) была построена в 1963-1968 гг. немецким архитектором Готфридом Бёмом. Является воплощением идеи зодчего – создание церкви в качестве семантической оси, объединяющей архитектурный объем и его функцию в единую природную структуру.

Церковь Сан Джованни Баттиста близ Флоренции (Италия) была воздвигнута архитектором Джованни Микелуччи в 1960-1963 гг. в память рабочих, погибших на строительстве автострады Солнца. Церковь как образец антифункционализма, возникшего в 60-е гг. XX в. Ключевой принцип - архитектурное сооружение должно быть результатом не «научной организации», а взаимодействия окружения и его обитателей.

Церковь Святого семейства в Салерно (Италия), построенная в 1968-1974 гг. по проекту архитектора Паоло Портогези, стала визуальным воплощением в культовом здании стиля Необарокко и метода пространственных полей, разрабатываемого итальянским зодчим.

Церковь в районе Калев (Темпере, Финляндия) была построена в 1966 гг. по совместному проекту супругов Рейли и Реймы Пиетиля в качестве альтернативы функционалистической догме. В архитектурном объеме творчески переработан принцип стиля Барокко, в котором активным фактором становятся свет и порождаемые им эффекты.

Католический собор Св. Марии в Токио (Япония) был воздвигнут в 1963-1964 гг. по проекту выдающегося японского архитектора Кэндзо Тангэ, как образец традиций японского искусства. Главный принцип – аналогия с живым организмом, противопоставление жестко фиксированным принципам формообразования. При проектировании собора Святой Марии архитектор использовал два самых популярных мотива христианской символики – «крест» и «рыбу», воплощающим суть христианского вероучения.

Образцом неомодернизма, возникшего к концу восьмидесятых годов XX в., является Церковь Мяннистё в Куопио (Финляндия), которая была построена в 1988-1993 гг. архитектором Юха Лейвиския. В храме мастерски соединена традиция неопластицизма с традицией национальной архитектуры.

Церковь на воде в горах острова Хоккайдо и Церковь света в Икабари (Япония), созданные по проекту зодчего Тадао Андо, являются примером новых идей мастеров так называемого «третьего поколения» в их стремлении помещать храмовые сооружения в лес, или делать акцент на соответствии облика церкви окружающему ее пространству. Цель Тадао Андо - освобожденное от «информационного шума» выражение простых человеческих чувств, фундаментальных для соучастия человека и мироздания. При этом мастер считает бетон лучшим материалом для создания архитектурных произведений света и пространства. Архитектура Андо не противоречит ни одной из мировых религий, благодаря очень высокому уровню абстрагирования от конфессиональных различий и присутствию в этом сакральном пространстве света как единого и вечного символа божества.

Церковь Св. Марии в Марку де Канавесес близ Порту (Португалия) возведена в 1990-1999 гг. по проекту архитектора Альвару Виейра Сизы. В индивидуальный метод мастера вошли и критически пересмотренные начала модернизма, и архетипы традиции, средиземноморского вернакулара. Метод Сизы гибок, в каждом конкретном случае он переходит в конкретную форму с учетом ее контекста.

Церковь Иоанна Крестителя в Моньо (долина Маджиа, Тичино, Швейцария) и Собор в Эври под Парижем построенны по проекту зодчего Марио Ботты.

Церковь в Риме (Италия) возведена в 1996-2000 гг. по проекту американского архитектора Ричарда Мейера.

При всем разнообразии индивидуальных архитектурных решений нетрудно увидеть три основных типа культовых сооружений XX в.: во-первых, здания, визуализирующие тенденцию эманации бесконечного в конечные формы, и, следовательно, служащие пластическим воплощением диктатных распоряжений, содержащихся в Священном Писании; во-вторых, здания, драматической напряженностью форм воплощающие энтузиазное стремление конечного человека к Богу и, в-третьих, здания, отличающиеся минимизацией изобразительных средств, вплоть до полного отказа от всяческого декора. С точки зрения колористических решений преимущество отдается почти монохромным композициям, где несколько цветовых пятен лишь подчеркивают общую цветовую сдержанность, только обозначая смысловые символические акценты.

Лекция 148. Зодчество галерей, выставочных залов, музеев современного искусства XX столетия

План лекции

1. Стилевая определенность в архитектуре художественных музеев в странах Западной Европы в первой половине XX в.
2. Становление новых тенденций во второй половине XX в.
3. Обращение к традициям античной и архаической архитектуры.
4. Европейский постмодернизм.
5. Направление «хай-тек» в организации пространства музея.
6. Новый проект реконструкции Лувра.
7. «Музейный бум» в Японии.
8. Музейное зодчество в 90-х гг. XX в.

1. Стилевая определенность в архитектуре художественных музеев в странах Западной Европы в первой половине XX в.

До Второй мировой войны художественные музеи строились в основном в стиле «неоклассицизм», понимаемом в качестве символа устойчивого порядка.

Во Франции образцом такого типа зданий стал комплекс музеев Дворец Шайо (архитекторы Ж. Карлю, Л.-А. Буало, Л. Азема) и Музей современного искусства (архитекторы Ж.-К. Дондель, А. Обер, П. Виар, М. Дастюг), построенные в Париже в связи с подготовкой Всемирной выставки 1937 г.

В Германии осуществлением нацистского «героического идеала нации» стал мюнхенский Дом германского искусства, осуществленный по проекту архитектора Пауля Людвига Трооста в 1936-1937 гг.

2. Становление новых тенденций во второй половине XX в.

В послевоенное время происходит изменение ситуации в области музейного зодчества. Новаторство Френка Ллойа Райта при проектировании музея Гуггенхейма в Нью-Йорке (1943-1945, 1956-1959).

В конце пятидесятых годов на становление новых тенденций в музейной архитектуре Японии оказал прямое влияние Ле Корбюзье. По его проекту с участием японских зодчих Кунио Маэкава и Дзюндзо Сакакура в Токио был построен Национальный музей западного искусства (1959). Главная идея его композиции.

Новый корпус Национальной галереи искусств в Вашингтоне (1971-1978, архитектор Ио Минг Пей) встроен к уже построенному корпусу старого здания в стиле «неоклассицизм» зодчим Джоном Расселом Поупом.

3. Обращение к традициям античной и архаической архитектуры

Художественная галерея Йельского университета в Нью-Хейвене, Коннектикут, США (1951-1953, архитектор Луис Кан) построен как обращенный в себя объект среди эклектичного городского окружения. Идея воплощенного проекта близка античным традициям.

Образцом родственности архаической традиции в зодчестве и современности может служить Художественный музей Кимбелла в Форт-Уэрте, Техас, США (1966-1972, архитектор Луис Кан).

4. Европейский постмодернизм

Американский архитектор Роберт Вентури прославился на взлете своей деятельности вышедшей в 1966 г. книгой «Сложность и противоречия в архитектуре», где зодчий, сосредоточившись на дискуссии о форме и ее назначении, выступил за архитектуру, основанную не на искусственных схемах «порядка», а на сложности и противоречиях реальной жизни.

В восьмидесятые годы, победив на международном конкурсе, Роберт Вентури и Денис Скотт-Браун построили западное крыло здания Национальной галереи на Трафальгар-сквер в Лондоне (1986-1991). Здесь Вентури удалось адаптировать свой взгляд на архитектурное произведение к сложному городскому контексту, относимому англичанами к числу национальных святынь.

В число лидеров европейского музейного зодчества по праву входит австрийский архитектор Ханс Холляйн. Произведением, принесшим Холляйну мировую известность, стал Художественный музей в Мёнхен-Гладбахе (1972-1982), городке близ Дюссельдорфа, Германия. Здание расположено на крутом склоне между городской улицей и монастырским садом; оно превращено в своего рода коллаж природы и архитектурной геометрии, влитый в случайные очертания топографии.

В 1985 г. на очередном съезде Международного союза архитекторов здание музея было названо в числе лучших произведений мировой архитектуры XX в. Его композиция вызвала у некоторых аналитиков сравнение с Афинским Акрополем. Аналогии проводились между расположением обоих зданий на вершине холма, среди города, схемами восхождения, спроектированными Холляйном объемами, которым на Акрополе в Афинах соответствуют Пропилеи, храм Ники, статуя Афины.

В Мёнхен-Гладбахе создано сложное сочетание индивидуальных частей – наземных и подземных, каверн в искусственном холме с террасными садами на перекрытиях и серпантином дорожек вдоль подпорных стен, подводящим к холодной геометрии входного классицистического по формам павильона. Здание музея проектировалось не как функциональный объект, а как священное место встречи зрителей с произведениями искусства. В нем создано однородное поле индивидуально решенных экспозиционных пространств, осмотр которых предполагает свободу, основанную на обозримости, - функционалистской предопределенности противопоставлен выбор среди многих возможностей, предпочитаемый постмодернизмом.

Предложенный архитектором вариант композиции музея приобрел значение градостроительного решения, стал своеобразным пространственным узлом, стягивающим к себе важные функции городской деятельности. Организация музея предназначена не столько для обслуживания потока туристов, сколько для выхода в сакральное повседневной жизни местного населения.

Крупнейшим мастером европейской музейной архитектуры в восьмидесятые годы XX в. стал англичанин Джеймс Стерлинг. Его наилучшим произведением явилась Государственная галерея в Штутгарте, Германия (1977-1985). Джеймс Стерлинг, сотрудничавший с Майклом Уилфордом, создал здание – метафору истории, как бы компенсирующее городу утраты его вещественной памяти, монументальное концентрированное воплощение духа времени, введенное в городскую ткань.

5. Направление «хай-тек» в организации пространства музея

К числу первых и наиболее значительных музейных произведений «хай-тека» принадлежит Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду (известный также как «Бобур») в Париже (1972-1977, архитекторы Ренцо Пиано, Ричард Роджерс). В конце восьмидесятых – начале девяностых, теряя игровое начало и ироничность, «хай-тек» стал

преображаться в гармоничное формообразование объектов музейного зодчества, создаваемых с использованием высоких технологий. Особенности проекта, выигранного авторами в конкурсе. Целью было создание широко доступного культурного центра для постоянно сменяющих одно другое культурных событий, а не торжественно-парадный «дворец культуры». В качестве формообразующих архитекторы выделили два аспекта.

6. Новый проект реконструкции Лувра

В восьмидесятые годы американский архитектор Ио Минг Пей, прославившийся возведением восточного корпуса Национальной галереи искусств в Вашингтоне, предложил руководству Парижа дерзкий проект реконструкции Лувра (1983-1993), решающий проблему доступа в подземный комплекс музея. Пирамидальные металло-стеклянные фонари верхнего света с их жесткой геометрией проткнули поверхность двора Карусель, включившись в прославленный ансамбль французской столицы. При этом Ио Минг Пей оправдывал выбранную им архитектурную форму ссылкой на мечту Наполеона центрировать луврский курдонер вечным спокойствием пирамиды.

7. «Музейный бум» в Японии

В Японии восьмидесятые годы XX столетия называют временем «музейного бума». В этот период один из ведущих архитекторов страны Кисё Курокава получил несколько заказов на возведение музейных зданий и выставочных помещений. В 1982 г. Кисё Курокава построил Музей современного искусства префектуры Сайтама в парке города Урава. В 1988 г. - художественный музей в Нагое и музей современного искусства в Хиросиме. Музеи в Ураве и Нагое, построенные по проектам Кисё Курокавы, подчеркнуто антимонументальны, интимны, растворяются в природном окружении.

В девяностые годы широкую известность швейцарским архитекторам Жаку Херцогу и Пьеру де Мейрону принесла работа в Лондоне над преобразованием закрытой в 1981 г. тепловой электростанции Бэнксайд в Галерею современного искусства – отделение Тайт-гелери (1995-2000). Здание расположено на набережной Темзы прямо напротив собора Св. Павла и близ моста Ватерлоо. Главная идея их проекта.

9. Музейное зодчество в 90-х гг. XX в.

В первой половине девяностых годов японский архитектор Тадао Андо построил два музея, включенных в заповедные ландшафты. При этом каждый из них строился медленнее, чем позволяла строительная техника. Например, Музей современного искусства на о. Наисима во Внутреннем море (префектура Кагава, Япония) строился, наращиваясь с 1990 по 1995 гг.

В девяностые годы XX в. к музейному зодчеству обратился постоянно экспериментирующий японский зодчий Арата Исодзаки. Его небольшой Музей современного искусства Наги (1992-1994), построенный в маленьком городке Наги-тё (Окаяма, Япония), состоит из трех геометрических объемов, каждый из которых посвящен одному художнику и связан с космологической символикой (павильоны «солнце», «луна» и «земля»). Прием взаимодействия элементарных геометрических очертаний в открытом пейзаже, фоном которого служит священная гора Нага, использован для эзотеричного авангардистского музея, не рассчитанного на большой приток посетителей.

Самым значительным произведением знаменитого швейцарского архитектора Марио Ботты в последнее десятилетие XX в. стал Музей современного искусства в Сан-Франциско, Калифорния, США (1989-1995).

На рубеже тысячелетий на уровень наиболее популярного зодчего мира вышел Френк Оуэн Гери - один из двадцати пяти самых известных людей Америки, занимающий при опросах различных групп неизменное место в первой десятке архитекторов мира. Ф. Гери, возглавив движение за возвращение архитектуре статуса искусства, попытался преодолеть «немоту» строительных объектов и их отчужденность от человеческих эмоций. При этом мастер поставил перед собой определенную цель.

Идеи Френка Гери воплощены в Музее Гуггенхейма (1990-1997) на набережной реки Нервьон (Бильбао, Испания). Музей в Бильбао полон разнообразия по форме и цвету, он представляет собой воплощение метафоры. Здание состоит примерно из двадцати шести самобытных «лепестков», которые прорастают из ряда точек, рассредоточенных в линию. Подобно тому, как в дорической колонне свет и тень создаются каннелюрами, здесь линия тени создана сжатием складок «лепестков». По выражению одного из критиков, «здание музея Гуггенхейма представляется серебряным магнитом, стягивающим серый город в единое целое».

ТЕМА 43. «РЕАЛИЗМ» ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА

2 часа аудиторной работы и 4 часа самостоятельной работы

Лекция 149. Своеобразие произведений изобразительного искусства сферы «реализм»

План лекции

1. Объем и содержание понятия «реализм». Стилевая направленность произведений изобразительного искусства сферы «реализм».
2. Художественное направление «гиперреализм».
3. Художественное направление «примитивизм».
4. Художественное направление «демократический реализм».
5. Художественное направление «магический реализм».
6. Художественное направление «экспрессионизм».

1. Объем и содержание понятия «реализм». Стилевая направленность произведений изобразительного искусства сферы «реализм»

РЕАЛИЗМ есть сфера изобразительного искусства XX столетия, заключающая в себе произведения-вещи, которые при взаимодействии со зрителями с необходимостью порождают художественные образы, отличающиеся зависимостью от натуры и стремлением к воссозданию явлений и процессов действительности. Для большинства реалистических визуальных понятий характерны: веризм, правдоподобие, сюжетность, чувственная достоверность.

2. Художественное направление «гиперреализм»

ГИПЕРРЕАЛИЗМ в качестве течения сферы «реализм» возник в США в конце 1960-х гг. Его возникновение и развитие связано с Калифорнией, в частности, с Нью-Йорком. Высший взлет гиперреализма приходится на 1970-е гг. У гиперреализма много наименований: фотореализм, суперреализм, радикальный реализм.

Живописный гиперреализм – это, в большинстве своем копирование художниками фотографий, в свою очередь повторяющих тот или иной фрагмент действительности. Фотография, копируя реальность, отрицает ее. Гиперреалистическая картина, копируя фотографию, воспроизводящую реальность, тем самым отрицает фотографию, но максимально, до иллюзорности восстанавливает собственно реальность (эффект закона отрицания отрицания). Следовательно, произведение гиперреализма осуществляет рефлектирующее действие над реальностью. Документальная

фотография переводит естественное в лоно искусственности. Гиперреалистическая же картина, визуализируя фотографию, моделирует искусственное, вскрывая в нем естественное.

Художник-гиперреалист стремится как можно более объективно выразить естественную природу. Он творит не от себя, а через себя. Он как бы отстраняется от процесса творчества. Его цель – фиксировать предписания, делать их чувственно явленными. Художник-гиперреалист стремится как можно более корректно преподнести картину того явления, в котором растворена сущность распоряжений божественного земному, не пытаясь, по возможности, собственной субъективностью внести в эту картину какие-либо изменения или модификации. По этой причине произведения гиперреализма отличает гладкая красочная фактура, предметный фетишизм, точность и стерильность трактовки мельчайших деталей изображаемых вещей, дистанцированность и внеэмоциональность представления, минимизация сюжетности.

В соответствии с особенностями фотографий, которые используют в своем творчестве художники-гиперреалисты, для их деятельности характерна специализация. Так, например, Чак Клоуз пишет человеческие лица, а Роберт Бектл и Ральф Гоингс – механические средства передвижения. Ричард Маклин живописует всадников, а Роберт Коттингем – светящиеся вывески. Ричард Эстес специализируется на изображении городских видов, а Дон Эдди – автомобильных кузовов. Дейвид Перриш пишет детали мотоциклов, а Джон Солт – автомобильные обломки.

В области техники создания произведений ни один художник-гиперреалист никогда не воспроизводит фотографию во всей ее полноте; она является лишь отправной точкой для долгой и тщательной работы над произведением-вещью. Например, Д. Перриш пишет кистью на холсте, куда спроектирован диапозитив. Ч. Клоуз увеличивает фотографические портреты до степени, позволяющей зрителю буквально «войти» в изображение. Р. Эстес переносит изображение на холст при помощи квадратов и затем пишет, тщательно заполняя квадрат за квадратом.

В области скульптуры гиперреалисты придают достоверность своим произведениям с помощью специальной пластмассы, реальной одежды, жизненных поз, использования подлинных волос и пр. Рассмотрение творчества мастеров и произведений направления.

Особенности творчества американского художника Дуэйн Хансон (1925-1996). Рассмотрение произведения «Куини» (1995 г.).

Особенности творчества американского художника Чака Клоуза (род. 1940). Рассмотрение произведений: «Джон» (1971-1972), «Линда» (1976).

Особенности творчества американского художника Ричарда Эстеса (род 1932). Рассмотрение произведений: «Площадь Таймс, 15 часов 53 минуты, зима» (1985), «Телефонные будки» (1968).

3. Художественное направление «примитивизм»

ПРИМИТИВИЗМ. В основе создания произведений направления изобразительного искусства XX в. «примитивизм» лежит взаимодействие художественного материала с художником, не замутненным профессиональными живописными навыками. Главный принцип художников-примитивистов – не принадлежать к какой-либо профессиональной художественной традиции. Исток такого принципа в том, что живописная профессионализация всячески мешает процессу визуализации диктатных предписаний абсолютного относительному, божественных распоряжений, с заботой обращенных к людям.

Максимально искренний художник – это самодеятельный мастер, не прошедший через овладение махинациями профессионального образования.

Всесторонне искренний художественный материал – это процессы и явления, происходящие в мире первой природы, а также люди, стремящиеся жить в гармонии с первоприродной сферой.

Другие названия примитивизма: «наивная живопись», «невинное искусство», «воскресное искусство», «инстинктивизм».

Примитивизм стал течением изобразительного искусства XX столетия, начиная с творчества французского художника Анри Руссо, прозванного «Таможенником». Наивное искусство существовало во все века художественной деятельности людей, однако только в двадцатом веке, став течением, примитивизм обрел достаточно четкие правила и принципы.

Первая выставка течения «примитивизм» состоялась в 1937 г. в Париже. Она называлась «Народные мастера реальности». Наряду с работами Анри Руссо здесь были выставлены произведения рабочих и ремесленников Луи Вивена, Камиля Бомбуа, Андре Бошана. К числу самых известных произведений примитивизма принадлежат творения художников Хлебинской школы, живописные работы Ивана Генералича, полотна американки Бабушки Мозес, Анри Труйара.

В 1961 г. в Баден-Бадене была устроена огромная выставка произведений примитивизма, а в 1964 и 1975 гг. такие же выставки состоялись в Париже и Роттердаме. На выставке 1975 г. в Цюрихе, наряду с произведениями, принадлежащими направлению «примитивизм», были представлены картины аборигенов, детей и душевнобольных.

Ныне примитивизм занимает свое особое и весьма прочное место в современной сфере художественной деятельности, продолжая оказывать достаточное влияние на многие направления изобразительного искусства XXI в.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Анри Жюльен Феликс Руссо (1844-1910). «Товарищ в играх» (1903), «Тропический лес с обезьянами» (1910), «Дикий лес на закате» (1907).

Нико Пиросманашвили (1862-1918). «Натюрморт» (1910), «Олень» (1912), «Рыбак» (1914), «Дама с цветами и зонтиком» (1917).

4. Художественное направление «демократический реализм»

ДЕМОКРАТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ - это особый раздел художественного пространства «реализм», в границах которого создаются высоко профессиональные произведения изобразительного искусства, призванные показать то благо распоряжений бесконечного конечным существам, которое открывается перед простыми людьми, находящимися в процессе глубинного взаимодействия с природой как объектом, чувственно являющим сущность Мироздания.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Рокуэл Кент (1882-1971). «Эскимос в каяке» (1933), «Гора Ассинибойн. Канадские Скалистые горы» (1952), «Старый человек, старая лошадь, старый амбар, старый мир» (1957).

Эдвард Хоппер (1882-1967). «Ночные птицы» (1942), «Вид на мост Уильямсберг» (1928), «Солнечный свет в городе» (1954).

5. Художественное направление «магический реализм»

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ - это область изобразительного искусства XX столетия, принадлежащая сфере «реализм» и способствующая творению художественных образов, обладающих поистине магическим, завораживающим свойством. Другие названия магического реализма - «новая вещественность», «неообъективизм», «неонатурализм», «новая предметная живопись».

В основе произведений искусства сферы «реализм» лежит очарование возможностью религиозной встречи конечных людей с бесконечным Абсолютом, т.е. некий магнетизм художественных чар, манящих человека отвлечься от обыденности и устремится душой своей ко вселенскому Духу.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Амедео Модильяни (1884-1920). «Голова» (1911-1912), «Сидящая обнаженная» (1917), «Лежащая обнаженная» (1918).

Кристиан Шад (1894-1982). «Автопортрет с натурщицей» (1927), «Две девушки» (1928).

Отто Дикс (1891-1969). «Посвящается садо-мазохистам» (1922), «Писательница Сильвия фон Харден» (1926).

Жорж Руо (1871-1958). «Два клоуна» (1935), «Мечтатель» (1946).

Макс Бекман (1884-1950). «Артисты» (1948), «Автопортрет перед мольбертом» (1945).

Георг Грос (1893-1959). «Посвящается Оскару Паницце» (1917-1918), «Тебя, о, красота, хочу я прославить» (1918).

6. Художественное направление «экспрессионизм»

ЭКСПРЕССИОНИЗМ - это направление в развитии традиции изобразительного искусства XX в. сферы «реализм», произведения которого призваны обеспечить религиозную связь человеческой души со вселенским Духом.

Под понятием «экспрессионизм», который в современном смысле слова используется с 1912 г., многие специалисты понимают специфику мироотношения, характерную для некоторой части немецкой интеллигенции 1910-1920 гг. Специфика эта проступала в определенной совокупности идей и художественных приемов, создающих особую интонацию освоения действительности. Специфические свойства произведений экспрессионизма.

Идеологом экспрессионизма принято считать французского критика Альбера Орье.

В эволюции классического экспрессионизма принято выделять два этапа: ранний экспрессионизм и зрелый экспрессионизм.

По временным параметрам путь существования экспрессионизма можно дифференцировать на ряд волн.

Первая волна экспрессионизма охватывает 1905-1916 гг.

Вторая волна экспрессионизма приходится на период, занимающий 1917-1933 гг. Наиболее значимым явлением здесь стал так называемый немецкий «критический экспрессионизм», давший блестящие образцы социально острых произведений. В это время многие художники-экспрессионисты считали, что посредством живописных и графических произведений необходимо как можно ярче высветить негативную роль современного социума в деле поддержки стремления человеческой души к Духу.

Третья волна экспрессионизма охватывает вторую половину 1940-х гг. Связана она была с реакцией художников на бедствия и душевные страдания миллионов людей, вызванные ужасами Второй мировой войны.

Четвертая волна экспрессионизма приходится на конец 1960-х гг. В исследованиях некоторых западноевропейских и отечественных искусствоведов она получила название «капиталистический реализм».

Три основные принципа, манифестируемых идеологами экспрессионизма: принцип интуитивности, принцип инфантильности и принцип примитивности. При этом идеологи экспрессионизма неоднократно отмечали, что зрителям следует возбуждать в себе интуитивность, инфантильность и примитивность не до взаимодействия с экспрессионистским произведением-вещью, а в процессе самого художественного диалога с ним. Возбудителем же этих зрительских свойств выступает собственно произведение-вещь экспрессионизма, для чего оно должно быть соответствующим образом организовано.

Во-первых, при создании красочной поверхности экспрессионистских картин требуется использовать чистые краски и контрастные красочные

смеси. Красочная поверхность, дабы привлечь внимание зрителя, должна звучать как особый экспрессивно настроенный орган.

Во-вторых, изображаемые вещи должны обрести геометрические очертания.

В-третьих, требуется отказаться от всего того, что способствовало бы становлению линейности, плоскостности, ясности, замкнутости, единству и привлечь к производству произведения все то, что способствовало бы кристаллизации таких качеств художественного образа, как живописность, глубинность, открытость, единство, смутность.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Кёте Кольвиц (урожд. Шмидт, 1867-1945). «Мать с мертвым ребенком» (1903), «Семья» (1938).

Эрнст Барлах (1870-1938). «Человек в рогатке» (1918), «Измученное человечество» (1919), «Поющий» (1930).

Эмиль Нольде (собств. Эмиль Ханзен, 1867-1957). «Море и облака» (1935), «В кафе» (1911), «Сирена» (1924).

Оскар Кокошка (1886-1980). «Лондон. Большой вид на Темзу» (1926), «Монтана» (1947).

Хаим Сутин (1893-1943). «Мальчик в черном» (1924), «Улица в Кане» (1922-1923).

Франц Марк (1880-1916). «Собаки на снегу» (1909-1910), «Синие лани» (1912).

Эрих Хеккель (1883-1970). «Парусные лодки в гавани» (1911), «Купальщицы» (1914).

Эрнст Людвиг Кирхнер (1880-1938). «Женщина на синем диване» (1907), «Группа художников» (1912).

Макс Пехштейн (1881-1955). «Сказка моря» (1920).

Виллем де Кунинг (1904-1990). «Женщина I» (1952), «Посещение» (1966-1967).

Френсис Бэкон (1909-1992). «Штудия папы Веласкеса» (1953), «Август 1972 года. Триптих» (1972), «Три урока арифметики у подножия креста» (1944).

ТЕМА 44. ТРАДИЦИОНАЛИЗМ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА XX В.

2 часа аудиторной работы и 4 часа самостоятельной работы

Лекция 150. Особенности произведений изобразительного искусства сферы «традиционализм»

План лекции

1. Характеристика понятия «традиционализм» в искусстве XX в.
2. Социальный реализм как художественное течение традиционализма.
3. Особенности художественного течения «риджионализм».
4. Специфика художественного направления «стальная романтика».

1. Характеристика понятия «традиционализм» в искусстве XX в.

ТРАДИЦИОНАЛИЗМ в структуре искусства XX столетия может быть представлен как некое художественное пространство, систематизированное из произведений-вещей, при производстве которых доминирующее значение имеет та или иная художественная традиция (в большинстве случаев классицистическая). Как правило, основной темой, избранной художниками, являются обращения к социуму.

Своего рода областями художественного пространства традиционализма являются такие течения изобразительного искусства XX в., как, например, социальный реализм, получивший преимущественное развитие в художественной культуре Мексики, риджионализм, бурно расцветший в первой половине столетия в искусстве США, стальная романтика - детище культуры фашистской Германии.

2. Социальный реализм как художественное течение традиционализма

СОЦИАЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ - есть художественное течение, принадлежащее сфере изобразительного искусства XX в. «традиционализм», произведения которого нацелены на сплочение личности и общества в единое целое.

Наиболее мощным проявлением социального реализма на американском континенте явилось творчество художников Мексики. Именно мексиканская революция 1910-1917 гг. стала поворотным пунктом в деле кристаллизации и развития принципов социального реализма.

Впервые идеи революционно-демократического, национального искусства Мексики были провозглашены в 1918 г. в Гвадалахаре на Конгрессе художников-солдат.

Во-первых, мексиканские художники тогда заявили, что их произведения должны строиться на основе реалистической традиции. В этой связи такие мексиканские мастера, как Д. Ривера и Д. Сикейрос резко порвали с кубистическими увлечениями и углубились в поиски реалистического монументального искусства, обращенного к массам. Опору для своих произведений они обнаружили в живописных традициях итальянского кватроченто и в творческом наследии нидерландских художников XVI-XVII вв.

Во-вторых, мексиканские художники в те времена решили, что их национальная живопись социального реализма должна развиваться исключительно в традиции монументальных фресковых росписей. В этой связи в художественной среде Мексики родилось даже альтернативное противопоставление монументальной живописи как искусства массового и демократического – станковой живописи как искусству буржуазному и частнособственническому.

В-третьих, желая создать сугубо национальное религиозно социоцентрическое искусство, мексиканские художники посчитали необходимым возродить традицию монументальной живописи доколумбовой эпохи.

В соответствии с решением опоры на спектр латиноамериканских и европейских традиций формировались стилистические особенности художественных произведений социального реализма. При их создании с необходимостью переплавлялась простота и четкость трактовки живописных объемов и цвета, присущие древней индейской и раннеренессансной живописи, со своеобразием стилистики европейского реалистического искусства.

В 1922 г. произошло сближение ряда живописцев Мексики с коммунистическим движением. По инициативе Хосе Давида Альфаро Сикейроса был организован революционный «Синдикат технических работников, художников и скульпторов», в который вошли практически все ведущие мексиканские мастера - Д. Ривера, Х.К. Ороско, Х. Герреро, Ф. Леаль. «Синдикат» издавал газету «Эль Мачете», ставшую органом Компартии Мексики.

В декабре 1922 г. «Синдикат» опубликовал декларацию, в которой были, с одной стороны, подведены итоги становления искусства социального реализма, а, с другой стороны, была выдвинута задача дальнейшего развития национальной художественной деятельности, воспитывающей массы и направляющей их на классовую борьбу. Было констатировано, что произведения мексиканского искусства должны возродить древнюю индейскую культуру и призваны общаться со зрителями на языке, понятном коренному населению Мексики. По мысли авторов декларации, подобное

искусство, претендуя на массовость и действенность, должно получить форму монументальных фресковых росписей общественных зданий.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Хосе Давид Альфаро Сикейрос (1898-1974). «Пролетарская мать» (1930), «Облик нашего века» (1947).

Хосе Клементе Ороско (1883-1949). «Жены солдат» (1926), «Стол всеобщего братства» (1930-1931).

Диего Ривера (1886-1957). «Раздача оружия» (1928), «Конвейер на автомобильном заводе» (1932).

3. Особенности художественного течения «риджионализм»

РИДЖИОНАЛИЗМ - (от англ. region – область, сфера; и regional – региональный, местный) – художественное направление, оформившееся в сфере «традиционализм» и направленное на изображение сущности этнокультурной среды Среднего Запада США.

Классический риджионализм оформился в 1930-е гг. в США на основе, с одной стороны, общей тенденции антиурбанизма, а с другой – конкретного социального движения американцев «Назад, к земле», основанного на реактуализации идеологии «отцов-пионеров». Существенное влияние на формирование концептуальных основ риджионализма оказала характерная для этого периода развития американской культуры тенденция культивации «местных интересов» против интегрального федерализма «нового курса» президента Рузвельта. Вербализацией credo американского риджионализма стал лозунг «Америка прежде всего». Это credo аранжировалось как патриотизм «малой родины», провинции как явления, генерирующего и воспроизводящего исконные этнонациональные характеристики, что требовало соответствующей визуализации с помощью художественных творений.

Для искусства риджионализма с его идеалом «власти почвы» программным стало изображение патриархального быта фермерских штатов США, их сельской и в целом провинциальной жизни. Центральной заботой произведений изобразительного искусства течения «риджионализм» сделалась визуализация эталонов американской жизни на фундаменте реалистической художественной традиции. В целом о каждом творении американского риджионализма можно сказать, что оно чувственно являет диктатные социоцентрически религиозные предписания бесконечного конечному, интерпретированные в соответствии с американским менталитетом.

Круг тем произведений искусства риджионализма весьма ограничен: изображение деревенской жизни, живописание ферм, малых городов, окраин больших мегаполисов. Ограничена и география изображаемых сюжетов: Новая Англия, Юг, Юго-Запад, Средний Запад США.

Большинство произведений риджионализма созданы на основе художественной традиции достаточно жесткого реализма, близкого натурализму и предполагающего предельно точную и безжалостную (на грани веризма) фиксацию всех (в том числе и непривлекательных) аспектов быта американской провинции. Целью основы производства произведений на такого рода реализм стало моделирование целостности американской жизни в ее автохтонности, и именно эта автохтонность, максимально точно воспроизведенная в творениях риджионализма, должна была выступить основой для их комфортного взаимодействия со зрителями.

Помимо этого, для ряда произведений риджионализма характерно изображение энергичного ритма американской жизни, ее (несмотря на кажущуюся мозаичность) неуклонное прогрессивное движение – но не в смысле механического социального прогресса, в смысле расцвета ее автохтонного потенциала. По оценке специалистов, именно в произведениях риджионалистов наиболее удачно визуализирована «стремительная Америка».

К началу 1940-х гг. риджионализм как течение, принадлежащее художественной сфере «традиционализм», перестал существовать, оказавшись очень ограниченным явлением в изобразительном искусстве США и во времени и по географическому распространению. Ныне американские искусствоведы с трудом насчитывают всего около сорока художников, в чьем творчестве так или иначе проявились тенденции риджионализма.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Джордж Уэзли Беллоуз (1882-1925). «Ночь в клубе» (1907).

Томас Харт Бентон (1889-1975). «Городские развлечения и подземка» (1930), «Жатва» (1938).

Грант Вуд (1892-1942). «Сенокос» (1939), «Американская готика» (1930).

4. Специфика художественного направления «стальная романтика»

СТАЛЬНАЯ РОМАНТИКА - этим термином в западном искусствоведении принято называть заказное политизированное искусство, получившее широкое развитие в период власти нацистов в Германии (1933-1945). Автором термина считается министр пропаганды Йозеф Геббельс, сформулировавший цель, стоявшую перед нацистскими художниками.

Сущность искусства Третьего Рейха определялась его основным истоком – идеологией нацизма, суммированной в книге Гитлера «Моя борьба» (1926/1927). Фюрер как теоретик исходил в этом случае из концепций П. Де Лагарда, Г.Р. Шёнерера, Х. Чемберлена и Ланца, совокупно выразивших к началу XX в. шовинистические, антисемитские и антидемократические настроения определенных слоев немецкого общества в теории расового превосходства и исторической избранности немецкого

народа. В силу исторических обстоятельств эта идея прочно укоренилась в 1890-1940-х гг. в национальном сознании немцев.

В сфере изобразительного искусства националистические корни на рубеже XIX-XX вв. проявились в связи с появлением ряда журналов и объединений: «Пласт» в Мюнхене (основан Ф. Эрлером, 1899), «Союз Дюрера» (1902), журнал «Страж искусства» (изд. Ф. Авенариус, 1904).

В период нацизма Мюнхен был избран в качестве центра новой имперской культуры. Здесь в 1933 г. был заложен Дом немецкого искусства, а в 1937 г. лично А. Гитлером была открыта, ставшая ежегодной, Большая немецкая художественная выставка.

Весной 1933 г. нацистами были разработаны и осуществлены жесткие меры по пресечению естественного пульса национальной культуры. С марта и до конца года состоялась серия выставок «выродившихся» художников в Карлсруэ, Мангейме, Нюрнберге, Хемнице, Дрездене и Штутгарте. Этот новый в истории эксперимент продолжался и в последующие годы, а его апогей пришелся на июнь 1937 г., когда в Мюнхене была открыта передвижная выставка «Entartete Kunst», действовавшая до 1939 г. (по имеющимся сведениям, эту выставку посетило не менее двух миллионов человек).

Под действие закона о конфискации произведений «еврейского и большевистского искусства» попало более двадцати тысяч произведений, которые были либо спрятаны в спецхранилища, либо проданы на аукционах в Люцерне (1939-1941), либо сожжены во дворе Главной пожарной команды в Берлине (4289 живописных полотен и графических листов). Одновременно по всей Германии осуществлялись акции насильственного отторжения от профессии «выродившихся» художников.

В ноябре 1933 г., как только нацистами была учреждена имперская Палата культуры, возможность работы потеряли тысячи художников, не зачисленных в это ведомство либо по расовым пунктам, либо из-за политической неблагонадежности, либо за причастность к авангардному искусству. Палате культуры было поручено осуществлять надзор над распределением художественных заказов, продажей художникам материалов для творчества, проведением культурных мероприятий, в том числе – персональных выставок.

За десятилетие своего существования искусство немецкого фашизма превратилось в надежнейший фактор идеологического воспитания социума. Согласно данным Отделения изобразительного искусства имперской Палаты культуры, в 1936 г. в нем насчитывалось около сорока тысяч так называемых «солдат фронта народного искусства». Помимо 37 тысяч профессиональных живописцев, скульпторов и графиков, членами Отделения были 2300 самодеятельных художников, 1200 модельеров, 730 специалистов по интерьеру, 500 садоводов-декораторов, 2600 издателей литературы по искусству и продавцов художественных магазинов.

В аспекте реальной практики процесс создания произведений изобразительного искусства в нацистской Германии представляется

явлением исключительно целостным. В истории вряд ли найдется другой пример столь быстротечного созревания официального искусства, с железной логикой подчиненного догматам идеологии и располагающего ограниченным, но безотказно действующим набором диктатных предписаний социума каждому немецкому гражданину.

Во-первых, произведениям немецкой стальной романтики была свойственна классицистическая традиция, в этот период времени актуальная для искусства многих стран Европы и США.

Во-вторых, произведения стальной романтики создавались под влиянием романтической ориентированной художественной традиции, присущей изобразительному искусству Германии на протяжении многих столетий (Готика XIII-XVI столетий, немецкое Возрождение XV-первой четверти XVI вв., Барокко XVII-XVIII столетий, Романтизм XIX в., Модерн рубежа XIX-XX вв.). Система профессионального обучения в художественных вузах нацистской Германии гарантировала знание немецкими живописцами и скульпторами как основы искусства античной Греции и Рима, так и ведение ими особенностей традиции национального «энтузиазного» Ренессанса XV-XVI вв.

В-третьих, в основу творений течения «стальная романтика» были положены художественные традиции западноевропейской реалистической живописи XVII-XIX вв., прежде всего традиции, разрабатываемые в границах бытового жанра критической направленности.

Бытовой жанр у нацистов служил важным задачам воспитания общества. Темы «здорового народного коллективизма», «единства партии и народа» предельно адаптировались до уровня обывательского понимания. Особую озабоченность проявлял режим Рейха, когда дело касалось задач воспитания «новой юности» средствами искусства. Живописцы А. Хакенбройх, Э. Дильман, Ю. Вегенер создали множество картин с изображением всевозможных религиозно социоцентрических церемоний, ритуалов или просто портретов подростков, внимающих целенаправленной агитации взрослых.

Вообще тема национальной «почвы и крови» преподносилась во множестве вариантов как главная для живописных произведений стальной романтики. Такие мастера, как А. Рессель, К. Дибич, И. Винсент-Гиссарц, Ф. Эрлер обычно воплощали ее в изображениях матери, кормящей грудью ребенка на фоне колосящегося поля, пахоты либо идиллического немецкого пейзажа.

Характерным как для скульптурных, так и живописных произведений стальной романтики было отождествление темы плодородия земли и зрелости ее плодов с обнаженным женским телом. Художники Рейха стремились возродить ценность этой темы после, как они считали, «надругательства» над женской душой и плотью в произведениях кубистов, фовистов и, особенно, немецких экспрессионистов.

Эталонным олицетворением диктатных распоряжений социально бесконечного конечному стали скульптурные и живописные изображения

Адольфа Гитлера. Известно, что сам фюрер не разрешал установку своих статуй в общественных местах, а также был противником публикаций собственных рисунков и акварелей, но его культ в Германии носил ярко выраженную социоцентрически религиозную форму. Изображения Гитлера, проявляясь в качестве чувственно явленной сущности немецкой нации, были объектами поклонения в каждом доме, учреждении, в казармах и школах. Колоссальные бюсты вождя на выставках повторяли классицистическую традицию колоссов императоров Древнего Рима. Что же касается живописных изображений сцен встреч вождя с народом, то в них нередко проступала иконографическая схема явления Христа перед людьми.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Арнольд Брекер (1900-1991). «Вестник» (1930-е), «Готовность» (1938), «Мыслитель» (1939).

Йозеф Торак. «Товарищи» (1937).

А. Грауль. «Мать» (1939).

Фридрих Эйлер. «Портрет вождя» (1930-е).

Ф. Штегер. «Мы – солдаты труда» (1938).

Л. Шмуцлер. «Возвращение с поля» (1930-е).

Р. Рудольф. «Товарищи» (конец 1930-х).

К. Шлягетер. «Полдень» (конец 1930-х).

А. Кампф. «В прокатном цехе» (конец 1930-х).

Хуберт Ланцингер (1880-1977). «Гитлер-знаменосец» (конец 1930-х).

ТЕМА 45. ЭПАТИЗМ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА XX В.

2 часа аудиторной работы и 4 часа самостоятельной работы

Лекция 151. Своеобразие произведений изобразительного искусства сферы «эпатизм»

План лекции

1. Специфические свойства эпатирующих произведений изобразительного искусства.
2. Особенности художественного течения «фовизм».
3. Художественное направление «дадаизм».
4. Поп-арт как направление эпатизма.
5. Минимализм в изобразительном искусстве XX в.
6. Художественное течение «концептуализм».
7. Художественное направление «ленд-арт».
8. Художественное направление «бедное искусство».
9. Акционнизм, хэппининг, перформанс, боди-арт как течения сферы «эпатизм».

1. Специфические свойства эпатирующих произведений изобразительного искусства

ЭПАТИЗМ есть сфера изобразительного искусства XX столетия, включающая в себя произведения-вещи, обладающие рядом специфически-эпатажных признаков (эпатаж – фр.`epatage от`epater – откалывать, бить, рвать). Сфера «эпатизм» кристаллизована из таких областей изобразительного искусства XX столетия, как фовизм, дадаизм, поп-арт, минимализм, концептуализм, ленд-арт, бедное искусство, акционнизм.

2. Особенности художественного течения «фовизм»

ФОВИЗМ. Термин «фовизм» (от фр. fauves – дикий) возник в результате недоброжелательного замечания французского художественного критика Луи Вокселя, обнаружившего на выставке парижского Осеннего салона 1905 г. странные картины, показавшиеся ему les fauves «дикими зверями». Вообще фовизм – это не школа и не система, а процесс и результат временного соглашения о совместной творческой разработке оригинальных живописных приемов между молодыми французскими мастерами, жившими в одно время и погруженными в одну художественную атмосферу.

Период существования фовизма был недолгим. В 1905 г., который считается исходной временной вехой данного эпатажного течения, в парижском Осеннем салоне были собраны воедино произведения художников, по большей части даже не знавших друг друга. Выставка, случившаяся в 1906 г., т.е. в пору расцвета фовизма, вызвала настоящий скандал. В 1907 г. в группе художников-фовистов наметился раскол. В 1908 году фовизм как течение сферы «эпатизм» прекратил свое существование.

Можно обозначить ряд художественных традиций, благодаря которым эволюционировало творчество фовистов. В период с 1898 по 1905 гг. молодые французские живописцы находились последовательно сначала под влиянием творческого наследия группы «Наби», затем достижений дивизионистов, а потом картин Поля Сезанна. В период с 1905 по 1907 гг. на творчество художников-фовистов оказали заметное влияние произведения Поля Гогена. Фовисты считали, что распространенные в их время символизм и стиль Модерн лишили живопись ее былой силы, и что им выпала честь своими произведениями возродить эту художественную силу.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Анри Эмиль Бенуа Матисс (1869-1954). «Женщина в шляпе» (1905), «Цыганка» (1906).

Морис де Вламинк (1876-1958). «Сады в Шату» (1904), «Поездка за город»» (1905).

Андре Дерен (1880-1954). «Две баржи» (1906), «Отблески на воде» (1906).

Кес ван Донген (1877-1968). «Женщины у балюстрады» (1911),

«Портрет актрисы Лили Дамита» (1925).

3. Художественное направление «дадаизм»

ДАДАИЗМ (фр. dadaisme, от dada – конек, деревянная лошадка; детский лепет) – течение сферы изобразительного искусства «эпатизм», которое возникло практически одновременно в США и Швейцарии и распространилось в Европе в 1915-1923 гг.

Для творческой практики дадаизма, появившегося на свет в результате Первой мировой войны, характерна переоценка художественных достижений всей предшествующей истории изобразительного искусства.

Художники-дадаисты собственных последовательных программ деятельности не создали, да и не стремились создать, ибо они вообще высказывались против творения каких-либо программ, заявляя, что единственная программа дадаизма – не иметь программ. О целях и задачах дадаизма говорилось лишь, что необходимо противопоставить эпатаж ужасам жизни, высказать неуважение «унизительной современности», доказать право на «собственный фантастический мир». В основе содержания произведений дадаизма нет связи с никакими политическими или социальными проблемами.

Еще не имея названия, дадаизм начался в Нью-Йорке с приездом в США в 1915 г. французских художников Марселя Дюшана и Франсиса Пикабиа. Космополитическая атмосфера нью-йоркского авангарда предоставила художникам благодатную почву для их страстного желания ниспровержения основ традиционного искусства.

Эпатажные новшества М. Дюшан и Ф. Пикабиа распространяли через журнал «291», издаваемый группой Штиглица. Мощным представлением нью-йоркского движения дадаизма стала выставка в Большой центральной галерее (1917).

Когда Пикабиа, а затем Дюшан в мае 1921 г. покинули Нью-Йорк, дадаистский период в искусстве США был закончен.

Окончательное оформление европейского дадаизма произошло 5 февраля 1916 г. в швейцарском Цюрихе на улице Шпигельгассе в маленьком артистическом клубе-кабаре, который вначале назывался «Кабаре Вольтера», а после был переименован в «Дада». Именно Цюрих в период Первой мировой войны стал прибежищем для стекавшихся сюда со всей Европы творческих личностей, не пожелавших выступить в качестве «пушечного мяса» в ужасной людской бойне. Среди них были швейцарец Рихард Гюльзенбек, немец Хуго Балль, румыны Тристан Тцара и Марсель Янко, а также эльзасец Ханс Арп. Объединившись, эти молодые ниспровергатели художественных основ организовали клуб, цель которого состояла в том, чтобы «напомнить всем, что существуют независимые люди, которые стоят над войной и живут другими интересами». Именно в клубе «Дада» было провозглашено новое направление искусства под названием «дадаизм» и принято решение издавать свой собственный журнал. Здесь же периодически устраивались дадаистские концерты, выставки, штурмсуаре.

Из Цюриха дадаизм распространился среди деятелей искусства Германии в таких городах, как Берлин, Кёльн и Ганновер, а также во Франции (Париж).

Организатором берлинской группы дадаизма стал Рихард Гюльзенбек, приехавший в Германию в 1917 г. В группу входили художники Георг Гросс и Ханна Хох, а также поэты Рауль Хаусман и Франц Юнг. В полный голос берлинская группа дадаизма заявила о себе в 1918 г. С связи с войной и поражением в ней Германии, берлинский дадаизм приобрел политическую направленность. В июне 1918 г. большая выставка в Берлине собрала произведения нескольких ветвей дадаизма, однако вскоре течение здесь распалось.

В Кёльне дадаизм был порожден творческой деятельностью двух художников – Ханса Арпа и Макса Эрнста. Ориентированный в сторону коммунистического движения, кёльнский дадаизм заявил о себе в 1920 г. эпатажно шумной выставкой в кафе «Винтер», которая буквально взбудоражила местную общественность. В результате вмешательства полиции кёльнская группа дадаизма была распущена.

Становление дадаизма в Ганновере, произошедшее в 1918 г., прежде всего, обязано эпатажному творчеству Курта Швиттерса.

Главным для парижского движения «дадаизм» стало то, что оно объединило как французских художников, так и выходцев из американской, швейцарской и немецкой групп дадаизма. В Париже дадаизм зародился в 1919 г. с момента приезда во Францию художника Франсиса Пикабиа.

Просуществовав некоторое время как целостность, парижский дадаизм вскоре разделился на два противоборствующих лагеря. Один из них, возглавляемый Тристаном Тцара, остался верен провозглашенным еще в Цюрихе художественным целям. Творческая деятельность представителей другого лагеря, возглавляемого Андре Бретоном, привела к эволюции дадаизма в сюрреализм.

Дадаизм как течение сферы «эпатизм» распался в 1922 г. Важную роль в этом деле сыграл так называемый «Парижский конгресс», организованный А. Бретоном. Вскоре после завершения работы «Конгресса», в соответствии с установившейся во Франции оригинальной традицией, студенты Парижской художественной школы утопили в Сене сделанную ими скульптуру - художественное олицетворение дадаизма.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Марсель Дюшан (1887-1968). «Велосипедное колесо» (1913), «Велосипедное колесо» (1964), «Мона Лиза с усами» (1919).

Курт Швиттерс (1887-1948). «Мерцкартина 21 В» (1920), «Мерцизм» (1925).

Франсис Пикабиа (собст. Франсис Мартинес де Пикабиа, 1879-1953). «Удни, или Танец» (1913), «Catax» (1929).

Ханс (Жан) Арп (1886-1966). «Часы» (1924), «Метаморфоза (Раковина-Лебедь-Равновесие-Ты)» (1935).

4. Поп-арт как направление «эпатизма»

ПОП-АРТ. В середине XX в. в границах изобразительного искусства сферы «эпатизм» возникло такое течение, как «неодадаизм», в составе которого сложились два подтечения: европейский новый реализм и американский поп-арт.

В 1949 г. английский художник Френсис Бэкон при производстве своих произведений стал использовать имитацию фрагментов фотографий, тем самым разработав методику так называемых «коллажей ситуаций». Этот метод подхватила английская группа художников из Института современного искусства, вдохновленная искусством дадаизма начала XX в. и назвавшая себя «новыми реалистами». В 1956 г. они представили вниманию публики выставку под названием «This is tomorrow» («Это завтра»).

В апреле 1960 г. в Милане художественный критик Пьер Рестани опубликовал первый «Манифест нового реализма». В состав группы «новые реалисты» вошли такие английские художники, как Ричард Хамильтон, Эдуардо Паолоцци, Питер Блейк, Дейвид Хокни, Ален Джоунс. Две групповые выставки прошли в ноябре-декабре 1960 г. на фестивале

современного искусства в Париже. В произведениях «новых реалистов» постоянно присутствовали элементы городской среды – афиши, пустыри, машины - все то, что П. Рестани назвал «поэзией городской цивилизации».

В 1970 г. в Милане движение «новые реалисты» было торжественно распущено, однако еще задолго до своего роспуска, в 1961 г. произведения «нового реализма» были показаны в США на выставке в Музее современного искусства в Нью-Йорке, что привело к потребности производства подобных произведений у ряда американских художников. Автором термина «поп-арт», произошедшего от словосочетания «популярное искусство», считается директор нью-йоркского Музея современного искусства Л. Аллоуэй.

Родителями американского поп-арта стали Роберт Раушенберг и Джаспер Джонс, которые, в свою очередь, своим крестным отцом считали лидера дадаизма Марселя Дюшана, проживавшего в те времена в Америке. Художники создали стройную теорию поп-арта. Р. Раушенберг и Дж. Джонс провозгласили, что ничего не может быть реальнее самих вещей, которым следует лишь придать свойства произведений искусства.

Поп-арт как течение изобразительного искусства США, использовал для создания реди-мейдов образцы массовой потребительской культуры. Популярные комиксы, изделия рекламы и продукты промышленного производства послужили источником производства произведений поп-арта в форме фотомонтажей, коллажей и ассамбляжей. Некоторые представители поп-арта принимали участие в «хеппинингах».

Всего было разработано несколько типов произведений поп-арта:

- печатный
- бутафорский
- вещественный
- фотоколлажный.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Роберт Раушенберг (1925). «Кровать» (1955), «Дорический цирк» (1979).

Джаспер Джонс (1930). «Мишень с четырьмя лицами» (1955), «Три флага» (1958), «Ноль через девятку» (1961).

Энди Уорхол (собств. Эндрю Уорхола, 1928-1987). «Банка томатного супа» (1961), «Пепси-кола» (1962).

Клас Ольденбург (1929). «Белая рубашка с голубым галстуком» (1961), «Спальня» (1963).

Рой Лихтенштейн (1923). «Девушка с лентой в волосах» (1965), «Химия на службе мира» (1970).

Джеймс Розенквист (1933). «Мэрилин Монро 1» (1962), «F-111» (1965).

5. Минимализм в изобразительном искусстве XX в.

МИНИМАЛИЗМ как течение искусства XX в. имеет множество названий: «серийное искусство», «ABC-искусство», «алфавит-искусство»,

«литералистическое искусство», «искусство первичных структур», «холодное искусство». Все они в той или иной степени выражают суть произведений-вещей этого эпатажного течения изобразительного искусства XX в., расцвет которого приходится на конец 1960-х гг.

В рамках минимализма художественное творчество понимается как взаимодействие художника с художественным материалом в виде серии однотипных (или одинаковых) модулей. Художественные произведения-вещи минимализма зачастую предстают как пространственные конфигурации из подобных друг другу модулей.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Карл Андре (род. 1935). «Кости деревьев» (1974).

Дэн Флавин (род. 1933). «Без названия (Посвящается Элен)» (1975).

Дональд Джадд (1928-1994). «Без названия» (1982).

Сол Ле Витт (род. 1928). «Три куба, один из которых сдвинут» (1969).

Роберт Мэнголд (род. 1937). «Серия пополам (Синий)» (1968).

Агнес Мартин (род. 1912). «Без названия № 10» (1989).

Роберт Моррис (род. 1931). «Семь оттенков красного для Джорджии O`Киф VI» (1992).

Роберт Райман (род. 1930) «Винзор 6» (1965).

Ричард Серра (род. 1939). «Наклонная арка» (1981).

Франк Стелла (род. 1936). «Джарама II» (1980-е).

6. Художественное течение «концептуализм

КОНЦЕПТУАЛИЗМ или концептуальное искусство (от лат. conceptio – соединение, совокупность, выражение, формулировка идеи) – направление изобразительного искусства 1960-х гг., представившее художника в качестве генератора идей («концепций»), а не про-изводителя готовых произведений-вещей. Основателем концептуализма считается Джозеф Косут. Главная же задача художника-концептуалиста – это документальная фиксация концепта, творческое овеществление которого отнюдь не обязательно.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Джозеф Косут (род. 1945). «С названием… (Искусство как идея как идея)» (1967).

Лоуренс Уэйнер (род. 1940). «Рассыпанные по полу жемчужины» (1994).

Бен Вотье (род. 1935). «Искусство бесполезно, уходи домой» (1971).

Колин Маккахон (1919-1987). «Разве день не двенадцать часов длится» (1970).

Он Кавара (род. 1933). «Тысяча дней миллион лет» (1993).

Эд Руша (род. 1937). «Шум» (1963).

7. Художественное направление «ленд-арт»

ЛЕНД-АРТ или «искусство земли» есть форма художественного творчества, активно использующая для производства произведений-вещей элементы первой природы. Возникшее в середине 1960-х гг. как реакция на возрастающую коммерциализацию искусства и традиционное размещение художественных творений в музеях или галереях, «искусство земли» вступило в прямой диалог с окружающей средой и породило несколько специфических типов произведений-вещей.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Энди Голдсуорти (род. 1956). «Линии из кленовых листьев» (1987).

Роберт Смитсон (1938-1973). «Спиральный мол» (1970).

Кристо и Жан-Клод (Кристо Явачев, род. 1935. Жан-Клод де Гюйебон, род. 1935). «Обернутый берег» (1969), «Окруженные острова» (1983).

8. Художественное направление «бедное искусство»

БЕДНОЕ ИСКУССТВО (итал. arte povera – бедное искусство) – это направление изобразительного искусства XX в. сферы «эпатизм», возникшее в 1967 г. в среде итальянских художников в качестве реакции на потребительское отношение к художественным ценностям. «Бедное искусство» имеет много синонимических названий: «невозможное искусство», «хрупкое искусство», «микроэмоциональное искусство», «георомантизм». В самом названии «бедное искусство» зафиксирована установка на отказ от создания произведений изобразительного искусства в качестве «вечных ценностей», предназначенных для музейного хранения в течение столетий.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Алигьеро Боэтти (род. 1940). «Карта мира» (1971)

Янис Кунелис (род. 1936). «Без названия» (1990).

Марио Мерц (род. 1925). «Иглу Фибоначчи» (1972).

9. Акционнизм, хэппининг, перформанс, боди-арт как течения сферы «эпатизм»

АКЦИОННИЗМ (фр., англ. actionnisme, от лат. action – действие, поступок) – течение сферы «эпатизм», получившее распространение в США и Западной Европе в 1960-1980-х гг. Разновидностями акционнизма являются такие течения изобразительного искусства XX в., как хэппининг, перформанс, боди-арт.

ХЭППИНИНГ (от англ. to heppen – происходить, случаться, иметь место) – течение сферы «эпатизм». Чаще всего хэппининг предполагает

непосредственное участие зрителей в процессуальности создания произведения искусства.

ПЕРФОРМАНС (англ. performans – представление, выступление, игра) – как разновидность акционнизма.

БОДИ-АРТ (англ. body art – искусство тела) – течение в рамках акционнизма 1960-1970-х гг.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Марк Квин (род. 1964). «Я сам» (1991).

Жина Пан ((1939-1990). «Душа» (1974).

Бас Ян Адер (1942-1975). «Не могу сказать, как мне грустно» (1970).

Герман Нитш (род. 1938). «Восьмидесятое действие» (1984).

Кацуо Ширага (род. 1924). «Вызывающая грязь» (1955).

Сабуро Мураками (1925-1996). «Небо» (1956).

Крис Барден (род. 1946). «Kunst Kick» (1974).

ТЕМА 46. СЮРРЕАЛИЗМ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА XX В.

2 часа аудиторной работы и 4 часа самостоятельной работы

Лекция 152. Особенности произведений изобразительного искусства сферы «сюрреализм»

План лекции

1. Основные положения художественного направления «сюрреализм».
2. Этапы развития сюрреализма. Основные идеологи течения.
3. Художественное течение «классический сюрреализм».
4. Художественное течение «неадекватный сюрреализм».
5. Особенности течения «половинчатый сюрреализм».

1. Основные положения художественного направления «сюрреализм»

Сюрреализм (фр. surrealite – сверхреальность) – художественное течение изобразительного искусства XX в. Термин «сюрреализм» был впервые употреблен французским поэтом Гийомом Аполлинером в 1917 г.

Предтечей сюрреализма стал французский журнал «Litterature» («Литература»), возглавляемый главным идеологом течения Андре Бретоном совместно с Полином Супо и Луи Арагоном.

Сюрреализм зафиксировал архетипическое желание души людской обрести свободу единения со вселенским Духом: «единственное, что еще может меня вдохновить, так это понятие «свобода» (А. Бретон). Философскими основаниями сюрреалистической концепции свободы выступили:

«интуитивизм» Анри Бергсона, прежде всего его идея о внедискурсивности;

теория творчества Жозефа Дельтея, в частности, трактовка им роли фантазии в художественном постижении истины;

психоаналитическая концепция Зигмунда Фрейда;

традиционная для многих течений изобразительного искусства XX в. программная парадигма инфантилизма, основанная на презумпции «непосредственного детского простодушия».

Зоны свободы для художника идеологи сюрреализма усматривали в нескольких феноменах: детство, сон, интуиция.

2. Этапы развития сюрреализма. Основные идеологи течения

Первая волна сюрреализма приходится на период 1924-1929 гг. В 1924 г. вышел первый номер журнала «Сюрреалистическая революция», а 1

декабря того же года был опубликован «Первый манифест сюрреализма», написанный А. Бретоном. После этого было опубликовано еще три сюрреалистических манифеста (1930, 1946, 1969), однако самое главное было изложено уже в первом программном документе сюрреализма. В это время в границах течения главенствовали произведения так называемого классического сюрреализма.

Вторая волна сюрреализма охватывает период 1930-1940 гг. Здесь верховодили произведения, принадлежащие «неадекватному сюрреализму». В 1930-е гг. состоялось много выставок, демонстрирующих художественные достижения сюрреализма: в США (1931, 1932), в Цюрихе и Брюсселе (1934), в Лондоне (1936), в Нью-Йорке (1936-1937), в Токио (1937). Широкое распространение сюрреалистического движения по всему миру прекрасно показала парижская выставка 1938 г., на которой были представлены произведения семидесяти художников-сюрреалистов из 14 стран: Австрии, Англии, Бельгии, Германии, Дании, Испании, Италии, США, Румынии, Франции, Чехословакии, Швейцарии, Швеции и Японии.

Начиная с 1940 г., в связи с началом Второй мировой войны, многие ведущие художники-сюрреалисты покинули Париж и рассеялись в свободной зоне или эмигрировали в США, где активной художественной деятельностью не занимались. Известно, что в эти годы сюрреалисты Рене Шар, Луи Арагон, Робер Деснос, Поль Элюар и Тристан Тцара вступили во французское Сопротивление.

В марте 1942 г., в интервью «Arson, An Ardent Review» (Лондон), Андре Бретон перечислил тех художников, которых он считал истинными или «классическими» сюрреалистами: Эрнст, Массон, Танги, Магритт, Паален, Зелигманн, Браунер, Каррингтон, Кей Сейдж, Хайтер, Лам, Матта, Онслоу-Форд, Франсез, Корнелл, Дэвид Хар.

Третья волна сюрреализма началась в 1946 г. и продолжалась вплоть до смерти Андре Бретона, последовавшей 28 сентября 1966 г. В том же году ушли из жизни такие знаменитые художники-сюрреалисты, как Ханс Арп, Виктор Браунер и Альберто Джакометти.

Слава третьей сюрреалистической волны держалась в основном на творчестве великого испанского художника Сальвадора Дали, хотя еще в 1936 г. Андре Бретон заявил, что «творчество Дали больше не интересует сюрреализм». В этот период прошел ряд ретроспективных выставок произведений, созданных основоположниками данного художественного направления. Именно в те годы весьма популярны были творения «половинчатого сюрреализма».

В связи со смертью своего лидера группа художников-сюрреалистов решила приступить к выпуску журнала «Archibras», в редакционной статье первого номера которого Жан Шустер написал: «Смерть Андре Бретона поразила сюрреализм в самое сердце, и встал вопрос: продолжать сюрреалистическое движение или нет».

Дальнейшая художественная эволюция сюрреализма привела к оформлению так называемой американской версии сюрреализма,

способствовала кристаллизации неосюрреализма, в границах которого принято различать: 1) магический сюрреализм (художники Л. Фини, Ф. Лабисс); 2) католический сюрреализм (художественная практика позднего этапа творчества С. Дали); 3) фигуративный сюрреализм.

Если сюрреализм как художественное течение позволительно вписать в определенные хронологические рамки, то сюрреализм как художественный принцип неисчерпаем. К таковым главный идеолог сюрреализма Анри Бретон отнес Данте и Бодлера, Рэмбо и Малларме, Ваше и По, Уччелло и Босха, Де Кирико и Моро, Бёклина и Редона, а также многих других замечательных художников, творивших в разные периоды истории искусства.

Поскольку течение «сюрреализм» в пору его зрелости подразделялось на ряд направлений, к каковым принадлежали классический сюрреализм, неадекватный сюрреализм и половинчатый сюрреализм, то необходимо рассмотреть особенности каждого из этих направлений.

3. Художественное течение «классический сюрреализм»

КЛАССИЧЕСКИЙ СЮРРЕАЛИЗМ. Направление «классический сюрреализм», иначе называемое «параноико-критический сюрреализм», достигло своего пика в 1920-е гг. Его лидером был Андре Бретон. Главные художники этого направления пришли из дадаизма и привнесли в него много эпатажа. На первых порах классический сюрреализм был сильно политизирован, поскольку его вожди мечтали установить свою политическую власть посредством сюрреалистического искусства. Крупнейшими художниками классического сюрреализма были Макс Эрнст, Андре Массон и Ив Танги.

В границах классического сюрреализма работали многие литераторы: Поль Элюар, Луи Арагон, Робер Деснос, Тристан Тцара. Они выпускали журнал «Сюрреалистическая революция», в котором излагали свои взгляды на проблемы современного искусства.

Андре Массон в манифесте сюрреализма указал, что существуют три условия для классически-сюрреалистического, а, следовательно, бессознательного параноико-критического творчества. Во-первых, художнику необходимо освободить сознание от рациональных связей и достичь состояния, близкого к трансу. Во-вторых, ему следует полностью подчиниться внеконтролируемым и внеразумным импульсам. В-третьих, художнику нужно взаимодействовать с художественным материалом по возможности быстро, не задумываясь об осмыслении сделанных им операционных ходов. Как правило, произведения представителей классического сюрреализма лишены натуралистически фигуративных изображений, то есть являются, что называется, беспредметными.

Фундаментальным критерием свободы для художника-сюрреалиста, занимающегося производством произведений классического сюрреализма, в

качестве детства, сна и интуиции выступило освобождение его от любых видов дискурса, в том числе – от языкового.

Макс Эрнст в своей книге «По ту сторону живописи» постулировал необходимость при создании сюрреалистических произведений «полуавтоматических процессов» в художественной технике, которые «околдовывают волю, разум, вкус художника» и способны создать «ошеломляющие воспроизведения мыслей и желаний», устраняя «власть так называемых сознательных трудностей».

Сальвадор Дали, который до конца 1920-х гг. принадлежал к классическому сюрреализму, артикулировал метод создания особых параноико-критических произведений-вещей, как «стихийный метод сознательной иррациональности, которая базируется на систематизированной и критической объективации проявлений безумия». С. Дали в своем стремлении к «сознательной иррациональности» организовал для себя внезапные пробуждения с целью фиксации содержания сновидений, а также прибегал к аутопсихоанализу как рефлексивному наблюдению над собственным ассоциативным рядом и пр.

А. Бретон, будучи не художником, а литератором, тем не менее, также пришел к выводу, что творение произведений изобразительного искусства классического сюрреализма немыслимо без «метода свободных ассоциаций» и «метода психического автоматизма».

В пору классического сюрреализма, которую иначе можно назвать «эпохой снов», художники изобрели множество особых техник взаимодействия с художественным материалом, позволявших и мастеру, и художественному материалу проявить как можно больше творческой свободы. Среди них выделялись такие методики, как «фроттаж», «деколлаж», «дриппинг», «кулаж», «бюллетизм».

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Макс Эрнст (1891-1976). «Стеклянный велосипед» (1921), «Слон из Целебеса» (1921), «Колеблющаяся женщина» (1923), «Яйцо. Вид изнутри» (1929).

Андре Массон (1896-1987). «В траве» (1934), «Летний дивертисмент» (1934).

Ив Танги (1900-1955). «Лента крайностей»(1932), «Мебель времени» (1939).

4. Художественное течение «неадекватный сюрреализм»

НЕАДЕКВАТНЫЙ СЮРРЕАЛИЗМ. Термином «неадекватный сюрреализм» именуется направление «сюрреализм», которое откололось от классического сюрреализма в конце 1920-х uu. Его сторонники, принимая в целом теорию сюрреализма, взяли от произведений традиционного искусства возможность узнавания зрителями изображенных предметов. Другими словами, мастера неадекватного сюрреализма отказались от

сюрреалистической беспредметности. Главным принцип неадекватного сюрреализма стало чувственное явление сущности реальных предметов в нереальных ситуациях.

Лидерами неадекватного сюрреализма явились такие художники, как Сальвадор Дали, Рене Магритт и Ман Рей.

За свою изобразительную фигуративность представители неадекватного сюрреализма были публично прокляты отцами «правильного», то есть классического сюрреализма. Однако в результате отказа от беспредметности, неадекватные сюрреалисты приобрели миллионы зрителей, ибо их произведения давали людям, даже специально не подготовленным к общению с сюрреалистическими творениями, возможность более или менее комфортного диалога-игры с подобными произведениями.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Рене Франсуа Жислен Магритт (1898-1967). «Место человека в мироздании» (1933), «Изнасилование» (1934), «Философский будуар» (1948).

Ман Рей (1890-1976). «Скрипка Энгра» (1924).

Сальвадор Дали (1909-1989). «Постоянство памяти» (1931), «Искушение Святого Антония» (1946), «Мягкая конструкция с вареными бобами: предчувствие гражданской войны» (1936).

Эдвард Александер Уодсворт (1889-1949). «Завтра утром» (1929-1944).

Пол Нэш (1889-1946). «Пейзаж из сновидения» (1936-1938).

Леонора Каррингтон (род. 1917). «Трактир утренней лошади (Автопортрет)» (1936).

5. Особенности течения «половинчатый сюрреализм»

ПОЛОВИНЧАТЫЙ СЮРРЕАЛИЗМ. К половинчатому сюрреализму принадлежат художники, которые, никогда серьезно не принимая теорию сюрреализма, тем не менее, при производстве своих произведений-вещей с удовольствием использовали те или иные сюрреалистические методики и активно участвовали в выставках, демонстрирующих творения сюрреализма.

К ведущим мастерам половинчатого сюрреализма относятся, прежде всего, Хоан Миро, Пауль Клее и Альберто Джакометти.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Хоан Миро (1893-1983). «Двор усадьбы» (1921), «Лето» (1938), «Женщина и птица ночью» (1944).

Пауль Клее (1879-1940). «Восход луны и закат солнца» (1919), «Парк возле Лю» (1938).

Альберто Джакометти (1901-1966). «Женщина с перерезанным горлом» (1932), «Диего» (1950).

ТЕМА 47. ГЕОМЕТРИЗМ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА XX ВЕКА

2 часа аудиторной работы и 4 часа самостоятельной работы

Лекция 153. Своеобразие произведений изобразительного искусства сферы «геометризм»

План лекции

1. Структурные основания произведений изобразительного искусства сферы «геометризм».
2. Особенности течения «кубизм».
3. Художественное течение «футуризм» как объем понятия «геометризм».
4. Художественное течение «орфизм».
5. Художественное течение «неопластицизм».
6. Художественное течение «оп-арт».

1. Структурные основания произведений изобразительного искусства сферы «геометризм»

Геометризм есть сфера изобразительного искусства XX в., концентрирующая в себе произведения, чувственно являющие структурные основы Бытия. Творения геометризма, во-первых, представляют структурные элементы реальности в форме, освобожденной от зрительной достоверности; во-вторых, нацелены на визуализацию особенностей структурной связи между элементами реальности, лишенными кажимости; в-третьих, делают наглядным динамический характер структуры действительности. Среди художественных течений, которые включает в себя геометризм, выделяются кубизм, футуризм, орфизм, неопластицизм, оп-арт.

2. Особенности течения «кубизм»

КУБИЗМ – первое течение в изобразительном искусстве XX в., располагающее строгой хронологией и подробным прижизненным описанием, демонстрируя тем самым программный методологизм и сугубо рефлексивные установки относительно понимания сути художественного творчества. Кубизм явился одним из самых философски артикулированных течений сферы «геометризм». По утверждению идеологов кубизма, реальность, которую видит человек вокруг себя и то, как он видит самого себя - есть лишь видимость, тогда как подлинная структура бытия сугубо геометрична. Вещи реальности представляют собой нечто вроде структурных элементов, имеющих кубическую форму.

Практика кубизма представляла собой специфическое моделирование когнитивного процесса, основанного на базисном для кубизма принципе «отрицания наивного реализма», предполагающего отказ художника от опоры на визуальное восприятие и визуализацию предметного мира. Данный принцип лег в основу провозглашенной кубизмом программы «борьбы со зрением», т.е. борьбы с некритическим принятием феноменологии видеоряда в качестве основы художественного изображения. По формулировке А. Глеза и Ж. Метценже, «глаз умеет заинтересовать и соблазнить разум своими заблуждениями», но в основе этого соблазна – не что иное, как обман зрения, кажимость. Согласно рефлексивной самооценке художников-кубистов, «для нас линии, поверхности и объемы – не что иное, как чувственное явление той ноуменальной основы, что не представлена внешним видом объекта».

В конце концов кубизм на его зрелой фазе развития пришел к идее пластического моделирования основы мира, т.е. его подлинного лица, не скрытого за феноменологическим рядом. В своей эволюции кубизм осуществил радикальный поворот от критики объекта как такового к критике неадекватного (субъективного) его понимания. Критический пафос зрелого кубизма направлен не против реальности как субъективной иллюзии, а против субъективности в художественной визуализации реальности.

Хронологически и логически выделяется несколько этапов кристаллизации и развития кубизма.

К событиям, так или иначе подготовившим почву для возникновения кубизма, относится посмертная выставка Ж. Сёра, состоявшаяся в 1905 г., выставка творений художников-фовистов, прошедшая в 1906 г., а также выставка негритянского искусства, случившаяся в 1906 г. Во многом предопределила возникновение кубизма состоявшаяся в 1907 г. ретроспективная выставка произведений Поля Сезанна, которая показала, что в своих последних работах («Сад в Сен-Лов», 1905; «Гора Сент-Виктуар», 1905) мастер вплотную подошел к кубизму, что он оказался в преддверии открытия данного течения «геометризма», и лишь смерть прервала творческие искания художника. Эта выставка оказала огромное воздействие на творчество «отцов-основателей» течения художников Пабло Пикассо и Жоржа Брака, которые постарались довести сезанновские принципы до кульминации, до критического слома.

Решающим для кубизма, который тогда еще не имел названия, стало лето 1907 г., время, когда Пабло Пикассо закончил произведение «Авиньонские девицы». Именно данное живописное творение обозначило рубеж не только в творчестве этого великого художника, но и в деле кристаллизации течения «кубизм» как сферы изобразительного искусства XX в. «геометризм». Кубизм зародился без манифеста. В 1908 г. группа друзей, в которую, помимо Пабло Пикассо и Жоржа Брака, входили испанский художник Хуан Грис и французские поэты Макс Жакоб, Гийом Аполлинер и Андре Салмон, собравшись в мастерской «Бато-Лавуар» («Плавучая прачечная»), выработала основы кубизма. Согласно программным

заявлениям Хуана Гриса - в самой своей основе кубизм есть не что иное, как «новый способ представления вещей реальности».

Обычно в процессе эволюции кубизма выделяют два временных и содержательных периода, именуя их «аналитический кубизм» и «синтетический кубизм».

На этапе аналитического кубизма, охватывающем время 1909-1912 гг., художники-кубисты стремились к созданию произведений, визуализирующих в кубистических формах не видимость и кажимость мира, но структурные элементы его сущности.

В период синтетического кубизма (1913-1914) художники создавали произведения, визуализирующие не разрозненные элементы мира сущностей, а общую структуру Мироздания. В это время они пытались интегрировать предварительно выделенные ими (цветовые и графические) отдельности в некую единую композиционную целостность.

Рубежом между аналитическим кубизмом и синтетическим кубизмом стал 1912 г. В это время художники в состав кубистических произведений впервые ввели коллаж. Именно коллаж открыл перед художниками-кубистами возможность создавать живописные общности, не отказываясь при этом от моделирования кубистических ячеек бытия.

В коллажной технике произведений кубизма обычно выделяют papiers colles (бумажные наклейки на бумажной же основе) и собственно коллаж – живописное полотно с включенными в него плоскими наклейками из разнообразных материалов – обоев, газет, клеенки, тканей, фанеры. Такие заимствования из мира окружающих вещей Ж. Брак назвал «фактами».

В 1911 г., помимо кубистов, входивших в группу «Бато-Лавуар», иначе называемую «бандой Пикассо», в парижском пригороде Пюто по инициативе Марселя Дюшана сложился еще один достаточно творчески мощный кружок художников-кубистов. К участию в его деятельности были приглашены Альбер Глёз, Жан Метценже, Хуан Грис, Фернан Леже, Франсис Пикабиа, русский скульптор Александр Архипенко, а также чешский художник Франтишек Купка. Члены группы «Пюто» стремились теоретически обосновать кубизм и вывести из него необходимые для производства новых кубистических произведений следствия. В октябре 1912 г. они провели групповую выставку «Золотое сечение», замыслив ее как широкую манифестацию, охватывающую самые разные тенденции в кубизме. В 1912 г. вышла в свет концептуальная монография художников А. Глеза и Ж. Метценже «О кубизме», а также критическая работа А. Сальмона «Молодая живопись современности». В 1913 г. Г. Аполлинер опубликовал книгу «Художники-кубисты».

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Пабло Пикассо (1881-1973). «Авиньонские девицы» (1907), «Портрет Амбруаза Воллара» (1909-1910), «Три музыканта» (1921), «Герника» (1937).

Жорж Брак (1882-1963). «Новый замок в ла Рош Гюйон» (1909), «Композиция с тузами» (1913).

Хуан Грис (1887-1927). «Скрипка и чернильница» (1913),
«Натюрморт перед открытым окном: площадь Равиньян» (1915).
Жан Метценже (1883-1956). «Велосипедные гонки» (1914).
Жюль Фернан Анри Леже (1881-1955). «Контраст форм» (1913), «Акробаты (Попугаи)» (1933).
Жак Липшиц (1891-1973). «Сидящая женщина» (1916).

3. Художественное течение «футуризм» как объем понятия геометризм

ФУТУРИЗМ (лат. future – будущее) – идейно-художественное течение сферы «геометризм», получившее становление и развитие в период с 1910-1930 гг. преимущественно в Италии, а также во Франции и России. Основоположником-теоретиком футуризма стал итальянский поэт Томмазо Маринетти, опубликовавший в парижской газете «Фигаро» в феврале 1909 г. «Манифест художников-футуристов».

В апреле 1910 г. итальянские художники Джакомо Балла, Луиджи Руссоло, Умберто Боччони, Джино Северини и Карло Карра составили новый «Технический манифест футуристической живописи», тем самым наполнив общие основы футуризма, провозглашенные в манифесте Томмазо Маринетти, специфическим содержанием процесса создания произведений изобразительного искусства.

Идеологи футуризма считали, что подлинный мир, воспринимающий и осваивающий божественный диктат, не статичен, а действенно импульсивен. Следовательно, визуализация вещественной динамики способствует приведению вещественного мира к его подлинности. По мнению художников-футуристов, мир наглядно представленных произведениями статичных вещей – это мир художественных видимостей, тогда как изобразительный мир динамичных вещей – это подлинный мир чувственно явленной сущности.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Карло Карр`а (1881-1966). «Портрет Маринетти» (1910-1911), «Похороны анархиста Галли» (1911).
Джино Северини (1883-1966). «Танцовщица в лучах света» (1913), «Пушки в действии (Слова о свободе и форме)» (1915).
Джакомо Балла (1871-1958). «Динамизм собаки на поводке» (1912), «Абстрактная скорость – Автомобиль проехал» (1913), «Движущийся автомобиль + скорость + шум» (1913).
Умберто Боччони (1882-1916). «Улица входит в дом» (1911), «Состояние души» (1911), «Неповторимые формы пространственной непрерывности» (1913).

4. Художественное течение «орфизм»

ОРФИЗМ. Основоположник орфизма Робер Делоне.

По мнению художников-орфистов, произведения изобразительного искусства, представляющие особым образом смоделированные цветовые сочетания, способны, подобно песням Орфея, отвлечь человека от профанного видения мира и продемонстрировать ему явленную посредством содружества цветов сущность Мироздания.

Гийом Аполлинер, присвоивший искусству Робера и Сони Делоне название «орфизм», усмотрел в «симультанных контрастах» орфических произведений сходство с музыкальным звучанием Вселенной. Эта «объективная субъективность» произведений-вещей орфизма при взаимодействии со зрителями порождает художественные образы звенящего эфира, цветовых божественных предписаний людям.

По сути своей орфизм – это направление изобразительного искусства сферы «геометризм», которое не имело прямых последователей, за исключением Сони Делоне - жены и соратницы Робера Делоне, да Франтишека Купки, произведения которого по ряду формальных и содержательных признаков близки принципам орфизма.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Робер Виктор Феликс Делоне (1885-1941). «Диск» (1912), «Политическая драма» (1914).

Соня Делоне (1885-1979). «Электрические призмы» (1914), «Девушки в купальных костюмах» (1928).

5. Художественное течение «неопластицизм»

НЕОПЛАСТИЦИЗМ. Начало неопластицизму положило движение «Де Стейл» («Стиль»).

При формировании собственной идеологии группа ориентировалась на теософского и неоплатонического характера идеи Схунмакера, а также опиралась на те концепции, согласно которым творческая активность художника независима от натуры.

Художники-неопластицисты, создавая свои произведения, призваны были всячески избегать замкнутых форм, а также круговых и кривых линий. Напротив, структуры, образованные посредством прямых вертикальных и горизонтальных линий, считались ими наиболее «открытыми формами». Согласно неопластицистской концепции художники, создавая произведения, должны были отказаться от представления в картинах линейной и воздушной перспективы, ибо «перспектива ласкает чувства и развращает их» (П. Мондриан).

Помимо прочего, при производстве своих творений художники-неопластицисты должны были придерживаться трех правил живописи: 1) цвет их картин обязан был быть плоскостным; 2) цвет произведений должен быть основным (красным, синим, желтым), то есть принципиально отличным от не-цвета (серого, белого, черного); 3) цвет должен быть фактически обусловлен, но никоим образом не ограничен.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Тео ван Дусбург (1883-1931). «Композиция IX» (1917), «Контр-композиция» (1924).

Пит Мондриан (1872-1944). «Композиция красного, желтого, синего и черного» (1921), «Композиция с синим» (1937), «Бродвей буги-вуги» (1942-1943).

6. Художественное течение «оп-арт»

ОП-АРТ (сокращение от англ. optical art – оптическое искусство) – художественное течение изобразительного искусства XX в. сферы «геометризм».

Расцвет оп-арта пришелся на 1965 г. В это время произведения оп-арта вышли на лидирующее место в рейтинге западноевропейского изобразительного искусства. Особенно широко оп-арт был представлен на всемирной выставке «Экспо-67», где даже был создан специальный павильон для экспонирования произведений оп-искусства.

Во второй половине 1960-х гг. во многих странах мира возникли многочисленные группы и объединения художников оп-арта: «Группа N» (Падуя), «Группа T» (Милан), «Группа Зерро» (Дюссельдорф), «Группа 57» (Испания), «Анонимная группа» (США, штат Огайо), «Группа поисков визуального искусства» (Париж). Последнюю возглавил сам Виктор Вазарели.

Все когда-либо созданные произведения оп-арта принято делить на так называемые «стабили» и «мобили».

В период до конца 1960-х гг. оп-арт получил не только широкое международное признание (этому способствовали прошедшие в 1965 г. весьма нашумевшие выставки «Колористический динамизм», «Одиннадцать вибраций», «Импульс»), но и прикладное распространение в сфере дизайна (оформление стен, текстиля, мебели и т.д.), макияжа (раскраска глазных век, вызывающая эффект движения взгляда) и женской моды, предложившей специальные «окна» в платьях, обнажающие разные участки тела, предварительно покрытые специальной росписью в стиле «оп-арт».

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Виктор Вазарели (1908-1997). «Вега-Дьондь-2» (1971), «Звуки II» (1966)

Бриджет Райли (род. 1931). «Август» (1995).

Александр Колдер (1898-1976). «Ловушка для раков и рыбий хвост» (1939), «Стабиль» (1970), «Артиллерийский снаряд» (1972).

Жан Тингели (1925-1991). «Колесница MK IV» (1966), «Фонтан Стравинского» (1983), «Мета-гармония III» (1984).

Николас Шеффер (?). Избранные произведения: «Кинетизм I» (1975), «Кинетизм II» (1975).

ТЕМА 48. «БЕСПРЕДМЕТНИЧЕСТВО» ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА XX ВЕКА

2 часа аудиторной работы и 4 часа самостоятельной работы

Лекция 154. Особенности произведений изобразительного искусства сферы «беспредметничество»

План лекции

1. Основные характеристики произведений сферы «беспредметничество».
2. Художественное течение «искусство действия» (абстрактный экспрессионизм).
3. Особенности живописи цветового поля.
4. Специфика произведений течения «лирический абстракционизм» («ташизм»).
5. Отличительные особенности искусства свободного выражения.

1. Основные характеристики произведений сферы «беспредметничество»

Произведения изобразительного искусства XX в., принадлежащие сфере «беспредметничество», обладают следующими характеристиками: во-первых, они вольны от наглядного представления каких-либо изобразительных признаков; во-вторых, эти произведения свободны от необходимости визуализировать какие бы то ни было предметы действительности, т.е. свободны от чувственного явления предметности как таковой. Однако подобного рода свойства также присущи и творениям классического сюрреализма и многим произведениям эпатизма и геометризма, то есть характерны для ряда созданий оп-арта, супрематизма, орфизма, энтузиазного конструктивизма, неопластицизма, минимализма, бедного искусства и пр. Принципиальное же отличие произведений, входящих в сферу «беспредметничество», от всех прочих не стесненных предметностью творений изобразительного искусства, заключается в следующем.

Для создания произведений-вещей, составляющих сферу «беспредметничество», показательна публичность игрового диалога художника с художественным материалом. Как правило, художник-беспредметник создает произведение искусства на глазах многочисленной публики, приглашенной специально для иногда многочасового лицезрения подобного рода творческого действа.

Открытая демонстрация таинства создания произведения искусства.

По мнению теоретиков «беспредметничества», именно процесс зрительского так называемого «вчувствования» в процесс игрового диалога мастера с материалом искусства, может содействовать осуществлению религиозной связи человека с Абсолютом.

2. Художественное течение «искусство действия» (абстрактный экспрессионизм)

ИСКУССТВО ДЕЙСТВИЯ (АБСТРАКТНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ) - это течение американской живописи, возникшее в Нью-Йорке в 1940-е гг. Ведущие мастера искусства действия: Джексон Поллок, Марк Тоби, Сэм Фрэнсис, Герхард Рихтер. Отцом течения «искусство действия», иначе именуемого «абстрактный экспрессионизм», принято считать американского художника Аршила Горки.

Хотя еще в начале становления искусства действия критик Роберт Котс обозвал произведения группы нью-йоркских художников «абстрактным экспрессионизмом», сами мастера, творения которых покрывались этим термином, отнюдь не были им удовлетворены. Во-первых, термин «абстрактный экспрессионизм» был еще в тридцатые годы придуман Альфредом Барром применительно к произведениям Василия Кандинского, которые внешним своим обликом мало чем походили на картины Аршила Горки или Джексона Поллока начала 1940-х гг. Во-вторых, художники искусства действия больше предпочитали такие названия, как, например, «абстрактный импрессионизм», выказывающее явное влияние на нью-йоркских мастеров творчества позднего Клода Моне, или «абстрактный сюрреализм», выражавшее воздействие на американских мастеров сюрреалистической идеологии, распространяемой в те годы в США Андре Бретоном.

Художники искусства действия, как правило, использовали большие холсты, накладывая краску быстро и энергично с помощью широкой кисти, а иногда просто расплескивая ее по холсту.

Внутри границ течения «искусство действия» одни теоретики изобразительного искусства XX в. выделяют несколько десятков направлений и школ, среди которых указывают и «живопись цветового поля», и «лирический экспрессионизм», и даже «искусство свободного выражения». Другие исследователи современного искусства отмечают, что такие течения, как «абстрактный экспрессионизм», «искусство тишины», «ташизм», «искусство свободного выражения» являются относительно самостоятельными элементами сферы «беспредметничество».

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Аршил Горки (1904-1948). «Молочай одного года» (1944), «Печенка и гребешок петуха» (1944).

Джексон Поллок (1912-1956). «Собор» (1947), «Семь» (1950), «Белый свет» (1954).

Марк Тоби (1890-1976). «Композиция» (1956), «Без названия» (1959).

Сэм Фрэнсис (1923-1994). «Композиция. Черное и желтое» (1954), «Без названия» (1956), «Базельская стенная роспись I» (1956-1958).

Герхард Рихтер (род. 1932). «794-1 Абстрактная живопись» (1993).

3. Особенности живописи цветового поля

ЖИВОПИСЬ ЦВЕТОВОГО ПОЛЯ. Течение изобразительного искусства XX в. под названием «живопись цветового поля» («color field»), принадлежащее сфере «беспредметничество», можно считать разновидностью абстрактного экспрессионизма.

Главными представителями живописи цветового поля являются такие мастера, как Марк Ротко, Эд Рейнхардт, Барнет Ньюмен, Клифорд Стилл.

К весьма интересно работающим современным художникам, продолжающим и развивающим традиции живописи цветового поля, относится Гюнтер Фёрг.

В стремлении к максимально эффективному использованию цвета художники-беспредметники живописи цветового поля превратили свои картины в огромные красочные плоскости.

Основатели течения «живопись цветового поля» считали, что, поскольку жизнь человека XX в. полна стрессов, постольку на выставках беспредметных произведений должна господствовать атмосфера душевного отдыха и психической гармонии. Отдохновение же зрительской душе, по их мнению, способны дать произведения отнюдь не фигуративного, а именно беспредметного искусства. В этой связи живопись цветового поля специалисты иначе называют искусством тишины.

Чаще всего свои картины мастера искусства тишины просто нумеровали.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Марк Ротко (1903-1970). «Номер 18» (1948-1949), «Без названия» (1951), «Красный, оранжевый» (1962).

Эд Рейнхардт (1913-1967). Абстрактная живопись в красном» (1953), «Черная картина № 34» (1964).

Барнет Ньюман (1905-1970). «Адам» (1951-1952), «Синяя полночь» (1970).

Клифорд Стилл (1904-1980). «Без названия» (1951).

Гюнтер Фёрг (род. 1952). «Риволи» (1989).

4. Специфика произведений течения «лирический абстракционизм» («ташизм»)

ЛИРИЧЕСКИЙ АБСТРАКЦИОНИЗМ (ТАШИЗМ) – это еще одно течение изобразительного искусства XX века, которое с необходимостью следует включить в сферу «беспредметничество». Термин появился в

Париже буквально вслед за образованием Салона «Новых реальностей», последовавшего в 1946 г., и выставкой «Воображаемое», случившейся в 1947 г. Можно сказать, что лирический абстракционизм есть не что иное, как европейский, а уже, французский вариант абстрактного экспрессионизма, идеология которого разрабатывалась главным образом в США.

Основными художниками лирического абстракционизма являются: Анри Мишо, Ханс Хартунг, Никола де Сталь, Вольс, Асгер Йорн, Пьер Сулаж, Жан-Поль Риопель.

Лирическому абстракционизму свойственны: спонтанная импровизация и прямое выражение душевных стремлений художника посредством живописного жеста.

В 1950 г. критик Мишель Тапье определил лирический абстракционизм как «ар информель», т.е. как течение во французской живописи, основанное на спонтанном художественно проявленном жесте мастера.

Лирический абстракционизм нередко именуют ташизмом (фр. tache - «пятно»). Термин «ташизм» был предложен в 1954 году французским историком искусства Пьером Гегеном.

Разновидностью ташизма является нюажизм (франц. «облако»). В произведениях-вещах художников-нюажистов красочные пятна напоминают облака, т.е. представляют собой нечто облаковидное.

В нюажизме, как и в ташизме, выбор требующей визуализации темы не предшествует процессу производства произведения-вещи. Автор открывает картину непосредственно в период своего творческого соития с художественным материалом.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Анри Мишо (1899-1984). «Без названия» (1949), «Без названия» (1978).

Ханс Хартунг (1904-1992). «Т. 1947-25» (1947), «Без названия» (1961).

Никола де Сталь (1914-1955). «За городом» (1952), «Футболисты» (1952).

Вольс (собств. Альфред Отто Вильгельм Шульце, 1913-1951). «Без названия» (1946-1947), «Ветряная мельница» (1951).

Асгер Йорн (1914-1973). «В стельку пьяные датчане» (1966).

Пьер Сулаж (род. 1919). «Живопись» (1953), «Без названия» (1956), «Картина» (1959).

Жан-Поль Риопель (род. 1923). «Оранжевая абстракция» (1952).

5. Отличительные особенности искусства свободного выражения

ИСКУССТВО СВОБОДНОГО ВЫРАЖЕНИЯ. В границах данного течения каждый художник имеет возможность, с одной стороны, игнорировать нормы и правила всякой художественной традиции, а с другой стороны, имеет право опираться на любую из существующих в истории искусства художественную традицию, будь то традиция реализма,

традиционализма, эпатизма, сюрреализма, геометризма или беспредметничества.

Рассмотрение специфики творчества ведущих мастеров и образцовых произведений направления:

Ив Кляйн (1928-1962). «Антропометрия: ANT 13» (1960), «Платок: ANT SU 1» (1960), «FS 11: Антропометрия – Огонь» (1961).

Моррис Луис (1912-1962). «Саф Гиммел» (1959).

Лучио Фонтан`а (1899-1968). «Пространственный концепт. Ирис Клерт» (1961), «Конец Бога» (1963), «Пространственный концепт» (1963-1964), «Пространственный концепт: ожидание» (1966-1967).

Пьеро Манцони (1933-1963). «Ахроматическое» (1960), «Ахром» (1962).

Карл Прантль (род. 1923). «Медитация» (1984).