

**Федеральное агентство по образованию
Федеральное государственное образовательное учреждение высшего
профессионального образования
«Сибирский федеральный университет»**

КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

Дисциплина

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

Укрупненная группа № 3 «Гуманитарные и социальные науки»

Направление 031500.62 искусствоведение

Факультет искусствоведения и культурологии

Кафедра искусствоведения

Красноярск
2007

МОДУЛЬ № 1. ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО

РАЗДЕЛ 1. ДРЕВНЕРУССКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

Лекция 1.

Искусство Киевской Руси.

План лекции

- 1.1. Особенности мироотношения древнерусской культуры.
- 1.2. Общие особенности древнерусской храмовой архитектуры Киевской Руси.
- 1.3. Специфика древнерусской храмовой архитектуры периода Ярослава Мудрого: София Киевская и София Новгородская.

1.1. Особенности мироотношения древнерусской культуры периода Киевской Руси.

Для культуры Киевской Руси в целом характерно принятие принципов православного мироотношения с включением в него элементов языческой картины мира.

Православное представление о едином Боге, представленном в трех лицах органично соединилось с языческим трехликим солнечным божеством, объединявшим в себе функции создателя мира, подателя благ и творящей энергии.

Образ Богоматери слился с образом языческой богини Макоши – посредницы между миром земным и миром небесным.

Функции избранного посредника среди людей (патриарха и императора) в древней Руси выполнял князь, который еще с языческих времен считался связующим звеном между миром людей и миром богов.

Православие сыграло роль объединительного основания древнерусского государства, сцементировавшее его на уровне мировоззрения

Вместе с принятием новой веры Русь приняла и каноны византийского искусства с его характерными особенностями: символичностью, условностью, религиозностью, регламентированностью.

1.2. Общие особенности древнерусской храмовой архитектуры Киевской Руси.

Археологические исследования, проведенные в XX столетии практически на всей территории Древней Руси, включая такие ее значимые центры, как Киев, Чернигов, Новгород, Смоленск, позволили утверждать, что вплоть до конца X века всё культовое строительство на Руси осуществлялось из дерева. Белокаменной или кирпичной храмовой архитектуры древнерусское зодчество до этого времени не знало.

В результате принятия Русью христианства по византийскому образчику, события, включенного под 986-988-ом годами в «Повесть временных лет», вместе со сводом религиозных идей и ритуалом литургии древнерусская культура вобрала в свои пределы тип крестово-купольного храма, получивший овеществление в культовых произведениях художественного стиля Византийский классицизм.

Каменные храмы X-XI веков, в той или иной степени сохранившиеся в Киеве и других крупнейших русских городах, убедительно демонстрируют, что все они построены на основе стиля Византийский классицизм.

На русской земле изначальные крестово-купольные церкви возводились исключительно по проектам византийских мастеров. Известно, что на первых порах всеобщего и безоговорочного принятия нашим отечеством православия Византия целыми бригадами отправляла на Русь своих столичных и провинциальных архитекторов для организации и возглавления ими на новых христианских землях культовой строительной деятельности.

Так, с греческими зодчими связано создание Десятинной церкви в Киеве в конце X века, черниговского Спасского, а также киевского, новгородского и полоцкого Софийских соборов в первой половине XI века, Успенского собора Печерского монастыря и Кловского собора в 1070-е годы, начало храмового строительства в Чернигове и Переяславле в 1080-х годах.

Однако миссионерская функция, которой должны были соответствовать первые древнерусские храмы, с неизбежностью придала им внешний и внутренний облик, значительно отличный от церковных стандартов Византийского классицизма.

Архитекторы Византии, строя на Руси каменные церкви, вынуждены были учитывать традицию древнерусского деревянного культового

зодчества, в которой был воспитан художественный вкус подавляющего большинства людей, обращаемых из язычества в православное христианство. Необходимость сближения новых храмовых форм с традиционным культовым зодчеством славянских племен заставила византийских мастеров принять во многом иную, чем они привыкли на родине, схему планового и объемного решения возводимых на Руси крестово-купольных церквей. В частности, это привело к неведомой Византии общей пирамидальной композиции изначальных древнерусских соборов, образованной посредством ступенчатого размещения архитектурных объемов, ярус за ярусом понижающихся от центра к периферии и сверху вниз.

На Руси с первых лет массовой христианизации строятся крестово-купольные храмы весьма внушительных размеров, тогда как в Византии в это время возводятся в основном небольшие церкви. При этом для главных каменных соборов, создаваемых в стольном Киеве и других важнейших городах русских, выбирались наиболее возвышенные места, дополнительно подчеркивающие господствующее положение этих церковных зданий по отношению к окружающей их в основном одноэтажной застройке.

Византийские зодчие, строя церкви на своей родине, главное внимание уделяли композиционному решению их интерьеров, тогда как, оказавшись на русской земле, они занимались тщательной разработкой храмовых экстерьеров.

Первые древнерусские соборы уже эманационным характером своих наружных объемов должны были способствовать обращению язычников в христианскую веру.

Для византийского зодчества того времени были характерны четырехстолпные храмы. На русской же земле создавались православные церкви, снабженные дополнительными столбами для выделения с их помощью в западной части церкви зон нартекса и экзонартекса. Образованные здесь помещения, которые напрочь отсутствовали в византийской культовой архитектуре X-XI веков, были предназначены для большого числа неопитов и оглашенных, то есть тех людей, которые, во-первых, еще лишь готовясь к крещению, изучали христианское учение (оглашенные), и, во-вторых, для тех, кто только что принял обряд крещения и недавно стал новообращенным членом православного сообщества (неопиты). Неопиты, не допускаясь в основное помещение церкви,

размещались в пространстве нартекса, а для оглашенных предназначались экзонартексы и площадки перед храмовыми фасадами.

Практически все первые каменные храмы, возведенные на Руси, были обустроены примыкавшими в основному церковному объему, но относительно самостоятельными храмиками-крещальнями, что опять-таки не было присуще культовым памятникам Византии той поры. В отличие от византийских церквей, изначальные древнерусские крестово-купольные храмы имели специальные лестничные башни, крытые сверху пологими шатрами или увенчанные куполами. Эти, как правило, круглые в плане башни предназначались для восхода на хоры, которые занимали на втором ярусе западную часть церковного помещения.

Не знакомо византийское зодчество было и с очень большими хорами, в основном предназначавшимися для значительного количества верующих женщин, уже прошедших через обряд крещения и должных совершать богослужение в особом приуготовленном для них храмовом пространстве.

Изначальные христианские соборы, строившиеся в Киеве и крупных городах Руси, были снабжены несколькими рядами одно и двухъярусных галерей, примыкающих с севера и юга к их основному трехнефному объему. Эти галереи превратили данные здания в пяти, и даже, как, например, в Софии Киевской, в девятинефные сооружения, тогда как Византия не знала девятинефных храмов и в редких случаях прибегала к постройке пятинефных культовых зданий. Подобной системой подсобных комнат, по большей мере назначенных для проведения весьма пышных патриарших служб, в Византии обустроен лишь собор Софии Константинопольской.

Не знало византийское зодчество и первоначально активно применявшегося на Руси храмового тринадцатиглавия, не говоря уже о двадцати пятиглавии.

Возведение на Руси каменных храмов потребовало от византийских зодчих обязательного использования и местных строительных кадров, и местных строительных материалов, что не могло не придать дополнительное своеобразие блику отечественных крестовокупольных церквей.

1.3. Специфика древнерусской храмовой архитектуры периода Ярослава Мудрого: София Киевская и София Новгородская.

В храмовой архитектуре Киевской Руси принято выделять три сооружения – Десятинная церковь, София Киевская и София Новгородская.

Церковь Успения Богородицы в Киеве стала изначальным каменным православным храмом, построенным на русской земле князем Владимиром Святославичем. Строительство здания продолжалось с 989-ого по 996-ой год. На содержание церкви была выделена «десятина» княжеских доходов, отчего данную церковь стали называть храмом Богородицы Десятинной.

Архитектурные объемы церкви, ступенчато понижаясь, расходились от центральной главы здания вплоть до его боковых галерей, апсид и экзонартексов и тем самым содействовали энергетическому истоку с неба на землю заповедей божественного благо-слово-воления, обращенные к тем жителям Киева, кто решил жить по уставу христиански православной веры.

Собор Святой Софии Киевской. Последние исследования дали основание предположить, что Софийский собор был заложен зодчими из Византии в центре столицы древнерусского государства не позднее 1017-ого года. Завершено строительство храма произошло, по-видимому, в начале 1040-х годов.

Собор, получивший еще в XVII веке наружное переоформление в стиле украинского Барокко, дошел до наших дней практически целиком.

Сопоставление планов Десятинной церкви и Софийского собора показывает, что митрополичий кафедральный храм Киева строился с явной ориентацией на структуру более ранней церкви Успения Богородицы.

Ядро собора Святой Софии Киевской представляет собою трехнефный и шестистолпный храм.

Собор Софии Киевской - подлинный шедевр древнерусского искусства. В последующие периоды развития зодчества на Руси его архитектурные формы явились некоей эталонной матрицей и для храмов сугубо эманационного содержания, и для церковных сооружений преимущественно имманационного характера, и для высочайшего качества православно культовых зданий-шедевров, своими архитектурными объемами интегрирующих божественно диктатные и человечески энтузиазные стремления.

Софийский собор в Новгороде представляет собой храм, основывающийся на матрице киевского прообраза, но внешне больше напоминающий романскую крепость, сложенную из грубо отесанных новгородских камней с толстыми стенами, узкими окнами и мощными барабанами.

София Новгородская была призвана выполнять миссионерскую функцию в особом непокорном и самобытном месте, поэтому формы ее, с одной стороны, фиксируют особость Новгорода, а с другой – в большей мере представляют божественный диктат, божественные законы, отлитые в камне.

Лекция 2. Искусство Новгорода.

План лекции

- 2.1. Особенности мироотношения новгородцев.
- 2.2. Своеобразие новгородской храмовой архитектуры периода Киевской Руси.
- 2.3. Специфика новгородских храмов XII-XIII веков.
- 2.4. Особенности храмовой архитектуры Новгорода XIV века.

2.1. Особенности мироотношения новгородцев.

Основной особенностью мироотношения новгородцев является их стремление к самостоятельности внутри Киевского государства в качестве уникального города, обладающего индивидуальной судьбой и весьма значимым для всего государства значением.

Стремление к самостоятельности и всяческое проявление самобытности выразилось даже в устройстве города, разделенного рекой Волхов на две стороны – Софийную (на ней находилась София Новгородская) и Торговую (жилая сторона города), причем Торговая, в свою очередь, делилась на пять относительно самостоятельных концов, а каждый из них на относительно самостоятельные улицы.

Еще одной особенностью новгородцев является большое внимание к строительству храмов при основном роде занятий – торговле. Будучи весьма приземленными людьми, имея дело с материальными ценностями, новгородцы постоянно заботились о поддержании связи с Богом, причем степень индивидуальности этой связи со временем все возрастала.

Важной особенностью является тесная связь с северной Европой, что отразится и в характере внешнего облика храма, и в специфике монументальной живописи Новгорода.

2.2. Своеобразие новгородской храмовой архитектуры периода Киевской Руси.

Собор Святой Софии, положив начало каменному строительству храмов в Новгороде, зародил интерес местных зодчих, прошедших обучение у византийских мастеров, к возведению культовых зданий предпочтительно эманационного качества, призванных визуализировать процесс исхода Божьего благо-слово-воления с неба на землю, обращенного к душам принявших православие новгородцев.

Получив развитие в течение XII-XIII веков, преимущественно эманационно диктанные храмы Новгорода значительно видоизменились. Во-первых, вместо немногих соборов с башнями-всходами на хоры, возведенных в начале XII столетия, к концу этого века произошел переход к строительству многочисленных приходских или монастырских церквей с внутренним приделом на хорах. Во-вторых, в течение XII века случилось разительное уменьшение храмовых габаритов, особенно высоты и длины, что привело к эволюции культовых зданий от шестистолпного и многоглавого типа к типу одноглавому и четырехстолпному. В-третьих, метаморфозы также испытал внешний облик церквей. Собор святой Софии и возведенные непосредственно вслед за ним габаритные многоглавые храмы призваны были знаменовать своей композиционной структурой величие и подавляющую мощь Господа, обращающего свод православно христианских заповедей к оглашенным и неопитам из числа новгородцев. Одноглавые же церкви малых размеров, сохраняя известную монументальность, ориентированы были на символическое представление процесса намного более интимного общения Всевышнего со своею паствою. В-четвертых, если вначале строительства храмов предпочтительно эманационного качества культовые здания в Новгороде возводились в технике кладки из плинфы со скрытым рядом, то достаточно скоро ситуация изменилась. Обнаружив на новгородской земле превосходный строительный материал – местную слоистую известняковую плиту – мастера стали широко использовать этот материал в храмовом зодчестве. В Новгороде сложилась своеобразная система строительства, где ряды плинф, в основном выравнивающие постели каменной кладки, перемежались с рядами грубо отесанной известняковой плиты различных размеров и формы. Слоем известкового раствора, местами достигавшего значительной толщины, покрывалась вся наружная

поверхность стен новгородских церквей. Изменение метода строительства сразу же сказалось на облике храмов. Новгородские церковные здания своей пластикой стали более напоминать скульптурные творения. Одновременно в их композиционной организации резко сократилось количество декоративных элементов, трудно выполнимых из легко расслаивающегося и крошащегося плитняка.

Собор Святого Николая был построен в 1113-ом году на правом берегу Волхова напротив Софии Новгородской в месте, которое получило название Ярославо Дворище. Цель возведения данного культового здания – пособничество активному распространению предписаний Божьего благо-слово-воления в среде новгородского купеческого люда, в массе своей проживающего в правой части города, именуемой «торговой стороной».

Собор Святого Георгия Юрьева монастыря был заложен в 1119-ом, однако освящен только в 1130-ом году.

По своей композиции Георгиевский храм повторяет Рождественский собор Антониева монастыря, но превосходит его размерами и отличается характером диктатной представленности. Если Рождественский храм выступает в качестве посредника в некоем довольно интимном отношении Божьего благо-слово-воления с душами людскими, то Георгиевский собор, также как и новгородские соборы Святой Софии и Святого Николая, в большей степени проявляет себя как художественный репрезентант, архитектурные объемы которого ориентированы на передачу комплекса божественных благих предписаний одновременно многим людскими сердцам, в совместной молитве вступившим в религиозное сношение с Духом Божьим. Не случайно внешние формы и интерьер храма наделены строгой и даже суровой монументальностью.

2.3. Специфика новгородских храмов XII-XIII веков.

Образцом новгородского типа храма XII-XIII веков считается церковь Спаса Преображения на Нередице.

Церковь Спаса Преображения была построена в 1198-ом году на территории Спасо-Нерединского монастыря близ Новгорода. Она еще в большей мере, нежели Рождественский собор Антониева монастыря, наделена функцией посредника в сугубо интимном общении Божьего благо-слово-воления с индивидуальной монашеской душой, хотя

монументальности и суровости данному сравнительно небольшому культовому зданию не занимать.

Церковь Спаса Нередицы относится к четырехстолпному типу одноглавых кубического вида крестовокупольных храмов, композиционная структура которых обладает приоритетно эманационным качеством.

Нерединская церковь была практически целиком выстроена из бутового камня с незначительным добавлением кирпича-плинфы и оштукатурена толстым слоем извести, смешанной с толченым кирпичем.

Спасский храм никогда, ни до своего разрушения, ни после восстановления, не блистал геометрической точностью архитектурных форм и объемов. Церковные стены непомерно толсты, а кладка груба. Однако кривизна линий, неровность плоскостей, скошенность углов – все это придает Нерединской церкви особую пластичность, принципиально отличающую этот храм и от более ранних новгородских церквей, и от древних культовых зданий подобного типа из других земель Руси.

От предыдущего этапа храмового зодчества Новгорода церковь Спаса-Преображения отличается также тем, что ее боковые апсиды заметно ниже центральной. Такое понижение угловых членений храма по отношению к его центру имеет очень точную и весьма тонкую меру, которая как нельзя лучше благоприятствует архитектурным объемам церкви проявлению их эманационных потенциалов.

Внутри церковное здание не имеет лопаток, что делает его интерьер простым и целостным. Этому же содействуют не крестообразные, а квадратные в плане подкупольные столбы.

Только средняя часть хор открыта вовнутрь церкви. В северо-западном и юго-западном углах храмового интерьера размещены небольшие приделы.

Средняя часть хор вместе с угловыми приделами возведена не на сводах, а уложена на деревянный накат.

В толще западной стены расположен крайне узкий щелевидный ход с лестницей, ведущей на хоры.

2.4. Особенности храмовой архитектуры Новгорода XIV века.

Церковь Федора Стратилата на Ручье (1360-1361) развивает традицию декоративно нарядных имманационно-энтузиазных храмов.

Храм представляет собой четырехстолпную, одноглавую постройку с одной апсидой и трехлопастным завершением фасадов.

С запада к основному церковному зданию примыкает притвор, а с юга – небольшая пристройка, придел-усыпальница Симеона Дивногорца.

Церковь Федора Стратилата внешне очень богато украшена. Это и аркатура на апсиде, и бровки над окнами барабана, и полосы богатого орнамента под основанием купола, и фигурные кресты с нишами на стенах. Изначально ряды фасадных ниш были расписаны многоцветными фресками.

Влияние готического стиля обнаруживает себя как в стрельчатой форме оконных проемов и порталов храма, так и в сложной декоративно-каркасной конструкции, размещенной на поверхности апсиды.

В интерьере здание сохраняет древнюю крестовокупольную систему сводов с пониженными подпружными арками.

Церковь имеет хоры, на которые ведет каменная лестница, размещенная не в стене, а в северо-западном углу сооружения.

На хорах устроены закрытые угловые помещения. Среднее членение хор также драпировано каменной стеной.

В свое время церковь рассматривалась не только как храм, но и как хранилище. Для этого в толще западной и южной стен было сделано несколько камер для хранения ценностей.

Церковь Спаса Преображения на Ильине улице была построена в 1374-ом году «повелением благородного и боголюбивого боярина Василия Даниловича со уличаны Ильины улицы» и являет собой наиболее крупный по габаритам и пышный по богатству декоративного украшения имманационного содержания храм Новгорода второй половины XIV века.

По плану и общей композиции архитектурных объемов храм напоминает церковь Федора Стратилата. Это трехнефное, одноглавое и одноапсидное здание с трехчастным членением стен лопатками и трехлопастным завершением фасадов.

Однако в интерьере церкви вновь появились на уровне хор палаты в виде двух замкнутых по углам камер и деревянный открытый вовнутрь переход между ними.

Подъем на хоры устроен в толще западной стены здания. Кстати, этот подъем трактован в храме как знамение восхождения на столп верующего ради благочестия. Не случайно в Троицком приделе, устроенном в одной из угловых камер церкви, содержатся выполненные великим Феофаном Греком изображения преподобных столпников, которые стоянием на столпах с

добродетельной целью очищали душу свою пред желанной встречей с Духом Божиим.

Все церковные фасады, барабан главы и апсида сплошь унизаны декоративными элементами. Наряду с нишами самых разных форм, включая стрельчато-готические, это и бровки над окнами, и розетки, и пояски, и множество рельефных крестов по стенам.

Фасадные лопатки Ильинской церкви имеют боковые уступы, что дополнительно подчеркивает стройность и высоту всего здания.

Окна средних третей фасадов сооружения дополнены подобными им нишами, что создает иллюзию четырех рядов окон в среднем и пяти рядов в нижнем ярусе и придает церкви исключительно величавый облик.

Лекция 3.

Искусство Владимиро-Суздальского княжества.

План лекции

3.1. Общие особенности владими́ро-суздальского искусства.

3.2. Своеобразие владими́ро-суздальской храмовой архитектуры периода Андрея Боголюбского.

3.3. Специфика владими́ро-суздальских храмов периода Всеволода III и его сыновей.

3.1. Общие особенности владими́ро-суздальского искусства.

На Северо-Востоке древнерусского государства расположена земля, которая издавна прозывалась Залесской.

Во времена массовой христианизации Руси здесь строилось много церквей, которые все были сделаны из дерева. Так, Лаврентьевская летопись под 1096-ым годом упоминает о целом ряде деревянных храмов, среди которых наиболее значимыми были: церковь Дмитриевского монастыря в Суздале, церковь Спаса в Муроме и сгоревшая в XII веке церковь Богородицы в Ростове. Это свидетельствует о том, что на заре становления Владимиро-Суздальского княжества на его территории имели вероятность сосуществовать как эманационного, так и имманационного качества христианские культовые здания, возведенные из дерева. Кроме того, вплоть до XI века такие города Залесья, как Ростов и Суздаль представляли собой

крупные очаги язычества. Здесь на площадях, практически рядом с православными церквями, стояли дохристианские памятники зодчества, а некоторые суздальские урочища до нашего времени сохранили свои культово-языческие наименования.

На рубеже XI-XII столетий на Северо-Восточных землях Руси начинается постройка первых каменных храмов - Успенского в Ростове и Богородице-Рождественского в Суздале. Печерский патерик свидетельствует, что эти церкви были возведены по подобию Успенского собора Киево-Печерского монастыря. Современные археологические раскопы, действительно, выявили шестистолпную основу данных храмов и их построение из плинфы в технике кладки со скрытым рядом. Однако поскольку Печерская церковь была создана на основе модификации стольного Софийского храма, то позволительно утверждать, что зачин Залесскому каменному зодчеству положили эманационного толка патрицы, матрицей для которых послужили план и архитектурные объемы собора Святой Софии Киевской.

В 40-е годы XII века на территории Владимиро-Суздальского княжества появились одноглавые, четырехстолпные храмы с хорами в западной трети основного куба здания, такие как Борисоглебская церковь в Кидекше и собор Спаса Преображения в Переяславле-Залесском. Исследование этих приоритетно эманационных храмов показало, что и по планам своим, по характеру декоративных деталей они представляют чуть ли не буквальное подобие культовых зданий, происходящих из древнерусской Галицкой земли. Даже техника их возведения не из кирпича-плинфы, как раньше, а из блоков «белого камня» заимствована из Галича, в котором хорошо знали и широко использовали художественные особенности западноевропейского стиля Романский Классицизм. Есть сведения, что и строителями этих первых для Залесской территории предпочтительно диктатных храмов из квадров местного известняка явились галицкие зодчие.

В конце 1150-х годов архитектурная ситуация во Владимиро-Суздальском княжестве опять изменилась. В помощь к уже имеющимся здесь мастерам были приглашены западноевропейские специалисты по возведению культовых зданий из Южной Германии и Северной Италии (имеются свидетельства, что в Залесье их прислал император Фридрих Барбаросса). Таким образом, к началу 60-х годов XII века на Северо-Восточной земле

Руси сложилась строительная организация, в которой над проблемами строительства преимущественно диктатных храмов одновременно работали западноевропейские, галицкие и местные архитекторы. Именно силами этого международного союза мастеров были созданы такие произведения приоритетно эманационного зодчества, как Успенский собор во Владимире, церковь Покрова на Нерли и собор Рождества Богородицы в Боголюбове. По композиционным и конструктивным основам своим данные храмы представляли не что иное, как патрицы с матрицы Софии Киевской, но при всем том они были построены из блоков белого камня и снабжены типично романскими архитектурными деталями: украшенные резьбой перспективные порталы, тонкие колонки на наружных пилястрах, аркатурно-колончатый пояс, проходящий по фасадам и апсидам, резанные в камне фасадные композиции и пр.

На рубеже XII-XIII веков строительная организация, творившая культовые здания в Залесье, изменила свой состав. Из нее ушли западноевропейские и галицкие мастера, предоставив право создавать эманационного качества храмы местным зодчим, сумевшим интегрировать как отечественные, так и иностранные архитектурные традиции. В этот период во Владимире была произведена перестройка сгоревшего Успенского собора, постройка собора Рождественского монастыря и собора Святого Димитрия Солунского. Летописцы, повествуя о данных деяниях, специально оговаривают тот факт, что залесские заказчики уже «не ища мастеров от немец».

В первой трети XIII столетия в древнерусских городах Северо-Восточной земли появились первые «столпообразные» архитектурные памятники приоритетно имманационного содержания – прежде всего Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. Сопоставление этого культового здания с другими «столпообразными» церквями Руси показало, что собор Святого Георгия из Залесья имеет много общего с такими построенными чуть ранее храмами, как собор Михаила Архангела из Смоленска и церковь Параскевы-Пятницы из Новгорода.

Практически в те же времена на территории Владимиро-Суздальского княжества начала свою деятельность командированная из Киева строительная артель, работавшая в технике кирпично-плинфяной кладки. Ей было создано несколько преимущественно диктатного характера

сооружений, в число которых входили собор Княгинина монастыря во Владимире и собор Спасского монастыря в Ярославле.

Таким образом, в период, непосредственно предшествующий татаро-монгольскому нашествию на Русь, в границах Залесской земли одновременно создавались православные храмы, и успешно визуализировавшие тенденцию обесконечивания конечного, и наглядно представлявшие тенденцию окончивания бесконечного.

3.2. Своеобразие владими́ро-суздальской храмовой архитектуры периода Андрея Боголюбского.

Успенский собор во Владимире является наиболее крупным преимущественно эманационного характера храмом, возведенным на территории Владимиро-Суздальского княжества в течение XII-XIII веков. В строительстве собора можно выделить два этапа. Один из них занимает время от закладки сооружения до случившегося во Владимире в 1185-ом году грандиозного городского пожара, в огне которого собор весьма сильно пострадал. Начало другому этапу бытия Успенского собора положило решение церковных и городских властей о восстановлении главного храма Северо-Восточной земли русской, в итоге приведшее к капитальной перестройке большинства архитектурных объемов здания.

Успенский собор (1158-1161) в изначальном виде представлял собой внушительных размеров (длина 26,3, высота 32,3 м) шестистолпный, одноглавый храм с крестово-купольной системой сводов и позакомарным завершением фасадов. Здание имело башни у западных углов и три притвора по осям центральных нефов. В этом отношении собор был близок приоритетно диктатного качества памятникам зодчества Киевской Руси второй половины XI века. В то же время белокаменная кладка из тесанного мелкозернистого известняка на известковом растворе с песком и особенности большинства архитектурных деталей сближали этот древнерусский храм с западноевропейскими соборами стиля Романский Классицизм.

План изначального крестово-купольного собора Успения Богородицы во Владимире представлял иерархически связанные между собой прямоугольные ячейки, позволявшие процессу эманации диктатной энергии Божией, достигнув нижнего «алтаря» в клетской части храма, осуществить разворачивание от центрального подкупольного квадрата сначала по

основным, а потом и по промежуточным сторонам света на северо- и юго-восток, северо- и юго-запад.

Во владимирском Успенском соборе была кристаллизована достаточно развитая система убранства фасадов, в полной мере характеризующая культовую архитектуру Владимиро-Суздальского княжества XII века преимущественно эманационного содержания.

Во-первых, это горизонтальные членения – профилировка цоколя в виде упрощенной «аттической базы» и аркатурные пояса с арочками, опирающимися на колонки.

Во-вторых, это вертикальные членения – сложные уступчатые лопатки с чередующимися прямоугольными или закругленными уступами, украшенные приставленными к ним тонкими полуколонками, капители которых поддерживают водометы, лежащие между закомарами.

В-третьих, это перспективные порталы с чередующимися прямоугольными или закругленными профилями, включающими полуколонки с капителями и базами.

В-четвертых, это профилировка наружных откосов окон, повторяющая в упрощенной форме чередование профилей в порталах.

В-пятых, это обработка апсид тонкими полуколонками, одни из которых опираются на цоколь, а другие подобны колонкам аркатурного пояса.

В-шестых, это членение барабанов несущими арочками с полуколонками, число которых вдвое превышает число окон, и венчающие эти барабаны карнизы из рядов бегунца, поребрика и полукружий, охватывающих основание купола.

В-седьмых, это скульптурные композиции на уровне окон и в полях закомар.

Церковь Покрова Богородицы (1165) поныне стоит далеко за городской чертой на берегу близ слияния реки Нерли с Клязьмой, поднятая над их водами на искусственном, облицованном белым камнем холме. Изначально она призвана была обеспечивать религиозно эманационное общение Бога с местным людом, издавелека пришедшим к храму, а также встречать различного рода гостей Залесья, плывущих по Нерли и Клязьме к Боголюбому и Владимиру.

3.3. Специфика владими́ро-суздальских храмов периода Всеволода III и его сыновей.

Успенский собор (1185-1189) во Владимире в его перестроенном после пожара 1185-ого года облике получил большего размера алтарную часть и был расширен с трех сторон за счет двухэтажных галерей. На углах новой постройки были возведены четыре главы, образовавшие вместе центральным куполом, оставшимся от первоначального собора, пятиглавую композицию.

Перестроенный Успенский собор – это во многом новое сооружение, которое, тем не менее, как его предшественник, прекрасно визуализирует процесс эманационного исхода Божьего благо-слово-воления с неба в сердца людские.

Галереи собора получили определенную практическую функцию, по сути дела они стали «гробницей» владимирских князей и церковных иерархов.

В связи с обстройкой галереями изначального храмового ядра резко ослабилось освещение нижней части собора и, как следствие, изменилась эманационная композиция интерьера: его диктатная насыщенность стала намного более действенной. Внутренние помещения нынешнего Успенского собора весьма бережно, но умело и споро настраивают души находящихся в них верующих на восприятие и освоение божественной Благодати.

Что же касается внешнего облика храма, то, распространившись вширь, собор тем самым расширил и область своего диктатного воздействия. Теперь основное внимание было уделено крупным формам здания, видимым издалека: двум ярусам закомар, пяти куполам и увеличенным объемам апсид. Это во много раз усилило эманационные потенции Успенского собора в городском ансамбле. Видоизменившись, храм получил возможность распространять божественное благо-слово-воление в сердца не только вблизи общающихся с ним людей, но и людей, находящихся на очень значительном удалении от собора. Недаром для лучшей обозримости с дальних точек колончатый пояс южного фасада здания – этот один из наиболее важных в эманационном отношении архитектурных элементов храма - при перестройке был рельефно выделен и живописно расцвечен, что значительно усилило его художественную выразительность.

Собор Святого Димитрия Солунского (1194-1197) - это сугубо городской храм, который был сооружен в центре Владимира вместе с

дворцовыми постройками и отделен от города возведенными одновременно с ним стенами детинца, окружавшими княжескую и епископскую резиденции. Изначально собор ориентирован был на участие в торжественных и пышных литургических церемониалах, и его эманационно диктатное содержание предназначалось для пособничества в религиозно душевном обращении благо-слово-воления Бога одновременно к большому количеству православных верующих. При этом местоположение храма среди связанных с ним дворцовых построек было таково, что стимулировало людей религиозно соотноситься с ним на весьма близком расстоянии.

Как Покровская церковь, так и Дмитриевский собор – это четырехстолпные, трехапсидные, одноглавые, покрытые по законам культовые здания с хорами в западной части и охватывающими их с трех сторон низкими пристройками. Одинаковы в этих зданиях вертикальные и горизонтальные членения фасадов, а также обработка оконных проемов, барабанов и апсид.

Действенным средством усиления эманационной торжественности в Дмитриевском соборе служил характер размещения стеновых барельефов. В отличие от достаточно скромного резного убранства Покровской церкви, каменные барельефы Дмитриевского собора, сплошь заполнявшие верхние части храмовых стен – от простенков барабана до аркатурного пояса – издали выглядели как своеобразная вязкая фактура стеновых поверхностей, значительно успокаивающая темп божественно диктатной эманации. К тому же большинство резных камней, украшавших храм, расположено было протяженными поясами в соответствии с рядами кладки, что усиливало горизонтальную составляющую архитектурной композиции собора и, тем самым, монументализировало его приоритетно эманационный облик.

Собор Святого Георгия (1230-1234), возведенный в Залесском городе Юрьеве-Польском, в своем изначальном облике сохранился примерно до половины высоты стен (и то не на всем протяжении), будучи после обрушения, случившегося с ним в первой половине XV века, в 1471-ом году полностью перестроен в верхней части.

План Георгиевского собора имеет в основе почти точный квадрат (10,3 x 10,8 м - внутри) с сильно выступающими к востоку тремя алтарными апсидами. С трех сторон к зданию примыкают открытые внутрь притворы; из

них западный больше по площади и высоте, чем боковые. В торцевых фасадах притворов помещаются перспективные порталы.

Вообще в Юрьеве-Польском соборе количество резных камней на фасадных стенах превышает всякую меру. Фактически у храма нет ни одного архитектурного объема, который не был бы украшен каменной резьбой. При этом великое множество отдельных антропоморфных и зооморфных фигур, а также многочисленные сюжетные композиции выполнены, как в Дмитриевском соборе Владимира, рельефом на отдельных плитах, вставленных затем на место.

Однако исследования показали, что ковром покрывающий стены Георгиевского храма «травный» орнамент выполнялся уже после окончания кладки. Его завитки не вписаны в границы отдельных каменных блоков, а переходят снизу вверх с одного квадрата на другой, стирая границы между ними.

Лекция 4.

Архитектура Московского княжества XIV – XV столетий.

План лекции

4.1. Общие особенности искусства Московского государства XIV-XV веков.

4.2. Своеобразие московской храмовой архитектуры XIV – первой половины XV века.

4.3. Специфика московских храмов второй половины XV века.

4.1. Общие особенности искусства Московского государства XIV-XV веков.

Монгольское вторжение на Русь, случившееся в первой трети XIII века, резко прервало процесс интенсивной строительной деятельности на большей части территории древнерусского государства. Татарами были захвачены, разграблены, а частично и сожжены многие города Руси, перебита значительная часть населения, уведены в плен ремесленники, в том числе и мастера по возведению культовых зданий.

К концу XIII века в среде древнерусских городов начала выделяться Москва. Ко времени монгольского вторжения это был небольшой город, не

имевший какого-либо существенного значения на Руси. Но в 1276-ом году Москва добилась выделения из Великого княжества Владимирского в особый удел вместе со Звенигородом и Радонежем. Дальше – больше. В 1328-ом году уже Московская земля получила в свое распоряжение Великое княжество Владимирское. К середине XIV века на Руси окончательно сложилась ситуация, согласно которой именно Московское княжество стало средоточием архитектурных связей между древнерусскими землями.

Собирая строительные артели из других княжеств Руси, Москва открыла возможность общерусского обмена опытом и навыками строительного мастерства. Здесь объединенными усилиями создавались новые образцы культового зодчества. И обращение к этим московским образцам постепенно объединило храмовых архитекторов. Шаг за шагом единое общерусское культовое зодчество сменило прежнюю систему региональных школ.

Судя по письменным источникам, каменное строительство в Москве началось в 1326-ом году, когда в центре города на месте, которое с 1330-х стали называть Кремлем, была построена «первая церковь камня» - Успенский собор. Причем возведен этот храм был по подобию Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, то есть согласно образчику имманационно энтузиазного типа православных церквей.

Примерно в то же время, в 1330-ом году в Москве была построена церковь Спаса на Бору, архитектурная композиция которой повторяла устройство Спасского собора из Переяславля-Залесского – храма XII века, обладающего типично эманационным характером.

В первой половине XV столетия храмовая архитектура Москвы переживала пору расцвета. В первые десятилетия века в московском строительстве утвердился тип компактного, уравновешенного, одноглавого храма, в равной степени удобного для интерпретации его и в церковные здания приоритетно эманационного характера, и в культовые сооружения преимущественно имманационного качества. По количеству новых храмовых построек Москва вышла на лидирующее место на Руси. За ней следовали Новгород, Псков, Тверь, Нижний Новгород, Рязань, причем архитектурные мастерские всех этих городов в большей или меньшей степени испытывали влияние зодчества Москвы.

После 1453-его года, когда столица Византии Константинополь, «второй Рим», был захвачен турками-сельджуками, идея богоизбранности, до этого лишь причислявшая Русь к христианскому миру, противостоящему татаро-монгольским завоевателям, переросла в утверждение права Москвы на роль мировой столицы православия. Четко оформил эту идею старец псковского Елеазарова монастыря Филорей в «Послании на звездочетцев»: «Два убо Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти».

Амбиции Москвы на роль «третьего Рима» заставили во второй половине XV века пригласить в древнерусский стольный город зодчих из Италии, причем в основном тех, которые были хорошо знакомы с особенностями классицистической архитектуры кватроченто. Контакт древнерусских строителей с итальянскими мастерами не изменил пути развития художественной системы приоритетно эманационно диктатного зодчества Руси, но расширил для него технические пределы и обогатил новыми средствами визуализации процесса благо-слово-воления Божия.

4.2. Своеобразие московской храмовой архитектуры XIV – первой половины XV века.

Своеобразие архитектуры Московского княжества первой половины XV века представляет построенный в 20-е годы столетия на территории Троице-Сергиева монастыря собор Святой Троицы, композиционная структура которого прекрасно визуализирует сущность эманации божественно бесконечной энергии в конечные чувственно явленные формы.

Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры (1422-1423) – это небольшой одноглавый трехапсидный храм «кубического» типа с почти квадратным в плане основным объемом без хоров.

Храмовая композиция собора не соблюдает старого принципа соответствия внутренней конструкции сооружения внешним членениям здания. Массивные квадратные (без закрестий) столбы церкви, образующие подкупольный прямоугольник, сдвинуты к востоку, отчего западный неф приобрел необычную ширину, почти сравнявшись со средним нефом. В результате фасадные лопатки собора оказались независимы от осей подкупольных столбов, а северный и южный порталы вынуждено сместились к восточной части здания.

Десятиконный мощного облика барабан церковной главы вместе прямоугольным постаментом под ним имеет расширение книзу, всесторонне

подчеркивающее его тяжеловесность и монументальную представительность. Наклон стен здания осуществлен изнутри вовне, сверху вниз и от центральной оси к периферии храмового объема. Храмовые фасады расчленены узкими и плоскими лопатками-пилястрами на три очень широкие, весьма приземистые и почти равные доли. Пилястры собора имеют четкий ритм и каждая из них образует свой угол наклона по отношению к главной храмовой оси. Это придает церковным фасадам эманационную правильность и строгость. монументальности, сравнительно слабо выступают из основного объема здания. Средняя апсида имеет циркульное, а боковые – свободное очертание.

Фасады собора по горизонтали делит полоса тройного узорчатого пояса, который фиксирует еще один - нижний - стеновой отлив: над поясом стена здания тоньше, нежели под ним. Наличие в соборе двойного отлива стен свидетельствует о том, что храм построен с учетом композиционных особенностей владими́ро-суздальских культовых построек XII века.

Узорчатый пояс и обрез фасадных стен в основании закомар образуют две мощных горизонтали, которые, вместе с горизонтальными линиями завершения и постамента барабана, храмового цоколя, а также совместно с горизонталями ступеней широких лестниц создают в архитектурной композиции собора явное преимущество над вертикалями, имеющимися в распоряжении данного здания. Пирамидально разворачиваясь сверху вниз, эти композиционные горизонтали как нельзя лучше содействуют эманационному процессу исхода божественных предписаний из Горнего мира в мир Дольний.

В интерьере собора восточная пара подкупольных столбов на значительную высоту скрыта за иконостасом, отчего церковь приобрела облик двухстолпного зала, стены которого не расчленены внутренними лопатками. Все это значительно сократило количество интерьерных вертикалей и, тем самым, резко повысило значение горизонтальных линий и объемов, помогающих ступенчатому развитию эманационного процесса.

Спасский собор Андроникова монастыря в Москве был построен в 1425-1427 годах. Это сравнительно небольшой (внутренние размеры 15,3x10,3 м), четырехстолпный, трехапсидный, одноглавый храм без хор, имеющий широкими средние и узкими боковые нефы.

Сравнение двух, созданных примерно в одно время, монастырских соборов – Троицкого и Спасского – показывает, что сходство их планов, внешних объемов и внутреннего пространства, не помешало древнерусским зодчим мастерски возвести, в одном случае, преимущественно классицистически диктатное, а в другом - сугубо романтически энтузиазное культовые здания. Видимо, при использовании крестово-купольной системы церковного зодчества все решали композиционные акценты. Если архитектурные объемы Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры призваны визуализировать процесс эманации Божьих установлений в сердца людские, то каждый архитектурный элемент Спасского собора Андроникова монастыря полностью сконцентрирован на оказание помощи душе человеческой в деле ее религиозного стремления к Духу Божию.

4.3. Специфика московских храмов второй половины XV века.

Культовую архитектуру Москвы второй половины XV столетия великолепно репрезентирует собор Успения Богородицы Московского Кремля – образец взаимоотношения художественных стилей Древнерусского и Ренессансного Классицизма.

Успенский собор Московского Кремля, возведенный в 1475-1479 годах на Соборной площади столяного града итальянским архитектором Аристотелем Фиораванти, представляет собой большое шестистолпное пятиглавое сооружение с позакомарным завершением фасадов. По середине высоты здания проходит аркатурно-колончатый пояс, а порталы имеют романскую перспективную форму. Несмотря на очень сдержанное применение декоративных элементов, Успенский собор производит впечатление чрезвычайно величественного и репрезентативного сооружения. Не случайно на протяжении ряда столетий по всей Руси возводили храмы, созданные по подобию московской церкви Успения Богородицы.

Снаружи собора процесс овеществления диктатного качества Божьего благо-слово-воления особенно эффектно представлен в апсидной части сооружения и со стороны выходящего на площадь южного фасада здания.

Эманационное движение божественной энергии с неба на землю в архитектуре южного фасада церкви визуализировано следующим образом.

Начинается все с восьмиконечного креста, венчающего крытый золоченой медью центральный купол храма.

Потом идет ступень чуть утонченных и пониженных боковых глав сооружения.

Далее форме куполов вторит форма закомар, организуя своей волнистой линией следующую ступень нисхождения Духа Божия навстречу человеческим душам.

Ниже идет строчка длинных окон верхнего света церкви, перекликающихся своей формой с окнами барабанов собора.

Еще ниже движение эманации подхватывает ряд окон нижнего света, вплавленных в аркатурно-колончатый пояс храма.

Ближе к зрителям изливание божественной энергии находит свое овеществление в формах ступенчатого портала и высокого крыльца с разбегающимися по сторонам света многочисленными ступенями.

Поэтапному движению Божьего благо-слово-воления сверху вниз и от центра к периферии способствуют и крупная белокаменная облицовка собора, и мощные лопатки-контрфорсы, своими вертикалями членившие стену на четыре равных прясла, и своеобразные полуциркульной формы сени над входом, и фресковая роспись фасада. Кстати, известно, что именно под сенью южных дверей на лестнице высокого крыльца происходило венчание русских самодержцев на царство в момент их осенения божественной Благодатью.

Не менее интересно изображена эманация божественных заповедей из Горнего в Дольний мир на восточном фасаде собора, особенно заметно проявляющем плоскостно-слоистый характер архитектурной композиции сооружения.

Первой ступенью эманации здесь выступает не центральная глава, а ряд из трех глав храма, ибо с нижней точки (от уровня зрительских глаз) главный купол собора перестает доминировать, образуя вместе с боковыми куполами золотом отороченную волнообразную линию.

Подобная кривая эхом отражена в другой ступени нисхождения божественной энергии – линии трех полуциркульных закомар алтарной стены.

Еще одной ступенью эманации Единого во многое выступает волнистое завершение пяти пониженных апсид трехнефного храма, которым сознательно придан слоистый вид. Центральная апсида здесь получила относительно малый вынос, а каждая из боковых апсид дополнительно

разделена на две части. В итоге восточный фасад обрел сугубо плоскостную форму.

Промежуточными ступенями движения Духа Божия к душам людским предстают верхняя лента окон барабанов и нижняя лента апсидных окон, проходящая от северных до южных пределов алтарной стены здания.

Наконец, в основании собора процесс завершает ступень высокого и сложно профилированного белокаменного цоколя.

Эманации бесконечного в конечное оказывает помощь много других архитектурных элементов сооружения. Это и крайние, сильно выступающие лопатки храмового фасада, и массивные вертикали полуколонн, членящих апсиды, и фресковая живопись, покрывающая восточную стену здания между значительно вынесенной вперед кровлей закомар и полукружиями апсид.

Внутри собора, в атмосфере величайшей торжественности, исток божественной энергии от Горнего в Дольний мир наглядно представлено посредством мощных потоков света, изливающихся из сорока окон глав церкви от куполов и барабанов по парусам, крестовым сводам, подобным небосводу, аркам, стенам и круглым столбам с капителями и базами, напоминающим об античных колоннах.

Движение сверху вниз по архитектурным формам храма поддерживают многочисленные фрески, ковром покрывающие все стены помещения.

Лекция 5.

Архитектура Московского государства XVI столетия.

План лекции

- 5.1. Общая характеристика московской архитектуры XVI века.
- 5.2. Шатровые столпообразные храмы.
- 5.3. Храм Василия Блаженного в качестве репрезентанта древнерусской архитектуры XVI столетия.

- 5.1. Общая характеристика московской архитектуры XVI века.

В XVI веке Московское государство входит в пору самоопределения в храмовом зодчестве. Это время поиска таких архитектурных форм, которые

были бы способны визуализировать величие и уникальность именно Москвы как царского града.

Своеобразным выражением этой идеи становятся столпообразные центрические храмы с шатровым завершением, тяготеющие к внешней представительности и декоративности.

Характерными чертами русской храмовой архитектуры XVI века становятся обращение к западноевропейским традициям, в частности к готической традиции, использование в культовом сооружении светских элементов (шатры), повышенная декоративность внешнего вида храма, внутренняя простота, ансамблевость храмовой конструкции (составление единого сооружения из нескольких самостоятельных объемов).

Храмы XVI века направлены на визуализацию восхождения человеческой души к божественному Духу.

5.2. Шатровые столпообразные храмы.

Одной из первых храмовых построек, знаменующих рождение нового принципа культового строительства стала церковь Вознесения Господня в селе Коломенском под Москвой (1532 г., арх. Петрок Малый Фрязин).

Композиция церкви центрическая, представляющая собой в нижней части четверик с четырьмя пределами-лестницами, окруженный обходной галереей.

Затем следует ярус восьмигранника, украшенного в верхней части диагональными рядами кокошников и готического вида стрел.

Третий ярус – еще один восьмигранник меньшего размера, переход к которому и осуществляют диагональные ряды кокошников и стрел.

Четвертый ярус – шатер, органично продолжающий ряды устремленных ввысь кокошников и стрел.

Пятый ярус – восьмигранный фонарь-башенка, в нижней части украшенная рядом готического вида стрел.

Шестой ярус – золоченый крест.

Все ребра четверика, восьмигранников, шатра и башенки обозначены пилястрами, имеющими профильные капители.

Общее впечатление устремленности ввысь дополняет цвет храма, который был оштукатурен в белый.

Внутренний вид храма представляет собой центрическое бесстолпное пространство, перекрытое шатром, в центре которого располагалось единственное в храме изображение солярного знака.

Самым удивительным является отсутствие в храмовом интерьере алтарного пространства, что наводит на вопрос о функциональной предназначенности такого сооружения.

Действительно, храм служил не для священнодействия, а в качестве удобного царского места для наблюдения за соколиной охотой. Таким образом, получается что храм представляет собой царское место, репрезентирует величие царя в качестве посредника-героя, возводящего душу человеческую к Богу.

По архитектурным традициям церковь, с одной стороны, заимствует элементы готики (стрельчатые силуэты кокошников и треугольников-стрел, общий стрельчатый силуэт), романики (уподобление храма крепости, башеннообразность, использование ордерных элементов), владимиро-суздальской архитектуры (имитация белокаменности, использование элементов аркатурно-колончатого пояса, окруженность галерей-гульбищем), собственно московской традиции (несоответствие внешнего вида внутреннему, диагональные ряды кокошников, решающие плавный переход от одного яруса сооружения к другому).

С другой стороны, храм обладает уникальным обликом, аналог которому трудно обнаружить в той или иной из указанных традиций.

Уникальным он стал и для русской архитектуры прежде всего тем, какую символическую функцию он выполнял, представляя роль царя как проводника душ человеческих к Духу Божьему.

Следующим шагом на пути формирования московского типа храма стала церковь Иоанна Предтечи в селе Дьяково под Москвой (1547 г.).

Уникальная особенность этого культового сооружения состоит в том, что храм представляет собой пять самостоятельных церквей, стоящих на общем фундаменте.

В основании храмовой композиции лежит восьмигранник, объединяющий все церковные объемы и в верхней части украшенный рядом треугольников-стрел.

Затем храм распадается на пять самостоятельных восьмигранных объемов, четыре из которых симметрично расположены относительно пятого

– центрального, выделяющегося диаметром и высотой (второстепенные церковные объемы ровно в половину ниже центрального).

Верхняя часть каждого из четырех второстепенных объемов решена одинаково – диагональные ряды треугольников-стрел, восьмигранная башенка-фонарь и плоский купол с крестом.

Верх центрального объема украшен более крупными элементами – ряд полукругов и ряд треугольников, над которыми башенка, представленная в виде плотно стоящих по кругу толстых невысоких столбов-колонн с геометрическими орнаментами на капителях. Завершается центральный объем также плоским куполом с крестом.

Каждый из церковных объемов внутри представляет собой относительно самостоятельное культовое помещение, посвященное определенному святому.

Центральный объем посвящен усековению главы Иоанна Предтечи.

Остальные церковные объемы посвящены зачатию Анны, зачатию Иоанна Предтечи, двенадцати апостолам, святителю Петру.

В целом храм представляет собой еще один архитектурный эксперимент в поиске тех форм, которые смогут представить Москву в качестве уникального и самобытного столичного города.

К числу новшеств, введенных в московскую архитектурную традицию церковью Иоанна Предтечи, относится ансамблевая структура храма, представляющего собой пять самостоятельных объемов, объединенных в основании и скомпонованных в симметричную центрическую структуру, а также разнообразие геометрического и ордерного декора.

5.3. Храм Василия Блаженного в качестве репрезентанта древнерусской архитектуры XVI столетия.

Апофеозом храмовой архитектуры Московского государства XVI века является собор Василия Блаженного (храм Покрова Богородицы на Рву, 1555 – 1560 гг.), возведенный в честь взятия Казани и имеющий от этого торжественное мемориальное значение.

История строительства этого храма в качестве памятника утверждает, что изначально на Красной площади возводились отдельные деревянные церкви, знаменующие этапы войны с Казанским ханством. После взятия Казани их было решено объединить в камне в качестве единого церковного ансамбля.

Архитектурная композиция храма внешне выглядит очень сложной и ассиметричной, хотя на самом деле храм представляет собой симметричное расположение восьми самостоятельных столпообразных церковных объемов с куполами, скомпонованных вокруг главного, завершающегося шатром.

Все девять относительно самостоятельных церковных объемов объединены основанием и галереей-гульбищем.

По вертикальной композиции храм представляет собой ярусное сооружение, в основании которого – квадрат, затем распадающийся на девять восьмигранников, четыре из которых наиболее крупные и украшены силуэтами треугольных стрел, четыре поменьше – рядами полукругов.

Следующим ярусом идет башенка, имеющая либо восьмигранную форму, с декоративным переходом в виде рядов треугольников и полукругов (у четырех крупных), либо круглую (у четырех малых).

Завершаются восемь пределов куполами луковичной формы, характерной для XVII века, а над ними – золоченые кресты.

Центральный объем наиболее активно работает своей верхней частью, шатровой формы, разделенной разного характера декором на два яруса по принципу уменьшения и единения декоративных элементов. Завершается центральный объем луковичной главкой с золоченым крестом, стоящей на тонком барабане-башенке, что станет излюбленным мотивом храмовой архитектуры XVII века.

Внутренне пространство церкви не рассчитано на большое количество верующих и скорее способствует индивидуальному молению и поминанию.

Наиболее репрезентативным является внешний облик храма, рассчитанный на круговой обход и рассмотрение с нескольких точек зрения.

С точки зрения символики храм должен был решать несколько задач:

- 1) Воспевать московского царя;
- 2) Воспевать православие;
- 3) Знаменовать радость победы над татарами;
- 4) Увековечивать память погибших;
- 5) Быть наградой убитым в Горнем Иерусалиме.

Таким образом, все эти задачи были решены через представление с помощью архитектурных форм праздничного града Божьего Иерусалима, уготованного победителям, и одновременно сопоставимого с праздничной и многоликой Москвой, объединенной властью государя.

Эффект многоликости и праздничности создает прежде всего декор храма, главными принципами которого стали многоцветие, уникальность внешнего облика каждого церковного объема (купола), диалог объемов друг с другом.

В 1595 году храм переживает пожар, после которого главы были заменены и приобрели разнохарактерный облик, а в стены были вставлены глазурованные плиты, придающие сооружению еще большую нарядность и праздничность.

Именно в этот момент, в конце XVI – начале XVII века храму было решено придать единый облик за счет уподобления его форм праздничному городу Иерусалиму.

Весь внешний облик храма рассчитан на визуализацию энтузиазной устремленности человеческой души к Богу. Само стремление сопровождается необычайно пышной и праздничной атмосферой, настраивающей на триумфальное восхождение.

Собор Василия Блаженного представляет собой новое понимание роли храма в городском пространстве, рассчитанного на контрастное сопоставление с городскими постройками и стенами кремля, и одновременно, выступающего в качестве представителя, собирателя и объединителя этого городского пространства.

Лекция 6.

Архитектура Московского государства XVII столетия.

План лекции

- 6.1. Общие особенности древнерусского искусства XVII века.
- 6.2. Своеобразие московской храмовой архитектуры первой половины XVII века.
- 6.3. Специфика московских храмов третьей четверти XVII века.
- 6.4. Особенности храмовой архитектуры Москвы четвертой четверти XVII века.

6.1. Общие особенности древнерусского искусства XVII века.

XVII век – сложный период для развития Российского государства в целом – смена династий, разруха, большие экономические сложности,

которые пережила страна и с честью из этого вышла, и поэтому способна была уже в начале XVIII века претендовать на место среди лучших европейских империй. А для этого нужно было подготовить фундамент, и этот фундамент готовился именно в XVII веке.

В связи со сложной внутривластной ситуацией в стране искусство XVII века принято разделять на четыре периода в соответствии с периодами постепенной стабилизации положения в стране, а значит улучшения условий для развития искусства и храмовой архитектуры в частности.

Первую четверть XVII века принято связывать с периодом «смуты» в русском государстве. На храмовой архитектуре он сказался крайне отрицательно - это не только недостаток финансовых средств, но и недостаток мастеров, что приводит к упадку храмового зодчества.

Вторая четверть века связана с периодом установления новой династии Романовых и с правлением Михаила Федоровича Романова. В храмовой архитектуре этот период означает восстановление монументального храмового строительства, при отсутствии единого канона.

Третью четверть XVII века принято связывать с правлением Алексея Михайловича Романова и с церковными реформами патриарха Никона, непосредственно отразившимися на храмовом строительстве.

Четвертая четверть века – появление так называемого «нарышкинского барокко» в храмовой архитектуре, который связан с проникновением элементов западноевропейского барокко в православную архитектурную традицию.

В иконописи XVII века происходят принципиально новые изменения, связанные с появлением живописной мастерской и модой на европейский манер – появление парсуны.

6.2. Своеобразие московской храмовой архитектуры первой половины XVII века.

Начало XVII века в храмовом зодчестве России ознаменовано глубоким кризисом, выразившимся в прекращении на некоторое время монументального культового строительства государством и церковью, что приводит к потере навыков и распадению бригад мастеров, сохраняющих традиции храмового зодчества.

Кризис в храмовом строительстве начала века был разрешен введением общих мер – мер на известь, мер на кирпич, мер на дерево, на железные

скобы и т.д., на дверные проемы – на все стали существовать меры, единые как для церковного сооружения, так и для светского сооружения.

Именно с этим, в какой-то мере, связано обмельчение архитектурных форм, и вообще архитектуры культовой, ибо если и туда и туда одна мера, если и там и там используется определенной формы и размера кирпич, то это уже говорит о том, что мастер-строитель, выработавший нормы работы с этим камнем, может строить как светское сооружение, так и церковное. А отсюда, естественно, он, технологию перенося со здания на здание, переносит различного рода другие, уже конструктивные формы. Происходит некое нивелирование, потому что производит один и тот же мастер, бригада одних и тех же мастеров и по одним и тем же технологиям.

В этот период нарастает роль, или удельный вес, в каменном зодчестве светской архитектуры, жилой архитектуры в общем объеме строительства. Различного рода палаты и дома строятся.

Заказчиками храмов также в это время в основном выступают частные лица, в основном купечество, использующее подклеть храма в качестве склада для товаров. Архитектурные формы чаще всего ориентированы просто на сохранение традиции.

Но все же в этот момент архитекторы пытаются найти новые пути движения архитектуры. И здесь можно вычитать два направления: первое – ищется новое в живописном сопоставлении элементов архитектурных, в этом случае эти элементы заимствованы из прошлого; и второе, стремление к созданию стройного композиционного здания, с новыми приемами архитектурной декорации.

В этом случае основной акцент все же переносится с конструкции храма на его декоративное оформление.

Следующий период – вторая четверть столетия. В это время, если брать культовую архитектуру, храм утрачивает строгость и простоту. Храм приближается к сложной, уравновешенной композиции, чаще всего асимметричной композиции (церковь Троицы и Грузинской Божией Матери в Никитниках (Москва)).

Основными чертами храмовой архитектуры второй четверти XVII века являются:

1) Церковь заканчивается не куполом, не световым барабаном, а декоративно решенной имитацией барабанов и куполов.

2) Завершие имеет единый декоративный вид – тонкий барабан и вспученная главка. Барабаны были украшены декоративными колонками, полуколонками, и по-разному выкрашены, если барабан красного цвета, то колонки белого.

3) Продолжается та же традиция, которая появилась в шестнадцатом веке – храм работает скорее на внешнее, нежели на внутреннее восприятие.

4) Ассиметричный план, соединяющий несколько разных по функции сооружений: колокольня, трапезная, собственно храм.

5) Наряду с куполами часто используются шатровые завершения храмов, но тоже декоративные.

6) Несоответствие внешнего декоративного вида храма внутреннему конструктивному устройству.

7) Включение в храмовый декор чисто светских элементов: наличники на окнах, крыльцо и др.

Церковь Троицы и Грузинской Божьей Матери в Никитниках в Москве (1631 – 1634 гг.), церковь Рождества Богородицы в Путинках в Москве (1649 – 1652 гг.).

6.3. Специфика московских храмов третьей четверти XVII века.

Третий период русской архитектуры связан с деятельностью патриарха Никона (в миру Никита Минов). Русский патриарх с 1652 года, а 1658 уже оставил патриаршество.

Именно он начал деятельность по возвращению храмам русским их прежних культовых функций, очищению от всей светской скверны храмовых зданий. Ему это сделать до конца не удалось, тем более в споре с царем – кто главнее – государство или церковь – он потерпел поражение. И отсюда, лишился своего патриаршества.

Храмовая реформа Никона была направлена на следующее.

Во-первых, шатры были запрещены как элементы изначально присущие светской архитектуре. Шатром разрешалось строить только колокольни. Сам храм завершался луковичными куполами, причем оптимальным признавалось пятиглавие.

Во-вторых, сложная асимметричная композиция храмовая, установившаяся в начале века, тоже была ликвидирована и превращена в строгую хорошо читаемую по внешнему виду храма композицию.

В-третьих, формируется осевая композиция храма, в которой сохраняются все, вошедшие в состав церкви функциональные помещения: звонница, дальше низкое сооружение, а дальше собственно храм.

В-четвертых, внешний облик храмов должен быть декоративно украшен, но в меру, чтобы создавать торжественный вид.

В-пятых, храм должен выглядеть монументально, для чего необходимо было ставить храм на высокое основание и расставлять купола как можно дальше друг от друга.

В-шестых, в качестве прообраза декоративного решения храма использовались формы церкви в Никитниках.

Репрезентант – Церковь Николая в Хамовниках в Москве (1679 г.).

6.4. Особенности храмовой архитектуры Москвы четвертой четверти XVII века.

Появление в 90-х годах XVII века на Руси архитектурного направления “нарышкинский стиль” или “московское барокко” связано с присоединением Украины к России, в результате чего постепенно волна архитекторов украинских вместе со своими традициями дойдет до Москвы и будет строить в Москве. А украинские традиции – это традиции западноевропейские барочные.

Церковь Покрова Богородицы в Филях (1693 год) – репрезентант храмовой архитектуры «нарышкинского барокко».

Здание строго центрировано – четверик, плавно переходящий в восьмерик, в ярусы восьмериков, представляющие собой пирамидальную структуру, собирающую верующих со всех четырех сторон (за счет высоких барочного типа лестниц, ведущих на высокое крыльцо церкви с трех сторон) и постепенно поднимающую их души к Богу.

Традиция эта идет от старомосковской архитектуры XVI века (церковь Вознесения в Коломенском), в отличие от которой в данной сооружении отсутствуют светские элементы и интерьер полностью соответствует культовой функции храма (рабочее алтарное пространство).

Здание в верхней части своей имеет звонницу. Т.е. не отдельно стоящую шатром звонницу, а само здание предполагает нахождение внутри звонницы. Это, с одной стороны, продолжение традиций третьей четверти века, а с другой – новый принцип компоновки, при котором осевая направленность соблюдается на с запада на восток, а снизу вверх.

Декоративное убранство превращается в декоративные сгустки, прежде всего, фиксирующие ярусы, т.е. каждый ярус со своей декорацией, сконцентрированной в верхних частях.

Церковь обладает пятью луковичными куполами на тонких барабанах (согласно традиции третьей четверти XVII века), но при этом все элементы завершая строго конструктивны: купола и барабаны световые.

В результате появления стиля «нарышкинское барокко» храмовая архитектура конца XVII века приобрела упорядоченность, конструктивность и уравновешенную энтузиазность содержания, знаменую собой начало поворота древнерусской архитектурной традиции в сторону синтеза с западноевропейскими архитектурными традициями барочного свойства.

Церковь Покрова в Филях (1693 – 1694 гг.), церковь Знамения в Дубровицах под Москвой (1690 – 1704 гг.).

Лекция 7.

Древнерусская иконопись XI – XVI веков.

План лекции

- 7.1. Значение иконы в Древней Руси.
- 7.2. Основные древнерусские иконописные школы.
- 7.3. Высокий русский иконостас.

7.1. Значение иконы в Древней Руси.

Иконы (гр. «изображение») – в христианской традиции название живописных изображений Иисуса Христа, Богородицы и Святых. Иконные изображения носят священный характер и служат предметом религиозного чувства как наглядные представления, способные возвести душу верующего от мира Дольнего к миру Горнему, то есть от дощатой поверхности, покрытой красками к изображенному персонажу. По выражению византийского теолога Григория Нисского: «Иконы есть грамота для неграмотных... Святые иконы суть книги, написанные, вместо букв, лицами и вещами. В них неграмотные усматривают то, что должны по вере следовать. На иконах христиане учатся».

Происхождение икон восходит к началу христианства. По преданию евангелист Лука, лично написал несколько икон Божьей Матери.

Первоиконой считается «Спас Нерукотворный», представляющий собой отпечаток на плате лика Спасителя, произведенный самолично Иисусом Христом.

В VI – VII веках в Византии были установлены общие типы иконописных изображений. В более поздние времена в качестве руководства для иконописцев появились «иконописные подлинники», в которых содержались подробные указания относительно характера изображения внешних черт и аксессуаров для каждого святого.

На Руси иконопись развивалась в строгом соответствии с византийскими образцами, которые периодически поставлялись из Византии в русское государство. Греческие художники, приезжавшие на Русь, привозили с собой книги образцов (на Руси их называли прописями), с которых русские мастера делали копии. Именно этим объясняются быстрые успехи византийского искусства в Киевской Руси.

Иконописное мастерство категорически запрещалось лицам нехристианского вероисповедания. До иконописания разрешалось допускать людей искусных в художестве и отличающихся добрым поведением.

На Руси иконы рассматривались как наиболее совершенные произведения искусства и относились к ним с величайшим уважением. Считалось неприличным говорить о покупке или продаже икон. Иконы «выменивались на деньги» либо дарились. Вместо выражения «икона сгорела» употребляли словосочетание «икона выбыла» или «икона вознеслась на небо».

Иконы сопутствовали христианину от его рождения до смерти. Иконы имели огромное влияние на душу православного человека практически во всех обстоятельствах его жизни – личных, семейных, гражданских, военных, общественных.

7.2. Основные древнерусские иконописные школы.

Практика русских иконописных мастерских восходит к тем навыкам и приемам, которые были выработаны в Византии. Однако отечественные мастера внесли в процесс производства икон свои коррективы, продиктованные местными обычаями и материалами.

Главными иконописными центрами на Руси были Новгород, Псков и Москва. О древней иконописи южнорусских городов (Чернигов и Киев) ныне ничего неизвестно, хотя эти центры иконописания, несомненно,

существовали. В последние десятилетия обрисовались контуры таких древнерусских художественных центров, как Владимир, Ярославль, Нижний Новгород, Тверь, Ростов, Суздаль.

В период раздробленности Руси, когда древнерусское государство распалось на множество удельных княжеств, иконы изготовлялись не только в крупных, но и в небольших городах, что далеко не всегда означало наличие в них иконописных центров.

Главными производителями икон в Новгороде, Владимире, Ярославле и других крупных городах были мастерские при княжеских и архиепископских дворах, наиболее органично усвоившие основы византийского иконописания.

В иконах XI-XIII веков столько много общего, что их крайне трудно группировать по школам. Здесь помогает только тщательный стилистический анализ и установленное место происхождения икон. Ситуация осложняется еще и тем, что в те времена практически все иконописные центры Руси в качестве образцового «иконного подлинника» использовали икону «Владимирская Богоматерь», всячески интерпретируя ее формальные и содержательные качества.

Иконы XI-XIII веков выделяются своей монументальностью и особой торжественностью. Фигуры даются в спокойных неподвижных позах, лица строгие, фоны гладкие, золотые либо серебряные. Эти иконы писались по заказу князей либо высшего духовенства и украшали большие храмы. Поскольку иконописным образцом для подобных изображений служила икона «Владимирская Богоматерь», постольку чаще всего эти иконы изображали Иисуса Христа и Богоматерь. Однако широко распространены в это время были также иконы, изображавшие патронов заказчиков (их покровителей). В княжеской среде такого рода иконы были особо чтимы.

Характерными особенностями Новгородской школы иконописи являются декоративность линии, строгость ликов и одновременная чувственность изображения, повествовательность, яркие контрасты цветов. Наиболее популярными были изображения святого Николая Чудотворца.

Иконы «Устюжское Благовещенье», «Ангел Златые Власы», «Спас Нерукотворный», «Николай Чудотворец».

Характерными особенностями Владимирской школы иконописи являются мозаичность манеры письма, использование в качестве образца «Владимирской Богоматери».

Иконы «Деисус», «Дмитрий Солунский».

Характерными особенностями Ярославской иконописной школы являются свободная и смелая манера письма, открытый цвет, отступление от византийских канонов, жизнерадостность красок, множество украшений.

Иконы «Богоматерь Великая Панагия», «Спас Златые Власы».

Что касается Москвы как иконописного центра, то до нашего времени не дошли московские иконы XII-XIII веков. На протяжении XIV века в московской иконописи сосуществовали различные художественные течения – как местные, так и привнесенные из Византии, западных и южных районов страны. Для московской школы этого периода характерны следующие черты: обращение к различным иконописным традициям; стремление к «античным» формам изображаемых фигур, лиц, архитектурных фонов; попытка превращения зрителя в свидетеля, соучастника изображенного события; психологичность изображений; тесная связь с литературными текстами; передача сильных движений, сложных ракурсов; колористическое богатство.

Иконы «Борис и Глеб», «Борис и Глеб с житием», «Борис и Глеб на конях», «Спас Ярое Око», «Богоматерь Донская».

Большинство исследователей древнерусского искусства связывают становление московской школы иконописи с именем Андрея Рублева (ок. 1370-1430). На пути интеграции многочисленных живописных традиций Рублев сумел выработать столь совершенный художественный язык иконописания, который на протяжении всего XV века сделался ведущим на Руси.

В целом для икон Рублева характерно «пограничность» изображения (не ясны поза, жесты и т.д.), «доверительность» (создается ощущение беседы по душам), «гармония» динамики и статики, объемности и плоскостности.

Иконы «Апостол Павел», «Архангел Михаил», «Спас», «Троица».

В начале XVI века наблюдается ряд тенденций в древнерусской иконописи: 1) московская иконописная школа получила статус главнейшей в древнерусском государстве; 2) иконы композиционно и сюжетно усложнились; 3) произошел резкий поворот к индивидуализации иконного письма.

Иконы Дионисия (1430/40 – после 1508) «Богоматерь Одигитрия», «Митрополит Петр с житием», «Митрополит Алексей с житием», «Распятие».

Ближе к середине XVI века иконные изображения становятся излишне многословными, начинают перегружаться аллегориями, в них усиливается догматически диктатное начало. В это время церковь все ревностнее начинает следить за тем, чтобы в иконопись не проникли новшества, отдававшие предпочтение чувственному явлению сущности энтузиазного стремления человеческой души к Богу.

Однако именно с середины XVI века иконопись перестала быть искусством чисто духовным и оторванным от условий быта. Неимоверно повысился интерес к узорочью. Иконы вместо золотых, охристых и красных фонов обрели темные. Символика цвета отчасти была утеряна.

7.3. Высокий русский иконостас.

Первоначально в православных храмах Византии алтарь перекрывался подвешенной на шесте тканью с вышитыми на ней золотом изображениями святых. Перекрывать алтарь следовало потому, что собственно алтарное пространство символизировало собой рай. В этом случае ткань с представлениями святых понималась как изображение ограды рая, сквозь окна которой глядят на прихожан святые, души которых принадлежат раю.

В конце XI – начале XII века перед алтарем стали ставить храмовую икону. Вскоре храмовую икону стали помещать на алтарной преграде рядом с царскими вратами (врата в центральную апсиду). Обычно византийская алтарная преграда-иконостас включала в себя три ряда или чина икон: а) деисус (изображение Иисуса Христа с двумя предстоящими), б) праздники, в) храмовые иконы. Сверху сплошной алтарной преграды-иконостаса размещался либо крест, либо икона «Распятие».

На Руси привился привозимый из Византии не сплошной, а составной иконостас-темплон. Это связано было с трудностями доставки, и первоначально его именовали «деисус».

В конце XIII – начале XIV века на Руси появилась полностью деревянная глухая алтарная преграда или стенка с «царскими» вратами в центре, располагавшаяся между алтарными столбами центральной апсиды, не доходя до верха алтарной арки.

В конце XIV – начале XV века на Руси появилась сплошная алтарная стенка от северной до южной стены. Образцом может служить фундамент

алтарной стенки-иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Последовательно русский иконостас включил в себя все главные моменты стенной храмовой росписи. Пророки и праотцы были перенесены из купола в пророческий и праотеческий ярусы иконостаса. Сцены праздников православных были перенесены со сводов и стен в праздничный ярус иконостаса. Деисус из центральной апсиды был перенесен в деисусный ярус. Евангелисты с парусов были перенесены на царские врата.

Классический тип Высокого русского иконостаса представляет иконостас Благовещенского собора Московского Кремля, созданный под руководством Феофана Грека в 1405 году.

Иконостас Благовещенского собора с его монументальными чиновными иконами и обширным циклом «праздников» послужил исходной точкой для всего дальнейшего развития классической формы древнерусского иконостаса.

Лекция 8.

Древнерусская иконопись и портретное искусство XVII века.

План лекции

8.1. Особенности древнерусской иконописи XVII века.

8.2. Особенности портретной живописи XVII века.

8.1. Особенности древнерусской иконописи XVII века.

В XVII веке искусство иконописи на Руси получило расслоение по нескольким направлениям.

Во-первых, в придворных и аристократических сферах Москвы популярностью и повышенным спросом пользовались иконы, для которых характерной особенностью явилась невиданная прежде утонченность и изысканность. Подобного рода иконопись, получившая название «строгановские письма», оказала влияние не только на близкие к государю круги, но и на провинциальные центры Древней Руси.

Во-вторых, интенсивное развитие получили иконописные центры Поволжья, где главное место заняло как сохранение, так и развитие самобытности национальных древнерусских традиций.

В-третьих, в монастырской среде искусство иконописания оказалось в застое. Здесь оно было наиболее традиционным и даже консервативным.

В целом для иконописи XVII века характерна изобразительная витиеватость, контрасты, формальные увлечения, тяга к красивости, идея «суеты сует» всего существующего, поучительность и даже назидательность иконных представлений.

Иконы, созданные на протяжении столетия, как бы коллекционировали религиозные темы. Иконопись оказалась заинтересованной в сюжетном разнообразии, многопредметной замысловатости, в изобразительном богатстве и узорчатости, но не в чувственном явлении глубины представляемых событий православной веры.

В этот период орнаментальность достигла пределов возможного, заставляя иконопись дробиться в сюжетных извивах. Иконы все чаще и чаще репрезентируют многочисленные прежде не удостоившиеся визуализации христианские сюжеты и все реже и реже открывают перед душами верующих наглядную дорогу к Богу.

В середине и второй половине XVII века центром изобразительного искусства Древней Руси стала Оружейная палата, располагавшаяся в Московском Кремле. Здесь были сконцентрированы наиболее значимые древнерусские иконописные мастера, которые до этого существовали разрозненно. Различные местные иконные традиции были в Оружейной палате переплавлены в единое общерусское национальное иконописное искусство.

Иконы «Рождество Богоматери», «Рождество Христово», «Троица Новозаветная», «Богоматерь Живоносный источник», «Богоматерь Тихвинская».

Симон Федорович Ушаков (1626-1686) – крупнейший мастер XVII века, иконописец, художник, писатель, теоретик искусства, педагог, организатор. Симон Ушаков на протяжении более чем тридцати лет возглавлял художественную деятельность в Русском государстве. В 1664 году царским указом Симон Ушаков был переведен в оружейную палату и занял там должность «царского изографа» и главного эксперта по вопросам изобразительного искусства.

В творчестве Ушакова произошло слияние элементов «строгановской школы» с традициями «московской школы» иконописи. От первой Ушаков

унаследовал любовь к мелочи, золотой прописи, графичности. От московской иконописной традиции в произведениях Ушакова – страсть к повествованию, к рассказу, иллюстративности представления.

В некоторых иконах Симона Ушакова присутствует также архаизация, то есть стремление держаться старинных иконных образов, желание сохранить древнерусские иконописные традиции.

В конце 1650-х годов Ушаков кристаллизовал свой знаменитый «ушаковский стиль», представляющий особо сложную и достаточно удачную интеграцию иконописных и живописных черт.

Иконы «Спас Нерукотворный», «Насаждение древа Государства Российского», «Троица».

Икона «Насаждение древа Государства Российского (Похвала Богоматери Владимирской)» происходит из церкви Троицы в Никитниках. Это произведение было создано Симоном Ушаковым в 1668 году.

Композиция иконы исполнена глубокой символики: в центре иконописного пространства помещен медальон с изображением «Богоматери Владимирской» - палладиума и стольного града Москвы, и древнерусского государства в целом.

Чудотворная икона представлена окруженной ветвями символического древа, произрастающего из Успенского собора Московского Кремля. У корней древа изображены митрополит Петр и великий князь Иоанн Даниилович Калита, бережно следящие за его благополучным произрастанием.

На ветвях древа представлены медалбоны с поясными изображениями московских князей, царей, иерархов церкви, преподобных, юродивых. Среди древнерусских деятелей изображения Александра Невского, царей Федора Иоанновича и Михаила Федоровича, царевича Дмитрия, Сергия Радонежского, Василия Блаженного и других выдающихся подвижников и государственных мужей, что своими подвигами и благочестием утвердили авторитет Древней Руси и Москвы как общерусского духовного и политического центра.

Каждый из изображенных в медальонах персонажей держит в руках белый развернутый свиток с текстом из Акафиста – песнопения, прославляющего Богоматерь.

Помимо прочего, в иконопись данного произведения включены изображения властвовавшего в те времена царя Алексея Михайловича Романова и его первой супруги Марии Ильиничны, а также их сыновей – царевичей Алексея Алексеевича и Федора Алексеевича. Царственная семья представлена в пространстве стен и башен Московского Кремля.

Икона «Троица» происходит из Гатчинского дворца, она была создана Симоном Ушаковым в 1671 году.

В своей композиции Ушаков возвращается к иконной схеме Андрея Рублева. Заметно, что мастер внимательно изучил произведения своего великого предшественника.

По мысли Симона Ушкова, высказанной им в «Слове к люботщательному иконного писания», «...живопись прочие виды искусства превосходит, потому что деликатнее и живее изображает представляемый предмет, яснее передавая все его качества...посредством различных художеств, делая замыслимое легко видимым».

8.2. Особенности портретной живописи XVII века.

В 1670-е годы в иконописной мастерской Оружейной палаты определилась роль живописцев. Если ранее функции живописцев, работавших масляными красками, были ограничены сугубо декоративными работами по росписи стен и сундуков, то теперь они были привлечены к исполнению заказов на светские станковые портреты царей и патриархов, то есть к живописанию парсун (персон).

Живописный станковый портрет сначала писался, подобно иконе, на доске и давал или оглавное, или оплечное изображение персонажа, производимое иногда с натуры, но преимущественно по памяти.

Постепенно портреты стали писать на холсте вначале в иконописной технике, а затем – в технике живописной. Появились также и портреты в рост. Если изначально главное внимание уделялось лицу портретируемого персонажа, то потом значение приобрела трактовка костюма и окружающего пространства. Постепенно портретные композиции, исполненные отечественными мастерами, обогатились изображением интерьеров и многочисленных атрибутов. Излюбленным в русском портретном искусстве стал поворот изображаемого персонажа в три четверти.

Развитие парсуны связано с приобретением все большего светского качества, а значит с увеличением портретности, объемности и реалистичности изображения.

Характерные черты портретных изображений XVII века:

1) Соединение в одном изображении иконописных и живописных приемов.

2) Сохранение одной и той же композиционной схемы: при трехчетвертном повороте головы корпус изображаемой модели представляется в фас или в незначительном повороте в ту же, что и голова сторону.

3) При создании портретных произведений используются как устаревшие, так и новационные художественные приемы живописного письма. Например, лицо изображаемого персонажа может быть моделировано объемно с использованием чисто живописных приемов светотени, в то время как в передаче одежды и фигуры в целом допускается плоскостное решение.

4) С натуры писались только лики изображаемых героев. Живописание рук, ног и туловища чаще всего производилось по памяти.

5) Живописные портреты, созданные отечественными мастерами, практически никогда не сопровождались датой создания произведения и подписью автора. Иногда портретные изображения снабжены вербальными справками о деятельности представленной особы.

Портрет в русском искусстве XVII в.: “Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский”, “Царь Иоанн Васильевич IV”, “Патриарх Никон с клиром”, “Царь Алексей Михайлович”

Оглавный портрет «Царь Федор Иоаннович» выполнен на деревянной основе иконописной техникой яичной темперы.

Портрет в течение двух столетий пребывал в Архангельском соборе Московского Кремля над гробницей царя Федора Иоанновича.

Лицо царя представлено обращенным в три четверти влево. Федор Иоаннович изображен с высоким лбом, большими, широко раскрытыми глазами, тонким горбатым носом, коротко стриженными вьющимися волосами. Сильно суживающийся книзу овал лица украшен небольшой заостренной бородой.

Моделировка объема лица государя достигнута посредством наложения красочных высветлений в непосредственной близости к темненным лицевым участкам.

Групповой портрет «Патриарх Никон с клиром» был исполнен в 1685-1686 годах бригадой живописцев Оружейной палаты под руководством Ивана Безмина.

В пространстве интерьера, снабженного кафедрой, покрытой ковром, справа изображен в рост сам патриарх Никон в саккосе и митре, с посохом в левой руке.

Слева перед Никоном представлена группа из восьми причетников. Здесь изображены люди, которые были связаны с патриархом Никоном в разное время, но были объединены друг с другом общей деятельностью во славу православной церкви.

Лицо Никона, как и лица других восьми портретных персонажей, исполнено в широкой живописной манере. Каждому герою изображения дана индивидуальная портретная характеристика.

Облик самого Никона имеет ряд особенностей: широкоскулое мясистое лицо, крупный нос и пристальный взгляд, обращенный к зрителям из-под слегка припухших век. Изображения негнущейся одежды из золотой ткани, посоха в левой руке и высокой митры усиливают ощущение силы и мощи представленного патриарха.

РАЗДЕЛ 2. ДРЕВНЕРУССКОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Лекция 9.

Мебель и предметы обихода из дерева XI – XVII веков

План лекции

9.1. Специфика декоративно-прикладного искусства: орнамент как основное художественное средство декоративно-прикладного искусства – его мифологические истоки и особая функциональность.

9.2. Орнамент как художественный язык декоративно-прикладного искусства; ведущая классификация орнамента; славянский орнамент.

9.3. Специфика деревянных предметов быта; универсализм древнерусских мастеров, ансамблевый подход к устройству жилья и быта.

9.4. Деревянная посуда 11 - 17 веков.

9.5. Деревянный интерьер: изба, церковь.

9.6. Деревянные предметы быта 17 века: расширение круга изделий, преобразования русского орнамента – его взаимодействие с восточной и западноевропейской орнаментальными традициями.

9.1. Специфика декоративно-прикладного искусства состоит в том, что произведения этого вида искусства имеют предельно утилитарную функцию – это разнообразные предметы быта. Основным художественным средством, которое делает прикладной предмет произведением декоративно-прикладного искусства, генетически является орнамент. Этимологически понятие «орнамент» напрямую соответствует понятию «декоративность», являющему специфику этого вида искусства: в латинском языке при использовании глагола «украшать» употреблялась пара синонимичных глаголов, имевших при этом существенные различия в оттенках смысла: «DECORARE» - «украшать» в смысле «прославлять»; и «ORNARE» - «украшать» в смысле «снабжать необходимым», то есть этимологически орнамент полагается функциональным элементом вещи, который снабжает ее «необходимым».

Орнаментальное искусство – древнейший вид изобразительного искусства, в нем фактически отсутствует авторская составляющая – характерна предельная типичность изобразительных элементов орнамента, их устойчивость, архаический автор всегда анонимен. Орнамент восходит к архаическому искусству и принципиально выражает космическое единство бытия – Мир как целое. Архаическая традиция декорации предметов часто не предполагает ее доступность человеческому глазу (декорация сосудов для захоронения, вкапываемой части стел, днищ глубоких сосудов, внутренних стен очага и проч.), то есть используется не как эстетический, а как функциональный элемент.

Орнамент – узор, построенный на регулярном ритмическом чередовании и организованном расположении абстрактно-геометрических или изобразительных элементов. То есть, основным свойством орнамента как художественного средства является порядок. Архаическое понятие

«порядок» восходит к понятию «Космос» (от греч. «порядок, упорядоченность, строение, наряд, украшение»), не зря наиболее древний – геометрический орнамент содержит в себе именно знаки Космоса – его стихий и других элементов мира в их взаимосвязи. Генетически орнамент – необходимый художественный элемент предметов культа и быта, изначально являющийся воплощением Космоса как Мирового порядка, средством его прославления и одновременно средством помощи человеку в выстраивании жизненно необходимой связи с ним. Орнамент бытовой вещи исконно выполняет две функции: 1) ежедневно воплощает, являет человеку Космическое устройство; 2) позволяет человеку вписаться в этот космический порядок, стать его органичным элементом и войти в связь с абсолютным посредством его повседневных действий с орнаментированным предметом. Генетически декоративно-прикладное искусство выполняет религиозную функцию, снабжая человека возможностью ежедневного выстраивания связи с целостностью Космоса посредством повседневных действий с бытовыми предметами, таким образом сакрализуя быт.

9.2. Орнамент является специфическим художественным языком декоративно-прикладного искусства.

Язык есть система знаков в совокупности с правилами/законами их применения/взаимодействия, функционирующая в первую очередь ради коммуникации, а так же хранения и передачи информации. Знак языка всегда имеет фиксированную материальную форму и является проводником (через свое значение) к тому, что он означает. Орнамент как язык есть система изобразительных элементов в совокупности с законами их взаимодействия, что являет Космос как Мировую систему (элементы Мира) в совокупности с Мировыми Законами. Орнамент функционирует исключительно ради коммуникации, но в отличие от пиктографического письма – родственного орнаменту архаического средства межличностного общения, эта коммуникация рассчитана на связь предельно недоступных сторон – человека и Космоса как целого, абсолютного начала. Изобразительные элементы орнамента – знаки орнаментального художественного языка, которые имеют свое фиксированное значение – содержание, и направлены на налаживание коммуникации человека и Космоса. Орнамент произведения декоративно-прикладного искусства – это текст, направленный на

коммуникацию человека и Космоса, прочтение которого возможно в случае знания этого языка.

Классификации орнамента: 1) по способу исполнения: впалый (резанный или гравированный вглубь), плоский (исполненный чертами), рельефный; 2) по закономерностям построения: орнаментальные ленты (фризы, окаймления, бордюры), розетки (вписанный в круг), сетчатый (заполняющий поверхность сплошным регулярным узором), ковровый (заполняющий поверхность сплошным узором), рамочный (изображение в рамке); 3) по цвету: полихромный (многоцветный) и монохромный (одноцветный) орнаменты.

Основная функция орнамента – коммуникативная, потому доминирующей классификацией является классификация его как языка – по изобразительному элементу.

Таблица 9.1.

Классификация орнамента по изобразительному элементу

№	ТИП ОРНАМЕНТА	ЗНАКИ (ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ)	ЗНАЧЕНИЕ
1	Геометрический	Все типы линий – как замкнутые (геометрич. фигуры), так и разомкнутые	Каждый геометрический элемент имеет свое устойчивое значение
2	Растительный	Растения, травы, деревья, ветви, цветы, бутоны, плоды и т.д. Восходит к понятию Древа Жизни	Жизнь в различных позитивных качественных ее проявлениях
3	Тератологический (включая Зооморфный)	Все изображения животных, включая фантастических существ (от лат. «teratos» - чудище) Пример: птица – связь земли и неба; утка, лебедь, конь – спутники солнца; ящер – антагонист солнца, необходимый для его рождения утром, хозяин подземного мира	Мифологические существа и божества с их функциями, сферами покровительства и соответствующими характеристиками
4	Эпиграфический	Все виды буквенной вязи	Сводится к значению вербального текста

Геометрический орнамент – наиболее древний тип орнамента, устойчивая система которого едина фактически во всех этнических группах, сформировалась в архаическое время и развивалась в каждой из этнокультур, являя при этом, как и мифология, предельную родственность форм и значений. Символика знаков предельно взаимосвязана с мифологией народа, миф – источник орнамента как средства восстановления связи с Космосом. Знаки устойчиво сохраняются в качестве художественной традиции, предельно ассимилируясь с новосменившимися мифами внутри культуры (так славянские знаки после принятия Христианства на Руси отождествляются с православными). Законы Космоса, являемые архаическим мифом и орнаментом: 1) цикличность мировых процессов (жизнь – смерть – новая жизнь); 2) бинарность и диалектика союза двух противоположных начал; 3) трехчастность Мира (Верхний Мир и Нижний Мир – абсолютное начало в разных ипостасях, Средний Мир – человеческий) и законы взаимодействия его частей (законы правильного взаимодействия человека и абсолютного).

Знаки геометрического орнамента славян: 1) круг – Мировое Яйцо, абсолютное, небо как дотварный мир, солнце; 2) противоположащие полукружия – небесная и земная тверди, тварный и дотварный миры с соединением в точке, полусолнца; 3) свастика (санскр. «благо» и «быть») – энергия в движении, солнце в движении; 4) ветрикаль, треугольник вершиной вниз – мужское начало, небесное, ось Мира; 5) горизонталь, треугольник вершиной вверх – женское начало, земное, полагающее; 6) квадрат, ромб – материальный мир в связи четырех стихий, земля; волнообразная и зигзагообразная линии, плетенка – вода; острый зигзаг, ряды треугольников – огонь; 7) крест, решетка, сетка – единство земного и небесного, их связь, целостность Мира; ромб с точкой внутри – в широком смысле как единство небесного и земного, в узком – как засеянная земля, плодородие; 8) косой крест – священный огонь, небесный и ритуальный; 9) грудa – «грудие росное», влага небесная животворящая, питающая землю; 10) полукруглые ярусы водных знаков с точками и смыкающая их грудa – «хляби небесные» как влагой наполненные небеса, вскармливающие землю; многолепестковая розетка – «громовый знак» как властность и гневливость небес, знак Перуна.

9.3. Специфика деревянных предметов обихода состоит в их предельной взаимосвязи с деревянным зодчеством. Деревянные изделия в древности создавались мастерами-универсалами, которые владели всеми возможными технологиями работы с деревом – от зодчества (сооружения хором, судов и мостов) до филигранной резьбы. При создании деревянных предметов быта использовались те же, что и в строительстве, материалы (сосна, ель, береза, клен, дуб) и инструменты (топор, скобель, тесло, долото, шило, нож, пила, токарный станок). Отсюда – теснейшая взаимосвязь деревянной резьбы, утвари и мебели с архитектурой: предельная соразмерность, взаимная пропорциональность, конструктивность декора и выявление декором конструкта, орнаментальное и ритмическое единство.

9.4. Деревянная посуда X - XVI веков.

наиболее древние находки – из Новгорода, характерны скульптурные сосуды. Кубок и черпак, 10 – 13 вв.. Традиционна форма рукоятки ковшей и черпаков – зооморфная, в форме головы коня, птицы, ящера (солярные спутники и антагонисты). Резные рукоятки в форме коня и ящера, X в. Скульптурные формы обобщены, геометризированы, детали решены орнаментально, вне натуралистичности. Наиболее распространены ковши-ящеры в X – XIII веках. Ковши и черпала – необходимый элемент обрядовой трапезы древних славян. Генетически формы ковшей восходят к архаическим славянским мифам и культам: конь и птица – солярные спутники, ящер – хозяин вод, подземного мира, возрождающий солнце. На смену ковшам-ящерам приходят ковши-скобкари в виде утицы. Скобкарь – род деревянной чашки с двумя ручками-скобками, из которой пьют вино, пиво, мед, брагу, черпая потаковками. Для новгородской резьбы характерен мотив сложной плетенки: ручка ковша - «ящер», чаша, XI в.. В XV – XVI века происходит развитие и широкое распространение точеной посуды. 16 век – широкое разделение труда по операциям: заготовка сырья, точение, долюление, резьба, окраска, пропитка олифой. Крупные центры деревянной посуды – при монастырях: Троице-Сергиевом, Кирилло-Белозерском, Спасо-Прилуцком; в городах – Калуга, Москва, Тверь, Новгород, Владимир.

9.5. Для деревянного жилого интерьера характерна ансамблевость, целостность – мебель изготовлялась одновременно с постройкой дома теми же мастерами, потому предметы мебели строятся как часть архитектуры: 1) каждый предмет изготавливается для определенного места и не предполагает

перемещения (парадные лавки – в красном углу, скамьи переметные – у входа и проч.); 2) органическая связь мебели со стенами: доминирует «встроенная» мебель, которая часто является конструктивным элементом; ниши для мебели; наиболее распространенный тип – пристенные лавки. Кровельная резьба экстерьера избы содержит орнамент небесной сферы, то есть отождествляется с микрокосмом, именно потому избе свойственна такая системность интерьера – устойчивость мира, порядок. Созвучность мебели целостности сооружения как микрокосма: лавка-небосвод, XVII в., содержит созвучный кровельной резьбе орнамент «хлябей небесных» со скульптурными грудями.

Формы столов в XVII веке предельно разнообразны: от маленьких «стольцов» до длинных столов вдоль лавок и массивных свечных ларей. Наиболее популярный тип стола второй половины XVII века – столы западноевропейского образца на точеных кувшинообразных ножках с сильно вынесенной столешницей. Центр изготовления деревянной мебели, где мастера в большей степени имели возможность осваивать западноевропейские традиции древоделия по привозной мебели – Оружейная палата в Москве. Именно здесь вместо лавок появляются такие формы, как стулья и кресла. Особый вид столов – аналои – церковные подставки для книг и киота: столик-аналой, XVII в.

При всем стремлении освоить западные традиции, мастера сохраняют и традиции славянские, при всей органичности православия к тому времени сохраняются традиции язычества, которые скорее ассимилируются с христианской верой. Столбы-рожаницы, XVII в.: располагались в качестве опор в широких трапезных церквей, имеют неконструктивные кронштейны – созданы в традиционных формах славянских богинь-рожаниц, украшались в день Рождества Богородицы, что совпадает с датой чествования рожаниц в языческой традиции.

9.6. Деревянные предметы быта XVII века.

Росту активности контактов со странами Запада и Востока соответствует сильный рост ассортимента изделий, русские мастера осваивают иные традиции по заморским образцам. Орнаментальное разнообразие – распространение ажурного травного узора (традиция Ближнего Востока), сюжетные композиции (традиция Западной Европы), тонкое геометрическое узорочье (славянская традиция).

Распространены дубовые ларцы и шкатулки геометрической резьбы с металлическими накладками. Ларец-подголовник, XVII в.. А так же – осветительные приборы: светцы (для лучин) и подсвечники (для свечей). Подсвечник, 17 в., Светцы из Исторического музея в Москве, XVII век.

Важнейший центр посудного ремесла – село Кубена и окрестные деревни. Распространяется деление на дорогую и дешевую деревянную посуду: дорогая – для сервировки посадского населения, бояр, духовных особ и царского двора; используются ценные породы дерева, инкрустация драгоценными металлами, камнями и костью, выполняется тонкая роспись.

Лекция 10.

Монуументально-декоративная резьба по дереву XI – XVII веков

План лекции

10.1. Родственность каменной рельефной резьбе.

10.2. Церковное убранство.

10.3. Вторая половина 17 века: влияние барокко - «флемская» резьба.

10.1. Родственность каменной рельефной резьбе.

Монуументально-декоративная деревянная резьба Древней Руси родственна резьбе каменной, а потому значительное место занимает крупная рельефная резьба (в оформлении зданий, судов, предметов обстановки). Каменная и деревянная резьба имеют распространенные обобщенные формы, технология выявления рельефа из материала также подобна – и деревянная, и каменная резьба имеет сглаженные поверхности со вниманием к текстуре материала. Каменная резьба распространена в экстерьерном убранстве храмовых сооружений Древней Руси, в этом случае деревянная резьба являет соответствие внешнему виду здания и дополняет его, достраивая до целостности подобной деревянной резьбой. Примеры каменного рельефа, подобного деревянному рельефу церквей: Церковь Покрова Богородицы на Нерли, Дмитриевский собор во Владимире, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском.

10.2. Церковное убранство.

Основные памятники XV - XVI веков, по которым можно судить о развитии монуументально-декоративной резьбы, относятся к убранству

церковных интерьеров: царские врата, амвоны, молельные места. Уровень мастерства, сложности орнаментальных деталей, технологии и техники обработки дерева, проявленный в этих предметах, свидетельствует о длительном развитии и прочности традиций этого вида декоративно-прикладного искусства.

Царские врата являются входом в алтарное пространство, находятся в центре иконостаса и предназначены для выноса Священных Даров и исхода Царя Славы в общину верующих. Традиционно врата состоят из прямоугольных створок с завершием в форме полукруга, смыкающегося створками в круг, или кокошника, створки крепятся к столбам, которые заканчиваются кубообразными главками, стоящими на барабанчиках.

Царские врата из Ярославской губернии, 15 века.

Основной мотив – характерная для русской резьбы плоская сдвоенная ремневидная плетенка, которая уподоблена растительному орнаменту – концы завершены листьями и завитками. Врата выполнены в технике ажурной резьбы, позолоченной и положенной на цветной фон. Створки содержат иконные изображения в киотцах – обрамлениях в форме киота – модели пятиглавого храма.

Важная особенность декора этих царских врат является четкость конструктивного построения. Их поверхность расчленена прямыми гладкими багетами с выемкой посередине и оживляется декоративными пятнами, которыми служат иконы в киотцах и обрамлениях.

Царские врата церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова Ярославского, XVI века. Царские врата состоят из двух створок с полукруглым завершением, в качестве оформления использованы полуовалики и киотцы-храмики с пятью луковичными главками, а также поддерживающие карниз столбики-кронштейны. Резьба имеет барельефный характер – плетенка не плоская, а объемная.

Характеристики, которые делают врата излучающими священный алтарный свет на прихожан, проницаемыми для Святого Духа ради схождения на верующих и проникновения их молитв в священное пространство:

- предельная ажурность сдвоенной ремневидной плетенки;
- симметричность плетеночной композиции при всем множестве ответвлений, завитков и расширений;

- сквозная резьба.

При этом резьба нисколько не скрывает конструктивных членений царских врат и сени, которые ясно читаются под ее ажурной сеткой. Каждая архитектурная и декоративная форма выявлена и акцентирована тем или иным характером узора. Резьба царских врат рассчитана одновременно на восприятие с дальнего и близкого расстояния:

- издалека акцент на объемных формах полуваликов и выпуклых киотцев;

- вблизи акцент на светотеневой игре ажурной резьбы.

Молельные места – специфическая и распространенная в XVI веке форма персонального места в храме, соединяющая в себе формы трона и напестольной сени (балдахина) – навеса над кафедрой священнослужителя, являющей особую святость места и способствующей «осенению» во время службы, когда священнослужитель становится лишь посредником, устами которого говорит Бог. Молельные места также способствуют индивидуальной связи в молитве наиболее важных особ – князей, царей. Именно поэтому распространена такая форма молельного места, как Царское место, находящиеся в главных соборах державы. Одно из наиболее известных и хорошо сохранившихся царских молельных мест – резное молельное место Ивана Грозного в Успенском соборе Московского Кремля.

Молельное место Ивана Грозного в Успенском соборе Московского Кремля, 1551 г.

Это царское место служило как местом восседания монарха во время посещения служб в качестве средства «осенения» царя под сенью молельного места, схождения на него Святого Духа, так и местом осуществления обряда венчания на царство силой божьей.

Традиционная форма молельного места:

- подножие, которым служат фигуры четырех зверей («лев, скимент, уена и два острогана»);

- невысокие покрытые рельефами стенки с трех сторон;

- над стенками на резных столбиках покоится сень, уподобленная храму – завершенная восьмигранным шатром.

На стенках помещен ряд сюжетных барельефов на тему получения Владимиром Мономахом шапки и барм от византийского императора Константина Мономаха. Основная идея барельефов – идея преемственности

власти московских государей. Все сюжетные изображения отличаются яркой декоративностью, лаконичностью форм и выразительностью силуэтных очертаний. Композиция барельефов ритмом и распределением масс сходна с иконописью.

Характерно органичное сочетание сюжетных композиций и орнамента в виде полуваликов, жгутов, косиц, веретенец, бус и надписей в рельефе.

В XVI веке происходит развитие барельефной и сквозной резьбы в сторону все большего усложнения и обогащения орнаментальных мотивов. Простая плетенка покрывается многочисленными ответвлениями и постепенно перерастает в фантастический растительный орнамент изгибов стебля – «травы разметные», в основе которого лежат два расходящихся растительных побега, образующих симметричные завитки. Резьба «травы разметные» выполнялась на липовых дощечках толщиной 1-2 см., которые плотно стыковались так, что рисунки их образовывали узорный ковер. Использовалось золочение «трав» на синем, красном, зеленом фоне. В местах раздвоения стебля вводятся новые мотивы (в виде колец, розеток, шариков), которые призваны подчеркнуть центр композиции и играть роль акцента в общем ритмическом строе резного декора.

Царские врата придела Гурия и Варсонофия Толчковской церкви в Ярославле, первая половина XVII век. Обрамление дверного проема решено в виде двух столбов с антаблементом и широкими скосами, на которые опирается арка, украшенная резными бордюрами и крупными бусами. Перед столбами помещены две колонки с шаровидными утолщениями на середине их высоты. Вся поверхность колонок, включая базы и капители, покрыта сплошным ковровым орнаментом. Столбики, служащие опорой для карниза, который венчает сень, завершены скульптурным изображением человеческой руки. В качестве обрамления створок используются профилированные багеты, разделяющие створки на ряд филенок, в центре которых помещаются киотцы. Киотцы решены как сложные, затейливые сооружения, стены и башни которых украшены многочисленными архитектурными деталями: подзорами, карнизиками, кокошниками и столбиками.

Вся поверхность царских врат покрыта ажурной резьбой, выступающей на голубом, зеленом и красном фоне. В отдельных местах рельеф начинает терять четкость силуэтных очертаний и ясность построения, превращаясь в сплошной орнаментальный ковер. Особое место в растительной плетенке

занимают фантастические цветы, мотив виноградной лозы с вплетенными изображениями птиц и сказочных животных. Богато орнаментирована арка, параллельно расположенные ряды декора которой состоят из ажурного обрамления, крупных узорных бус и четырех бордюров. Резьба верхнего бордюра особенно интересна, поскольку в ее ковровый растительный орнамент вплетены изображения птиц и фантастических зверей с птичьими головами и крыльями.

В середине XVII века наряду с Москвой крупным центром русского искусства становится Ярославль. Развивается барельефная резьба, продолжающая и органично преобразующая древнерусскую традицию резьбы, обогащая ее новыми формами архитектурного декора.

10.3. Вторая половина XVII века являет собой стремление к объемной передаче форм. Наряду с традиционной плоской плетеночной резьбой, называемой «травы разметные», в которой основа выразительности – это линия коврового узора, начинает развиваться резьба высокого рельефа, выразительность которой основана на сложных соотношениях объемных форм, образующих богатую игру светотени.

Объемная горельефная резьба носит название «флемская» и происходит от западноевропейской традиции, проникающей на Русь с территории Польши, Украины, Белоруссии, откуда в то время активно приезжали работать мастера, владеющие традицией пышного барокко.

Полного расцвета «флемская» резьба достигает в последней четверти XVI века, основным ее центром становится одна из мастерских Московской Оружейной палаты – «Палата резных и столярных дел».

Характеристики «флемской» резьбы:

- выполнена в высоком рельефе в разных планах;
- сложные ракурсы соотношения объемов;
- переход отдельных элементов в круглую скульптуру;
- основной мотив – растительный орнамент, покрывающий всю поверхность;
- передача растительных мотивов близка натуралистичности;
- элементы растительного орнамента – гирлянды, прихотливые переплетения плодов, цветов и листьев, популярен мотив виноградной лозы, экзотические плоды и растения;
- позолочение;

- архитектурные элементы барокко в резьбе – прямые и витые колонки, кронштейны, раскрепованные карнизы с сильным выносом, ломаные линии фризов и карнизов, овалы фронтоны и картуши различных неправильных форм, мотив морской раковины и волн. Образцы «флемской» резьбы – убранство церквей (киоты, напестольные сени, царские ложи, хоры, аналои, клиросы и проч.). Основное богатство «флемского» декора сосредоточено на многоярусных иконостасах, нередко занимавших всю восточную стену храма.

Характеристика нового типа многоярусного иконостаса.

Если раньше иконостас традиционно представлял собой алтарную стену, состоящую из икон, которые располагаются в определенной системе, но по ковровому принципу, то теперь иконостас представляет собой ярусную архитектурную конструкцию, где максимально выявлена ордерная система – используются такие ордерные элементы, как колонны, фронтоны, фриз, антаблемент, цоколь.

Таблица 10.1.

Сравнительная характеристика древнерусского иконостаса

Иконостас 11 – 16 веков	Иконостас 16 – 17 веков
Алтарная стена – плоская конструкция	Ордерная конструкция
Образована ярусами расположенных на ней икон	Вписывает иконы во внутреннее пространство иконостаса
Плоскость	Рельеф, а иногда – скульптурное решение всего иконостаса

Иконостас Смоленского собора Новодевичьего монастыря, 1683-1685 гг. (мастера Оружейной палаты). Характерна предельная объемность рельефа, его многоуровневость – от плоского до горельефа, переходящего в круглую скульптуру. Основные художественные мотивы: плетения растений и фруктов, виноградная лоза с крупными и полными гроздьями, изогнутые формы листьев, экзотические фрукты (ананасы, финики и проч.). Ведущий мотив – виноградная лоза, как символ Христа, именно поэтому все конструктивные элементы иконостаса выполнены в форме вьющейся лозы. Храм представляет собой тело Христово, эта идея находит свое выражение в формах иконостаса.

Иконостас церкви Никола «Большой Крест» в Москве, кон. XVII в. Врата отвечают западноевропейской барочной традиции:

- арки, завершающие царские врата, приобретают ломаные очертания;
- четкий ритм колонн перебивается небольшими пилястрами;
- крупные кронштейны имеют сложный профиль;
- предельно богат и разнообразен растительный орнамент: виноградная лоза, листья аканта, подсолнух, розы, лилия, георгины, груши, яблоки, вишни, сливы, травы, ржаные колосья;
- сочетание множества различных пластических решений: от низкого рельефа до сквозной резьбы и круглой скульптуры (части орнамента зачастую изготавливались отдельно и крепились к поверхности «флемской» резьбы);

- резьба покрывает сплошь все архитектурные элементы врат: колонки, фризы, кронштейны, арки, пилястры, целиком поверхность врат.

Врата отвечают западноевропейской барочной традиции:

- арки, завершающие царские врата, приобретают ломаные очертания;
- четкий ритм колонн перебивается небольшими пилястрами;
- крупные кронштейны имеют сложный профиль;
- предельно богат и разнообразен растительный орнамент: виноградная лоза, листья аканта, подсолнух, розы, лилия, георгины, груши, яблоки, вишни, сливы, травы, ржаные колосья;
- сочетание множества различных пластических решений: от низкого рельефа до сквозной резьбы и круглой скульптуры (части орнамента зачастую изготавливались отдельно и крепились к поверхности «флемской» резьбы);

- резьба покрывает сплошь все архитектурные элементы врат: колонки, фризы, кронштейны, арки, пилястры, целиком поверхность врат.

К концу XVII века ложи заменили молельные (царские) места в храмах, помещались на западной стене высоко над полом, представляют собой двухъярусные сооружения с витыми колонками, раскрепованными карнизами и пышной горельефной резьбой в русле орнамента иконостаса.

Ложа церкви Покрова в Филях, 1693 г.

Ложа вместо традиционных для православного храма Древней Руси хор – также влияние западноевропейской традиции.

Входит в традицию украшение ложи, как и клироса – места для певчих, рельефами в виде гирлянд трав, цветов и фруктов с изображением райских

птиц и зверей. В церкви создается атмосфера рая на земле посредством художественных мотивов.

В русле «флемской» резьбы XVII века сформировались два типа резьбы:

1) резьба, которой характерен мягко и живописно трактованный растительный орнамент, где преобладает плавность перетекания объемов, смягчение углов и редкое использование барочных форм архитектурных элементов и орнаментальных мотивов барокко (картуши, раковины) – барочность выражена здесь за счет динамики форм, глубоких светотеневых переходов и совмещения рельефа различной высоты с переходом в круглую скульптуру;

2) резьба, в барочном характере которой преобладает использование массы архитектурных деталей ломаных и профилированных форм и элементов барочной орнаментики (картуши, раковины и т.д.), манера резьбы отличается некоторой жесткостью, угловатостью форм.

Лекция 11.

Деревянная скульптура XII – XVII веков

План лекции

11.1. Деревянная скульптура языческой славянской традиции.

11.2. Деревянная скульптура XII - XV веков.

11.3. Деревянная скульптура XVI - XVII веков.

11.1. Деревянная скульптура языческой славянской традиции.

Большая группа находок в Новгороде связана с языческими ритуалами древних славян. Ритуальные предметы можно отнести к произведениям малой деревянной скульптуры: им придавалась определенная скульптурная форма, они покрывались резьбой с орнаментальными мотивами и украшались лентами из цветных тканей.

Детская деревянная игрушка, по сути, неотличима от ритуальной мелкой скульптуры. Это позволяет заключить о том, что помимо бытовой функции игрушка выполняла и функцию охранительную – пока ребенок остается один его доверяют божеству, не зря основные формы восходят к двум мифическим основам:

- тотемные животные – медведь;

- позитивные силы мифа – женская фигурка как богиня-мать; коник, птица как спутники солнца.

Для детской игрушки, как и для ритуальных скульптур, характерна обобщенность черт, собирательность образа – вне ярко индивидуальных черт и свойств. В образе выделяется исключительно самое основное, типичное, характерное. Распространен прием гипертрофированного изображения какой-либо детали, именно той, что несет всю смысловую нагрузку, являет наиболее характерное свойство образа, его сущность. Поэтому идея образа в игрушке, как и в мелкой скульптуре, выражена всегда «немногословно», лаконично и ярко.

Наиболее близкими древней славянской традиции деревянной игрушки являются игрушки северные. Это куклы-женщины, птицы и кони. Характерно использование природных форм дерева в скульптурных формах. Так птиц, коников и кукол-треножников изготавливали из корня или сучка, схожих с необходимой формой, при этом вмешательство резчика было минимальным – кривизна поверхности дерева не стачивалась, дополнительные детали образа не акцентировались, зачастую не помечались даже тонкими чертами-врезами, такие игрушки не окрашивались и не орнаментировались. В подобных игрушках, как в ритуальных предметах, предельно важна явленность образа в исконно природных формах. Это роднит подобные игрушки с деталями деревянного зодчества – «конек» крыши сооружения также исполнялся из корня верхнего бревна с минимальным внесением корректировки в природные формы.

Также известен тип плотницкой игрушки: куклы-«панки», коники. Кукла - «панка» представляет собой обрубок дерева, округленный или огранный, в котором топором намечалась шаровидная или конусообразная голова, вытянутая на затылке и плоская в лицевой части. Перемычка на конусовидном или кубоватом объеме означала талию, отделяющую торс и широкую юбку. Фигура либо лишена рук, либо выполнена с крепко прижатыми к туловищу руками. Черты лица намечались схематично в технике простых порезок и ямок и напоминали идольские лики. Существенные детали образа предельно подчеркивались: так непременно обозначены округлости груди и реже – коса, что акцентирует женскую, материнскую ипостась образа. Родственность изготовления игрушки деревянному зодчеству:

- форма куклы строилась по тому же принципу, что и форма колодезного столба или опоры сооружения;

- применяются плотницкие инструменты и технические приемы.

Известны формы домашних божеств – домовых – это прямостоящие деревянные фигуры в конусообразных шапках, окрашиваемых в красный цвет. Фаллическая символика таких предметов являет функцию домовых как охранителей не просто дома, но рода, как гарантов его долгого существования и продолжения.

Ритуальные предметы в большинстве своем представлены группой наверший.

Навершия – тонкие деревянные стержни-палочки длиной 30-50 см., которые вверху завершались фигурными головками из сучка или ствола дерева, а внизу оканчивались круговым вырезом и венчиком (для привязывания чего-либо); относятся к периоду X – XI веков.

Для наверший характерен строгий канон:

- скульптурные формы человеческой головы, а так же голов птиц (орел, лебедь и утка) и животных (конь и лось), редко – орнаментированные шары;

- обработана только лицевая сторона;

- простыми порезками обозначены только основные элементы – глаза, нос, рот, иногда – борода;

- нет натуралистичности и при этом используется инкрустация и окрашивание (глаза – горошины, рот – красная краска);

- часто – заостренный затылок.

Такие навершия могут быть аналогом документально описанных фаллических элементов из набора свадебного обряда, в христианские времена называемых «срамными удами». «Срамные уды» известны из записей православных священнослужителей, коими и названы «срамными»: «Чтуть срамные уды и в образ створены и кланяются и требы им кладуть. Словене же на свадьбах въкладываюче срамоту и чесновиток в ведра пьють» (записи XIV века). Такие предметы служили символом рождения новой семьи и выступали покровителем – залогом плодородности супружеского союза, в то же время выражая наиболее общую мифологическую категорию солярной энергии мужского начала как залога соития с началом противоположным и рождения мира.

Изображения человеческой фигуры, X – XI века. По характеру резьбы близки навершиям изображения человеческой фигуры размером от 5 до 20 см., имеющие зачастую голову детальной проработки – зачастую в шапке, с прорезанием глаз, носа, рта, бороды и усов; туловище и ноги. Шапка окрашивалась часто в охристый и красный цвет. Предположительное назначение таких фигурок – охранительная функция, это так называемые домашние духи – домовые, родовые – охранители семьи. Родовые охраняют род и покровительствуют в сбережении творящей энергии как залога продолжения рода. Именно это назначение может объяснить фаллический характер фигур домовых, который заключается в следующем:

- в столбовидной форме фигуры;
- в завершении столба шапкой;
- в окрашивании шапки в характерный для означивания солярной творящей энергии красный или охристый цвет.

По сути фигуры домовых - родовых являются миниатюрными подобиями масштабных идолов славян, которые также имели столбовидную форму – на бревне обозначалось только лицо и обрабатывался конец бревна в качестве формы шапки. Идольное бревно практически не обрабатывалось.

Славянская традиция деревянной скульптуры, генетически являющейся истоком традиции скульптуры древнерусской, имеет следующие характеристики:

- минимальная обработка исходной формы: 1. обрабатывается только лик или лицевая часть, 2. важно сохранение природной формы, сходной с требуемой в скульптурном изображении;

- фронтальность ракурса;
- минимальная детализация – только характерные существенные черты;
- простые средства исполнения деталей: порезки, ямки;
- придание живоподобия: окрашивание и инкрустация скульптуры;
- единство техник и инструментов зодчего и резчика – универсализм мастеров;

- единство техник и форм масштабной и миниатюрной скульптуры.

11.2. Деревянная скульптура XII – XV веков.

К деревянной скульптуре XII – XV веков относится в основном рельеф, поскольку круглая скульптура была отвергнута церковью как предмет, вводящий в идолопоклонничество. Потому, может быть, и отдельно стоящие

фигуры исполнены русскими мастерами в качестве рельефа – скульптуры, предельно связанной со стеной за счет плоскости тыльной стороны. Развивается именно культовая скульптура – это рельефы иконостаса (тябло), рельефные иконы, скульптуры – рельефы.

Тябло (лат. «tabula» - доска) – ярус иконостаса, иконный ряд.

Тябло иконостаса из Исторического музея в Москве, XIII век. Тябло представляет собой длинную доску, которая расчленена на равные прямоугольники с отдельными рельефными изображениями. Ассимиляция славянских языческих и православных традиций заключается в следующем: центральная часть – «Распятие», обрамлена целым рядом клейм, фланкируют которые клейма с изображением фантастических львов-собак с расцветающими хвостами как Симарглов – охранителей Древа Жизни. Так Распятие представляет собой аналог Древа Жизни – событие принятия Христом всего человеческого греха дарует жизнь душам верующих. Характеристики рельефа:

- лаконизм форм рельефа – они предельно обобщены и геометрически схематичны – сведены к единому контуру в расчете на восприятие с дальнего расстояния;
- внутри формы детали даны тонкими порезками;
- плоскостность рельефа – выемчатый фон и плоские фронтальные изображения.

Людогощенский Поклонный крест новгородской церкви Флора и Лавра, 1359 г. (2,3 x 1,87 м.). Людогощенский крест является одним из выдающихся памятников деревянной скульптуры Древней Руси. Крест выполнен вне канона форм Поклонного креста. Композиционная основа – диалог круга и креста, чем затруднено непосредственное прочтение креста: крест образован организованным расположением круглых прорезей в целостной плоскости округлой формы места перекрестия креста. Место перекрестия испещрено ажурным растительным орнаментом с включенными в его круглыми клеймами, также позволяющими вычитывать форму креста. В круглых рельефных клеймах представлены диалогичные сюжеты (например, «Илья Пророк, получающий от ворона хлеб», «Флор и Лавр»).

Ассимиляция языческих и православных традиций в данном памятнике проявлена в следующем: ножка креста имеет форму удлиненного цилиндра со спиралевидными канавками, а верх (место перекрестия) – округлую

форму. Перекрестие покрыто растительной орнаментальной вязью, которая переходит в скульптурные растительные формы, фиксирующие крест, то есть крест уподоблен форме дерева – Древа Жизни, которое акцентирует значение распятия как дарования жизни душам верующих.

Икона «Георгий Победоносец с избранными святыми» из Оружейной палаты, 14 век. Близка по характеру резьбы Тяблу XIII века: плоскостность рельефа, одна высота выемки фона, фронтальность, геометрическая обобщенность фигур, ярусное строение.

Статуя святого Дмитрия Солунского из Оружейной палаты, конца XIV – начала XV веков. Статуя-рельеф – отсутствует тыльная сторона, за счет чего статуя связывается со стеной. Лаконизм формы и орнаментальность решения деталей (регулярный орнамент кольчуги, повязок, волос), отсутствие объемной моделировки.

Статуя святого Николы Можайского, XV век. Полная противоположность предыдущему памятнику: при всей фронтальности это круглая скульптура; натурализм деталей (морщины и проч.); объемная моделировка тела под одеждой. Возможно – работа иностранного мастера.

Эпоха XV века – время развития типа иконы – иконостаса.

Богоматерь Одигитрия с избранными святыми из Русского музея, XV век. Ярусное строение, центральная часть – изображение Богоматери с младенцем в более глубоком «пространстве» (высота рельефа больше), священность и интимность которого подчеркнута сенью («ковчезек»), скрывающей Богоматерь в тени. Резьба не плоскостная, а объемная.

11.3. Деревянная скульптура XVI – XVII веков.

Период XVI – XVII веков – продолжение развития церковной скульптуры. Канонизация большого числа святых из удельных княжеств и объединение их в государственный пантеон стали шагами строительства особой русской православной церкви. Процесс канонизации сопровождался открытием мощей святых и путешествием их по всей Руси с пышным обрядовым действием. Именно поэтому XVI век стал временем появления новой скульптурной формы – раки (особого саркофага) для упокоения, перевозки мощей и поклонения им.

Рака Зосимы Соловецкого из Соловецкого монастыря, 1566 г. Рака представляет собой монументальное резное сооружение – малую архитектурную форму: профилированный цоколь держит пьедестал, по

которому разворачиваются рельефы жития святого, далее – фриз и карниз, которые венчает крышка – на ней представлена лежащая статуя святого. Характерно изображение лежащей статуи в качестве стоящей фигуры: ноги выходят за пределы рамки, касаясь кромки; складки одежд изображены свисающими как у стоящего; глаза широко раскрыты, поза фиксирует живое напряжение. Все средства работают на то, чтобы изобразить святого исключительно живым в своей святости и вере.

Деревянная русская скульптура XII – XVII веков проходит путь от плоскостности, техники порезок и доминанты рельефа к круглой скульптуре и объемности моделировки.

Лекция 12.

Гончарные бытовые изделия и изразцы XI – XVII веков

План лекции

- 12.1. Славянские ритуальные сосуды с календарным орнаментом.
- 12.2. Гончарные изделия XI – XIII веков.
- 12.3. Гончарные изделия XVI – XVII веков.
- 12.4. Изразцы XI – XVII веков.

12.1. Славянские ритуальные сосуды с календарным орнаментом.

Керамика славян заметно развивается с V – VII веков. Основное средство декорации предметов – орнамент, преимущественно геометрический, который композиционно часто сведен в круг и неритмичен в отношении элементов орнамента. Именно так выглядят так называемые календарные орнаменты.

Чаша трехручная из Лепесовки, VI век. В орнаменте чаши представлен годовой цикл с акцентами на ритуальной стороне жизни человека в течение года. Чаша имеет ярко выраженный характер предмета ритуального назначения, об этом свидетельствуют пропорции массы дна и ручек – ручки явно не функциональны, поскольку за них нельзя поднять, а уж тем более подвесить чашу. Орнамент представлен на чаше в двух плоскостях: по внешнему краю отверстия чаши и по внутренней его кайме, которая для нанесения орнамента была расширена и уплощена мастером. Орнамент по внешней части чаши представляет собой ленту зигзага – устойчивого знака

воды в славянской культуре. Орнамент внутренней каймы представляет собой также замкнутую ленту, состоящую из 12-ти секций – клейм неповторяющегося рисунка. Двенадцать клейм, составляющие замкнутый круг, представляют собой двенадцать месяцев, образующих годовой цикл. Наиболее важным моментом этого орнамента является фиксация им времени зажжения священного огня как фиксация «узловых точек» года, его основных астрономических дат – зимнего и летнего солнцестояния и весеннего равноденствия. Орнамент есть средство включения человека в закон существования Космоса – в цикличность года, где деятельность человека регламентирована условиями Космоса, так в клейма включена символика деятельности человека – ритуал, земледелие, охота и т.д., соответствующая месяцам. Благодатность жизни человека достижима именно посредством согласованности его существования, его деятельности (как культовой, так и бытовой) с Космическими условиями в их мифологической целостности.

Кувшин из Ромашков, VI век. Орнамент сосуда содержит часть годового цикла – сферу земледелия человека с постоянной апелляцией к соляным знакам. Здесь орнамент фиксирует часть года с позиции регламента человеческих действий сообразно законам Космоса.

12.2. Гончарные изделия XI – XIII веков.

Керамика – наиболее древний вид декоративно-прикладного искусства, поскольку глина – предельно доступный естественный материал. В большинстве своем керамические изделия – это посуда.

Керамика Киевской Руси XI – XIII веков достигла своего совершенства:

- горновой обжиг (обжиг при высоких температурах);
- широкий спектр видов изделий: миски, блюда, ковши, рукомои, фонари-кувшины, светильники и проч.;
- обмен формами с византийской стороной: корчага – большая двуручная амфора.

Орнамент керамических изделий Киевской Руси широко развивается, включает в себя как славянские традиции, так и заимствования. Орнамент изделия предельно подчеркивает его конструкт и функционально важные части: располагается либо на плечах сосуда, либо по самой выпуклой части тулова, охватывая сосуд кругом; выделяет ручки и кромки.

Распространены надписи на сосудах, которые выполнены по сырой глине:

1. наделяющие благодатью («благодатнеша полна корчага сия»);
2. указующие на содержимое («гороухща» - горчица).

Технологии орнаментирования керамики весьма разнообразны:

- широкий линейно-волновой орнамент – создается острием палочки при вращении на кругу;
- следы гребенки – отпечаток палочки, обмотанной шнурком;
- штампы: ромб с сетчатым узором, трубчатая кость, зубчатое колесико, кость-«арочка».

Технологии нанесения эмалей и глазури:

- распространена полива – слой глазури на поверхности керамики, полученный поливкой глиняного изделия жидкой глазурью с последующим обжигом;
- цвета глазури и эмалей – белый, желтый, синий, зеленый, коричнево-красный. Наиболее распространена «муравленая» керамика – в глазури зеленого цвета.

Чаша плоская, найденная на Тамани, XI век. Центральная композиция представляет собой традиционное славянское изображение птиц у Древа Жизни. Плавность линий и скругленность форм являет подчиненность всей композиции форме круга. В оформлении каймы чаши использован орнамент «городки», характерный своей полихромией (используются синий, зеленый, коричневый, желтый цвета).

12.3. Гончарные изделия XVI – XVII веков.

В области керамики XVI век характеризуется распространением изделий из белой глины, появлением копченой (мореной) и лощеной керамики, а также техники белого ангоба на красном черепке:

- ангоб – тонкий слой хорошо проработанной глины, покрывающий более грубый черепок;
- копчение – технология окончания обжига посредством сильно коптящего пламени, когда элементы железа красной глины приобретают черный цвет, а поры керамики пропитываются копотью;
- лощение – заглаживание поверхности сосуда перед обжигом костью, камнем, кожей в виде орнамента или сплошь, лощеные места приобретают блеск;

- чернолощенная керамика – совмещение технологий копчения и лощения в одном изделии; наиболее распространена в XVI – XVII веках.

Сильный рост ассортимента изделий – обмен формами в растущих контактах с другими странами:

- кухля – горизонтальный бочонок, стоящий на четырех коротких ножках с горизонтальной ручкой наверху; кухля лощеная, XVII век;

- кумган («сосуд пустыни») – форма, заимствованная с Ближнего Востока, чайничного типа вытянутых пропорций с симметричным уравниванием носика и ручки; кумган из Исторического музея в Москве, XVII век;

- фляги – форма тулова в виде выпуклого в обеих сторон диска или лежащего на боку цилиндра, стоящая на округлом ребре с помощью четырех конических ножек, имеет небольшую шейку и два ушка для подвешивания. Стенки фляг украшены рельефными композициями, центрированными и вписанными в круг – изготавливаются в резных формах. Традиционные сюжеты: птицы у Древа Жизни, многоглавый дракон и т.д. Муравленые фляги: традиционный цвет глазури – зеленый; Муравленые фляги, XVII век.

12.4. Изразцы XI – XVII веков.

Наиболее ранние памятники – находки керамической плитки дворца княгини Ольги в Киеве (X век): глазурованные и орнаментированные (геометрический орнамент), облицовка стен и пола.

В конце XV века наблюдается более широкое распространение керамического производства. Переход от каменного строительства к кирпичу обуславливает потребность в декорации кирпичной кладки ангобированной терракотой с глубоким рельефным рисунком, имитирующим резной белый камень (пояса - фризы).

Терракотовые плиты с изображением дельфинов церкви села Чашниково, конец XV – начало XVI века (31 x 35 см.). Плиты являются деталью фризовой композиции, что строится по принципу орнаментальной ленты, элементы которой взаимно организуются посредством зеркальной симметрии. Рельеф плиты имеет различную высоту, оттиснут в деревянной форме.

Для 16 века характерно развитие монументальной майолики – плитки, покрытой непрозрачной эмалью, которая применяется в отделке архитектурных поверхностей.

Майоликовое панно Дмитриевского собора «Георгий Победоносец», XVI века. Панно, площадь которого около 6 кв.м., собрано из отдельных плит. Центральная часть панно рельефна и собрана горизонтальными ярусами, рама – радиально расходящимися плитками-лучами. Таким образом образуется эффект «свечения лучей», расходящихся от изображения святого Георгия, знаменующих его победу.

Производство печных изразцов начинается с конца XVI века.

Изразец – керамические облицовочные плитки с квадратной лицевой пластиной и ящичной румпой (открытой коробкой) с тыльной стороны для крепления к кладке.

В XVI веке производились терракотовые «красные» изразцы размера «малой руки» - 14 x 14 см. с оттиском простого узора: растительного орнамента или изображения мифологического персонажа (единорог, грифон, птица-сирин и т.д.). Основные центры производства «красных» изразцов 16 века – города Москва, Рязань, Ярославль.

«Красный» изразец «Кентавр», конец XVI – начало XVII века.

В начале XVII века размер изразцов – «большая рука», то есть 19 x 19 см. Распространение детализованных бытовых и военных сцен (осада крепости, ратники на конях) наряду с орнаментом и мифологическими животными и пояснительных надписей к ним («люди конные», «едет поляк», «приступает», «город»).

«Красный» изразец «Инрок зверь лютый», XVII век. Особенность изобразительного мотива – не изображение зверя в качестве лютого, а выражение. Для этого в изображении использованы такие знаки, как изображение поднятой дыбом гривы, напряженного ракурса шеи и головы, поднятого копыта.

«Красный» изразец «Борьба Геракла со львом», XVII век.

Так как пористая структура терракоты «красных» изразцов пропускала в помещение дым и угар, изразцы в первой половине XVII века стали глазуровать. В период XVII века распространяется такая техника глазурования изразцов, как глазуровка поверх ангоба. Наиболее популярна зеленая глазурь – так называемая «муравленая» керамика.

Происходит увеличение размеров до 22 x 22 см. Расширяется сюжетный круг изображений, в него включаются герои народных сказок (Соловей-Разбойник, Змей-Горыныч) и литературных произведений

(Александр Македонский, Бова-королевич, Самсон), а также батальные сцены.

Нередко зеленые изразцы применялись для наружного декора церковных зданий. Зелеными изразцами украшены Троице - Сергиева лавра, Иосифо - Волоколамский монастырь, Спасо - Песковская и Спасо - Торговая церкви в Ростове, Михаило - Архангельская церковь в Ярославле.

В середине XVII века появляются первые многоцветные изразцы с использованием непрозрачных эмалей белого, желтого, синего и зелено-бирюзового цветов без ангоба. Они были небольшого размера с мелким и дробным рисунком. Массовое производство многоцветных изразцов отмечено при строительстве Нового Иерусалима близ Истры под Москвой в начале 1660-х годов, проводившегося под наблюдением патриарха Никона. Наряду с плоскими изразцами для облицовки гладких поверхностей стен здесь появились объемные архитектурные профилированные майоликовые детали.

Для XVII века в целом характерно применение изразцов как в облицовке печей, так и в экстерьере зданий: облицовка архитектурных элементов и создание их объемными изразцами – карнизы, балясины, наличники и т.д. изменились в это время и плоские изразцы: вместо изразцов с отдельным замкнутым рисунком появились изразцы, представлявшие собой отдельные части больших орнаментальных композиций. Распространяются изразцовые композиции (4-18 плиток), где каждый изразец содержит лишь часть изображения.

Многоцветный изразец «Русалка», XVII век. Композиция подчинена центрированному расположению крупной отдельно стоящей фигуры русалки.

Вместо прозрачной зеленой глазури начинают применять глухие эмали четырех основных цветов: белого, желтого, синего и зелено-бирюзового. В цветовую гамму также входила прозрачная желтоватая глазурь, которая на красном черепке приобретала коричнево-красный цвет. К концу XVII века техника ангобирования применяться перестала.

Последняя треть XVII века характерна появлением изразцовой облицовки тепловых сооружений двух видов: собственно печей и «труб» - квадратных в плане змеевиков, устанавливаемых в парадных комнатах второго этажа, топки которых находились в нижних служебных помещениях.

Печные изразцы зачастую имели квадратную лицевую поверхность размером 19 x 29 см., в оформлении их появляются, наряду с прежними мифологическими мотивами, исключительно лаконичные изобразительные композиции – мотивы жемчужин, ваз, цветов.

Расцвет древнерусской монументальной майолики был недолгим – 1660-е – 90-е гг., но он оставил большое количество замечательных памятников, создав в русской архитектуре «изразцовый стиль» - то узорочье, что предшествовало московскому барокко конца XVII – начала XVIII века.

МОДУЛЬ № 2 «РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII ВЕКА»

РАЗДЕЛ 3. РУССКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА XVIII ВЕКА

Лекция 13.

Архитектура Петровского барокко.

План лекции

- 13.1. Общие особенности архитектуры времени Петра I.
- 13.2. Петропавловский собор как репрезентант храмовой архитектуры времени Петра I.
- 13.3. Кунсткамера как репрезентант хоромной архитектуры времени Петра I.
- 13.4. Дворец Монплеизир как репрезентант архитектуры рококо в российском зодчестве XVIII века.

13.1. Общие особенности архитектуры времени Петра I.

Произведения зодчества русского барокко времени правления императора Петра I (1682-1725) сосредоточены в основном в городе Санкт-Петербурге и его окрестностях.

Строительство Петербурга, задуманного первоначально как порт и крепость, а в 1712 году превратившегося в столицу, происходило в условиях Северной войны, на трудных для сооружения большого города низких и болотистых берегах Невы. Необходимость обороны и задача создания флота обусловили появление двух основных опорных точек, ставших одновременно

главными узлами планировочной композиции города: Адмиралтейство и Петропавловская крепость, т.е. судостроительная верфь под прикрытием мощных укреплений.

Для обеспечения единого городского комплекса было запрещено застраивать Петербург по примеру городов России прошлых столетий, т.е. с выходом зданий на улицу заборами, постройками для прислуги и хозяйственных нужд. Теперь для улиц устанавливались вехи, по которым и следовало вести застройку. Главными фасадами все дома обязаны были выходить на улицу. Весь город планировался правильными квадратами.

Для руководства развернувшимися работами в 1709 году в Петербурге был учрежден государственный орган «Канцелярия от строений». Основной функцией Канцелярии был контроль за внедрением новых строительных приемов, новых материалов и инструментов, за выполнением правил.

Потребность в новой архитектуре, неизвестных ранее типах домов, необходимость всемерного ускорения и технического усовершенствования строительства обусловили в начале XVIII века широкое привлечение иностранных специалистов, у которых можно было бы перенять современный художественный стиль. Тот архитектурный облик, который получил Санкт-Петербург к концу жизни Петра I, был создан в основном иноземными архитекторами. Здесь одновременно работали зодчие разных национальностей, носители традиций различных аспектов европейского архитектурного барокко: итальянцы Доменико Трезини, Николо Микетти, Гаэтано Кьявери; француз Жан-Батист Леблон, голландец Стефен ван Звитен, немцы Андреас Шлютер, Георг Иоганн Матарнови, Иоганн Фридрих Браунштейн, Теодор Швертфегер, Готфрид Иоганн Шедель. Они были обязаны не только строить, но и готовить русских архитекторов из учеников, работавших с ними в руководимых ими командах.

В то же время искусство архитектуры постигали посланные за границу молодые петровские пенсионеры, впоследствии ставшие крупными зодчими: Иван Коробов, Иван Мордвинов, Иван Мичурин, Петр Еропкин, Тимофей Усов и др.

Характерными чертами архитектуры петровского времени были рациональность и простота, свойственные церквям и дворцам, общественным сооружениям и жилым зданиям. Регулярное и четкое ордерное построение здесь сочеталось с барочной пластичностью архитектурных деталей.

Стиль барокко, придя в Россию, отринул прежнюю древнерусскую архитектуру в ее наиболее последовательных проявлениях. Вместе с тем новый художественный стиль все же с неизбежностью воспринял целый ряд присущих ей особенностей. Например, во многих произведениях русского зодчества первой трети XVIII века петровское барокко роднит с предыдущего времени архитектурой неордерная аппликативность в трактовке декора, хотя формы убранства стали совершенно иными по своей природе.

Здания петровского барокко имеют обычно сравнительно простые, четкие объемные решения. Фасады сооружений членятся пилястрами или лопатками, не дающими резких контрастных теней. Декоративная скульптура тесно связана с назначением здания, рассказывая о нем на языке подчас довольно сложных аллегорий. Фасады зданий нередко завершались волютообразными фронтонами. Покрытия домов носили обычно мансардовый характер и увенчивались скульптурной фигурой и обязательным шпилем.

Наряду с массовым типовым строительством создавалась и представительная архитектура столичного города. С этой целью осуществлялась парадная застройка набережных Невы жилыми зданиями дворцового типа, а в узловых пунктах города возводились крупные монументальные сооружения. Столичные дворцы отличались в это время от рядовых зданий прежде всего представительностью интерьера, повышенной этажностью, богатством барочного декора фасадов.

13.2. Петропавловский собор как репрезентант храмовой архитектуры времени Петра I.

До наших дней в Санкт-Петербурге сохранилось немного зданий первой четверти XVIII века. Одно из них - знаменитый Петропавловский собор (1712-1733), возведённый по проекту архитектора Доменико Трезини в крепости, которая по имени храма была переименована в Петропавловскую.

Значение собора в архитектуре первой трети XVIII века огромно. Динамичный силуэт храмовой колокольни, увенчанной высоким золоченым шпилем, прежде напоминавшем вытянутый шатер, и флюгером в виде ангела, держащего крест, первоначально поднимался из-за стен крепости на высоту 112 м и служил наиболее выразительной вертикальной доминантой в панораме Невы и города.

Собор представляет собой удлиненное с запада на восток прямоугольное здание базиликального типа), внутреннее пространство которого мощные пилоны расчленяют на три почти равных и одинаковых по высоте пролета (длина храма -61м, ширина — 27, 5 м, высота до карниза около 15).

Здание собора, состоящее, как и многие древнерусские храмы XVII века, из трех расположенных по одной оси частей («церковь-трапезная-звонница»), строилось не с собственно церкви, а с колокольни, которая была закончена при жизни Петра I.

Внешний архитектурный облик собора формируют ритмично расположенные пилястры большого ордера. На колокольне их характер меняется в соответствии с уровнем ярусов. Стены собора прорезаны высокими окнами, между которыми выступают лопатки; они же подчеркивают и ярусы колокольни. и ребристый барабан купола. Небольшая главка венчающая собор; покоясь на удлиненном барабане, она словно вырастает из-за декоративной восточной стены храма. С запада глава собора скрыта устремленной ввысь многоярусной звонницей.

Колокольня покрыта позолоченным сомкнутым сводом, несущим фонарик, который служит основанием шпиля. Волюты в виде контрфорсов на двух нижних ярусах башни создают гармоничный силуэт всего храмового сооружения.

Восточная стена собора украшена декоративным навершием: первоначально оно было барочно фигурным, с четырьмя скатами: двумя крутыми и двумя более пологими.

Предполагается, что стены Петропавловского собора изначально были голубыми, лопатки и наличники окон - белыми, синими были кровля и купол, увенчанный ярко позолоченной главкой. Сине-бело-голубая красочная гамма, позолота капителей пилястр колокольни, шпиля звонницы и главки купола - все это должно было удивительным образом гармонировать как с летним, так и зимним пейзажем северной столицы России.

Внутри храма размещён деревянный резной позолоченный иконостас, исполненный в стиле барокко бригадой русских мастеров под руководством Ивана Петровича Зарудного через год после победоносного завершения Северной войны.

Иконостас, выражающий пафос победы русских над шведами, имеет вид триумфальных ворот. Тем самым он весьма тонко согласован с обликом триумфальных Петровских ворот, вводящих в Петропавловскую крепость, и очертаниями восточной алтарной стены собора, вторящей силуэту крепостных ворот.

Благодаря этому композиционному приему в одно религиозно-героическое целое оказались органично связаны космоцентрические и социоцентрические, культовые и гражданские произведения зодчества стиля петровского барокко.

13.3. Кунсткамера как репрезентант хоромной архитектуры времени Петра I.

Кунсткамера/(1718-1734) - здание первого в России специально построенного музея. Сооружение задумано было как своеобразный «храм науки», который должен был объединить такие академические учреждения, как музей, библиотеку, астрономическую обсерваторию и анатомический театр.

Проект здания был разработан архитектором Георгом Иоганном Матарнови. После смерти зодчего работы по возведению Кунсткамеры возглавил вначале Николай Федорович Гербель, а позднее – Гаэтано Кьявери. Однако строительство шло с трудом, так как проект оказался технически слабым. Наконец к делу приступил Михаил Григорьевич Земцов, под руководством которого и было закончено строительство этого светского храма.

Два крыла трехэтажного здания на цокольном этаже объединяет четырехъярусная башня, нижний объем которой имеет в плане сложную конфигурацию, делающую ее силуэт удивительно стройным

Фасад Кунсткамеры интересен варьированием простейших барочных элементов, подчиненных общей композиции здания с доминантой башни.

Центральная часть сооружения отличается от других частей фасада сложными поворотами к поверхности протяженной стены, нечетным числом осей пилястр на высоту всех четырех этажей. Только башня Кунсткамеры имеет контрастное противопоставление оконных проемов по размерам, а также чередование глухих ниш с полукруглым верхом и прямоугольных оконных проемов.

Основной блок здания имеет единую фасадную плоскость, в которой выделены фланги. Несмотря на равное число осей, боковые части сооружения резко отличаются от промежуточных в оформлении фасадов. Каждая из боковых частей благодаря энергичному фигурному фронту во всю ее ширину и сближению окон по горизонтали обладает некоторой композиционной самостоятельностью. Кунсткамера, подобно многим другим крупным сооружениям времени Петра I, структурирована из отдельных павильонов, сросшихся в единый архитектурный организм.

Сложность ритмической организации фасадов здания особенно примечательна при простоте общей объемной схемы сооружения и нерасчлененности его основного блока ризалитами.

На фасадах Кунсткамеры преобладают вертикальные членения. Пилястры, родственные стене своей плоскостной природой, образуют одну вертикальную «гребенку», которая смещена на полшага относительно другой «гребенки», составленной из наличников окон и межоконных вставок на их вертикали. Вертикальные ряды окон и пилястр читаются яснее, чем горизонтальные ряды, которые не так ощутимы из-за криволинейного верха окон.

В общем социоцентрическое по своему хорошему назначению здание Кунсткамеры имеет достаточно четкий космоцентрический архитектурный облик храмового характера. Культовую ориентацию сооружения, помимо уже обозначенных элементов, подчеркивает венчающий центральную башню шар - устойчивый символ единства конечной и бесконечной сфер, Дольнего и Горнего миров.

13.4. Дворец Монплеизр как репрезентант архитектуры рококо в российском зодчестве XVIII века.

В первой четверти XVIII века одновременно со строительством Петербурга велось сооружение загородных резиденций и дач по берегам Фонтанки и Финского залива (Петергофа, Стрельны, Ораниенбаума, Екатерингофа, Ближних и Дальних Дубков, Фаворита).

Петергоф (Петродворец) с его прекрасно распланированными парками, фонтанами и каскадами, пышно декорированными золоченой и мраморной скульптурой, с его дворцами (Большим и Монплеизром) и парковыми павильонами (Эрмитажем и Марли) является блестящим ансамблем социоцентрического аспекта стиля петровского барокко, гармонично

объединившего достижения древнерусской архитектуры с элементами художественных стилей западноевропейского классицизма, барокко и рококо.

Задуманный в подражание регулярным партерным паркам Европы и, в первую очередь, Версалью, Петергоф в завершенной форме получил совершенно оригинальный вид. Неповторимое своеобразие ему придали близость моря, расположение дворца на гребне естественного холма на берегу Финского залива, обилие так называемых «водных затей».

Архитектура Петергофа показывает, что зодчество России петровского времени, только что преодолевшее древнерусский этап своего развития, восприняло, освоило и оригинально переработало не только уходящий в прошлое стиль позднего европейского барокко, но и ультрасовременный для Западной Европы модный художественный стиль рококо.

Наиболее полно сохранился до наших дней барочно-рокайльный дворец Петра I Монплезира (1714-1723), над созданием которого в разные годы трудились немецкие, французские и итальянские специалисты в области стилей Барокко и Рококо, такие как Андреас Шлютер, Иоганн Фридрих Браунштейн, Жан-Батист Леблон, Николо Микетти.

Лекция 14.

Петербургская архитектура середины XVIII века.

План лекции

- 14.1. Общие особенности российской архитектуры середины XVIII века.
- 14.2. Архитектурное творчество Ф.Б. Растрелли.
- 14.3. Зимний дворец как шедевр творчества Ф.Б. Растрелли.
- 14.4. Собор Смольного монастыря в качестве репрезентанта храмовой архитектуры середины XVIII века.

14.1. Общие особенности российской архитектуры середины XVIII века.

Зодчество России середины XVIII столетия - это расцвет архитектуры стиля барокко в его социоцентрическом аспекте. Хотя именно в это время храмовая русская архитектура возвращается к традиционному для национального культового зодчества пятиглавию и возводятся немало церковных зданий, все определяют постройки крупных императорских

резиденций, а также частных дворцов и усадеб. Даже архитектура общественных зданий и градостроительство уходят в тень.

Русское зодчество середины XVIII века в совершенстве овладевает искусством построения огромных комплексов, слагаемых из дворца и парка. Ему становятся подвластны новые для России объемно-пространственные композиции типа «блок-галерея» или «блок-каре». Особенностью зданий стиля барокко типа «блок-галерея» была гигантская протяженность их фасадов по одной линии (Большой Царскосельский дворец). Характерной чертой барочных произведений зодчества типа «блок-каре» было то, что группы зданий или корпусов формировались в замкнутый ансамбль, раскрывающий свои внутренние помещения лишь в результате проникновения во внутренний двор (Зимний дворец).

Главенство архитектуры создало особую ситуацию. Зодчество вобрало в себя все виды и жанры изобразительного искусства. С архитектурой объединились скульптура, монументально-декоративная живопись, прикладное искусство. Плафоны, десюдепорты, панно, объемные фигуры и рельефы размещались теперь в соответствии с законами архитектурного убранства.

Специфической национальной чертой архитектуры стиля барокко в России середины XVIII века была полихромия фасадов зданий, стены которых служили интенсивно окрашенным фоном (синим, красным, желтым, зеленым) для многоколонного убранства белого цвета в виде раскрепованных пристенных портиков, пучков колонн и пилястр большого ордера, обогащенного многообразными по очертаниям обрамлениями окон с живописными картушами и замковыми масками. В это время даже дымовым трубам зачастую придавали вид фигурных ваз. Фронтоны в результате разрыва их криволинейных очертаний приобрели декоративно-пластический характер.

Многие приемы петербургского барокко 50-60-х годов XVIII века, в частности, подчеркивание колоннами углов зданий, контрастное выделение декоративных деталей и элементов ордера, связаны не только с западноевропейскими стилистическими традициями, но и с особенностью русского зодчества XVI-XVII столетий.

Русскими зодчими стиля барокко были предложены очень интересные приемы планировки дворцовых залов. Если в петровские времена в

композициях дворцовых интерьеров бытовали две цепи помещений, симметричные относительно центра здания, то в середине века их место заняла вереница не повторяющихся по форме, размерам и облику залов, постепенно разворачивающихся перед движущимся зрителем. Стало модным располагать дворцовые помещения по анфиладному принципу, согласно которому двери проходных залов должны были находиться на одной оси, причем так, чтобы при прохождении по ним ширина каждого последующего интерьера иллюзорно увеличивалась бы благодаря искусному размещению против окон на глухих стенах зеркал такого же очертания, что и окна. Подобный оптический эффект многократно возрастал благодаря расположению перед зеркалами искусственных источников света в виде бра, фонарей со свечами и пр. Вдобавок стены парадных помещений обрамлялись сложными профилированными позолоченными тягами; зачастую золотили и остальное декоративное убранство, создавая во дворцовых залах, оформленных в соответствии с требованиями стиля петербургского барокко, в целом особую «призрачно-мерцающую» атмосферу. «Анфилада-зрелище», теряющаяся в бесконечной дали (со своими завязкой, паузами, акцентами, кульминацией), стала в те времена мощным искусно искушающим средством социоцентрического религиозно-культового действия.

Вообще русское барокко середины XVIII века — это оригинальный художественный стиль, возникший на интеграционном фундаменте многих архитектурных традиций - древнерусских и европейских барочных, рокайльных и классицистических.

14.2. Архитектурное творчество Ф.Б. Растрелли.

Крупнейшим зодчим, с именем которого вполне оправданно связано зарождение и кристаллизация в России стиля барокко середины XVIII века, является Франческа Бартоломео Растрелли (1700-1771, работал до 1763). К основным произведениям этого гениального мастера, созданным в Санкт-Петербурге и его окрестностях, относятся: дворец графа М.И. Воронцова, дворец барона С.Г. Строганова, ансамбль Смольного монастыря, Зимний дворец, Царскосельский дворец, Большой дворец в Петергофе.

Ф.Б. Растрелли - мастер, которому русское искусство обязано блестящим расцветом дворцового ансамбля, тот зодчий, великим талантом которого Петербург как город-порт и город-крепость превратился в город прекрасных дворцов, призванных посредством оригинальных барочных форм

чувственно явить социоцентрически религиозную сущность национальной русской государственности. Основная стихия таланта Растрелли - создание произведений государственного размаха, полных мощи и величия, торжественных и ликующих.

В истории мирового зодчества найдется немного мастеров, обладающих такой восприимчивостью к национальному своеобразию того окружения, в котором им приходилось строить, таким талантом проникновения в суть архитектурных тенденций эпохи и, вместе с тем, таким умением органически перевоплощать освоенные знания. Растрелли никогда ничего и ни у кого напрямую не заимствовал и не имитировал. Он вживался, впитывал в себя наиболее специфические качества окружающей его российской художественной культуры и стилевые особенности современной ему европейской барочной архитектуры, преображая и визуализируя все это богатство в монументальный строй оригинального русского Барокко середины XVIII века. У Растрелли нет повторений, есть только аналогии, родственные новообразования. В этом смысле, например, чрезвычайно характерна склонность зодчего к богатой полихромии, позолоте и растительному орнаменту. Цветистость и узорчатость Барокко мастера, сам факт, что в эпоху господства рокайля в орнаменте архитектор проявил такое увлечение растительными мотивами, столь популярными в русском народном декоративном искусстве, - красноречиво свидетельствует о том, как глубоко Растрелли впитал в себя своеобразие национальной среды, в которой жил и творил.

Произведения Растрелли - изумительный образец чуткости архитектуры к расстояниям и объемам, их искусности отдаляться от зрителей и одновременно их завлекать, быть недоступными и в то же время приветливыми.

К постоянным излюбленным приемам Растрелли относится прежде всего его способ помещать главную лестницу не в центре здания, а сбоку, и развешивать от парадного входа сквозную, уходящую в бесконечную даль анфиладу залов и кабинетов.

Во внутреннем убранстве своих произведений Растрелли любит изобилие цвета, лепнины, узора. Интерьеры его зданий, пышные и жизнерадостные, полны движения, мерцания и трепета. Отражения многочисленных зеркал, золоченые извивы деревянной резьбы, роспись

плафонов и узор паркетного пола, картуши и раковины, бутоны роз и порхающие купидоны - все сверкает и переливается, создавая ослепительную роскошь, призванную социоцентрически религиозно соблазнять, заражать и преобразовать пестро разодетые толпы придворных.

Растрелли обычно не ограничивался общим замыслом декоративного убранства своих зданий. Блестящий рисовальщик, он сам делал проекты отделки дверей, наличников, лестниц, паркета, считая это важнейшим пособием организации архитектурного пространства.

Основное общее свойство интерьеров зданий Растрелли, совершенно независимо от того, являются ли они залами дворцов или помещениями церквей, - их неизменно светский, увеселительный, праздничный облик. Барокко Растрелли носит ярко выраженный религиозный характер, распространяющийся как на облик храмов, так и на облик хором. Но это религиозность особого социоцентрического свойства.

Большой Царскосельский дворец (1752-1757) - это новаторское для России грандиозное здание типа «блок-галерея» в парадной резиденции императрицы Елизаветы Петровны, воспетой М.В. Ломоносовым как «русский Версаль».

Царскосельский дворец - это необычайно своеобразный синтез стилей барокко и рококо. С одной стороны, фасады и интерьеры здания лишены причудливости и асимметрии, которые свойственны произведениям «пышного» французского «рокайля». С другой стороны, для них не характерно и то экспрессивное движение в глубину и ввысь, которое неотделимо от испанского и германо-австрийского барокко в его космоцентрически религиозном аспекте. В Царскосельском дворце стиль Растрелли приобрел особенно торжественный и вместе с тем тектонический характер рокайльно-барочной религиозно социоцентрической стилистики. Стены здания расчленяются легкими, но четкими пилястрами; обрамления узоров, утверждая плоскость, становятся прямолинейными и симметричными, карнизы этажей подчеркивают главенство горизонтальных элементов здания над вертикальными.

14.3. Зимний дворец как шедевр творчества Ф.Б. Растрелли.

Зимний дворец (1754-1762) в качестве главной резиденции русских правителей построен Растрелли на набережной Невы практически в самом центре Санкт-Петербурга. Дворец типа «блок-каре» - зона притяжения всего

искусственного и естественного пространственного окружения, главный градообразующий орган архитектурной структуры столицы России.

Зимний дворец, каждая архитектурная деталь которого буквально пропитана барочным социоцентрически религиозным пафосом, развивает и кристаллизует тенденции, которые наметились в Царскосельском дворце (протяженный фасад, массивные ризалиты, мощный рельеф колонн, обобщенное деление здания на относительно самостоятельные части, анфиладное размещение залов) и во дворце барона Строганова (городской тип дома-блока, замкнутого вокруг внутреннего двора).

Общая схема композиции здания проста и конкретна. В основе плана Зимнего дворца - двор в форме разноконечного креста. Повторяя найденную еще в предыдущие годы работы над Зимним дворцом («Третьим») композицию западного фасада, Растрелли симметрично ему создал восточный корпус, в левой части которого устроил церковь, а в правой - выходящую на Неву парадную лестницу. Западный и восточный корпуса зодчий соединил соответственно: с северной стороны - корпусом больших антикамер, связывающих парадную лестницу с тронным залом, с южной стороны - корпусом, в котором размещены сравнительно небольшие залы и жилые покои царской семьи. Эти корпуса соединили, в свою очередь, помещением театра, расположенное в юго-западной части дворца, с помещением церкви. Таким образом, пять важнейших в хоромном социоцентрически религиозном барокко функциональных элементов - парадная лестница, тронный зал, театр, церковь и жилые покои — оказались во дворце объединенными в общее целое крепкой планировочной схемой. В массе же своей Зимний дворец - это грандиозный четырехгранник, выходящий четырьмя различными фасадами на набережную Невы, на Адмиралтейство и на окружающие здание площади.

Огромный объем дворца потребовал от зодчего более сильных пластических средств, чем до этого использовал в своих зданиях Растрелли. Дифференцируя все четыре фасада дворца, мастер в то же время удивительно собрал их в единое целое, во-первых, асимметрией в композиции масс, во-вторых, сильными выступами очень крупных ризалитов, в-третьих, подчеркнутой разработкой ступенчатых углов, в-четвертых, разбивкой фасадов на две основные части, объединенные по вертикали сплошной тягой колонн с вырастающими над ней, на балюстраде крыши, статуями, и,

наконец, в-пятых, очень сложным, но широким и текучим ритмом по горизонтали: колонны здания, своеобразно пульсируя, то собираются в густые пластические группы, то разбегаются и обнажают плоскость стены.

14.4. Собор Смольного монастыря в качестве репрезентанта храмовой архитектуры середины XVIII века.

Шедевром космоцентрического аспекта стиля петербургского барокко в творчестве Растрелли стал собор Смольного монастыря (1748-1764). Здесь главенствует плавное нарастание архитектурных форм по линиям плана в виде греческого креста от периферии стен здания к центру и от боковых куполов к большому куполу.

Высокие и стройные башни собора, несущие четыре пониженные и уменьшенные главы храма, прижаты почти вплотную к центральному объему сооружения, отчего здание приобретает удивительную мощь и монолитность всех форм. Динамизм барочного космоцентризма, которым пронизана вся масса собора, неудержимое стремление вверх боковых башен пятиглавия, подготовленное энергичным движением колонн и пилястр в нижней части здания, сближает Смольный собор с произведениями испанского, итальянского и немецкого храмового барокко. Однако между барочной стилистикой данного русского храма и западноевропейских церковных сооружений есть существенное различие. Оно заключается в том, что напряженная восходящая динамика, например, испанских или итальянских барочных церквей разворачивается сугубо в рамках лицевого фасада, ограничиваясь по большей части лишь плоскостной храмовой декорацией, тогда как космоцентрическая энергетика барочной архитектуры Смольного собора, опираясь на традиции древнерусского зодчества XVI-XVII веков, охватывает всю массу здания, имея всесторонний характер движения извне вовнутрь и снизу вверх.

Лекция 15.

Российское зодчество раннего классицизма.

План лекции

- 15.1. Российская архитектура пригородов Санкт-Петербурга.
- 15.2. Архитектурные сооружения раннего классицизма в Санкт-Петербурге.
- 15.3. Готическая составляющая российской архитектуры периода раннего классицизма.

15.1. Российская архитектура пригородов Санкт-Петербурга.

Если рассматривать постройки отечественных архитекторов в хронологической последовательности их возведения, то отчетливо видно, как классицистические формы и композиционные приемы постепенно все более и более вытесняли формы и приемы стиля Барокко.

Китайский дворец (1762-1768) в Ораниенбауме, построенный архитектором Антонио Ринальди в качестве личной резиденции императрицы Екатерины II, при общем решении фасадов в стиле Классицизм, характеризуется множеством особенностей, присущих стилю Барокко. Можно даже сказать, что архитектура Китайского дворца по стилю еще не столько раннеклассицистическая, сколько барочно-классицистическая.

Изящное дворцовое здание стоит на низкой террасе, облицованной плитами пудостского известняка с гранитом. Оно как бы сливается с парком. Это подчеркивается двумя миниатюрными «собственными садиками», которые примыкают к боковым крыльям южного фасада сооружения.

Облик дворца производит спокойное уравновешенное впечатление. Его северный фасад развернут на 79 метров. Южный фасад здания имеет два развитых ризалита, объединенных застекленной галереей.

Наибольший интерес представляет обработка северного фасада, сохранившаяся почти в первоначальном виде. Его центральная часть акцентирована пятигранным выступом с фронтоном и аттиком. Три широкие грани выступа прорезаны высокими дверьми, завершенными сложными сандриками с прихотливым рельефным орнаментом. В центральную часть

аттика вкомпонована барочная раковина, окруженная переплетающимися гирляндами. На аттике высятся три декоративные статуи. Кровля дворца окаймлена балюстрадой с вазами и скульптурами.

Пилястры ионического ордера, мягко прорисованные лучковые сандрики, консоли, профилированные филенки с лепными цветочными гирляндами придают северному фасаду дворца барочное разнообразие. Однако в четком ритме, в строгости членений фасадов, их своеобразной архитектурной «слоистости», ясно выражен стиль Классицизм.

Китайский дворец сочетает достаточно строгое барочно-классицистическое убранство фасадов с пышным сугубо барочным оформлением внутренних помещений здания. Контраст между решением экстерьера и интерьеров использован Ринальди продуманно и с исключительным мастерством, поскольку именно в интерьерах дворца раскрывается специфическое назначение здания как места беззаботного времяпрепровождения российской императрицы с семьей в окружении произведений искусства.

Другое сооружение дворцового ансамбля в Ораниенбауме, возведенное по проекту Антонио Ринальди, - павильон Катальной горки (1762-1774) — являлся центральной частью своеобразного сложносконструированного сооружения с параллельными волнообразно расходящимися от специальной площадки желобами, поддерживаемыми множеством деревянных разновысоких колонн, по которым быстро спускались, а затем подтягивались вверх катальные тележки.

Возвышаясь, словно храм, на высоком уступе, павильон Катальной горки, не имеющий аналогов в европейской архитектуре, виден далеко с залива, с дороги при подъезде к Ораниенбауму и даже из глубин парка. Изящный силуэт павильона четко рисуется на фоне неба, соединяя в себе классицистическую монументальность с изяществом и грациозностью барокко.

Павильон представляет собой четырехъярусное строение высотой более тридцати метров, завершенное куполом. По объемно-пространственному решению это цилиндр диаметром более двадцати метров, с трех сторон которого имеются массивные выступы.

Архитектура павильона Катальной горки отмечена соразмерностью и конструктивной целесообразностью частей: цоколь несет колоннаду второго

этажа, та, в свою очередь, поднимает третий, более легкий этаж, где находятся парадные помещения, венчающая часть с изящным купольным завершением по-барочному полностью снимает нагрузку. Колонны, пилястры, лучковые сандрики над окнами, профилированные панно на стенах, гирлянды на барабане, четыре яруса ажурных балюстрад со стадесятью вазами нескольких типов диалектически дополняют в целом классицистическую архитектуру павильона барочной пластичностью и импозантностью.

15.2. Архитектурные сооружения раннего классицизма в Санкт-Петербурге.

Важным шагом на пути становления в России стиля классицизм стало здание Академии художеств (1764-1788) в Санкт-Петербурге, построенное на Невской набережной Васильевского острова архитекторами Александром Филипповичем Кокориновым и Жан-Батистом Валлен-Деламотом. Это величественное сооружение, впервые созданное в России для специального учебного заведения, - одно из самых впечатляющих не только в Петербурге, но и в Западной Европе.

Обеспечивая удобную функциональную организацию огромного здания, А.Ф. Кокоринов как автор плана сооружения в замкнутое просторное каре (140x 125 м), образованное главным и аудиторными корпусами, связанными протяженными коридорами, вписал кольцеобразный с круглым (диаметр 40 м) двором корпус со сплошной анфиладой экспозиционных залов, столь необходимых в учебном заведении «трех знатнейших художеств». Кольцо экспозиционных залов связано с коридорами сооружения специальными переходами и дополнительными залами. Корпуса образуют, помимо замкнутого двора в центре, четыре световых двора по углам здания.

Разнообразные помещения организованы в функциональном отношении весьма целесообразно и в совокупности образуют оригинальную парадную композицию, соответствующую все возрастающему в те времена престижу русского искусства.

Проект главного фасада, вестибюля и Актового зала здания Академии художеств разработал Ж.-Б. Валлен-Деламот, французский представитель в России прогрессивных архитектурных течений Европы, в том числе и нарождающегося стиля классицизм.

Внешний облик сооружения, гармонично связанный с планом, отвечает стремлению уйти от барочного обилия украшений. Здесь нет никакой перегрузки убранством, а есть лишь четкая логика форм, выражающих архитектуру здания. Хотя все четыре фасада Академии тождественны в своем строении, ощущения однообразия нет. Главный фасад имеет горизонтальные и вертикальные членения, выявленные строго и последовательно примененной ордерной системой. На массивном цокольном рустованном этаже покоятся два верхних этажа, объединенные колоннами и пилястрами большого ордера. Центральный и боковые выступы фасада подчеркнуты четырехколонными портиками, в то время как соединяющие их участки обработаны гладкими плоскими пилястрами, расставленными в мерно спокойном ритме.

Еще более близок к принципам архитектурного классицизма Мраморный дворец (1768-1785) в Петербурге - крупнейшая городская постройка архитектора Антонио Ринальди.

Большой и четкий объем здания Мраморного дворца разделен по высоте на два яруса: нижний ярус, соответствующий первому этажу, облицован розовато-серым гранитом; верхний ярус, состоящий из двух этажей, объединенных пилястрами с коринфскими капителями, отделан светло-серым гранитом и мрамором. Мерное чередование наличников и пилястр придает зданию спокойный и торжественный характер; этому способствует также плоский рельеф раскреповок и архитектурных деталей, прорисовка которых отличается большой сдержанностью. Здание увенчано глухим аттиком с акцентами на южном и северном фасадах и декоративными вазами на осях пилястр.

В целом Мраморный дворец решен в стиле нарождающегося классицизма. Лишь в архитектуре восточного (главного) фасада сооружения, формирующего парадный двор, имеется активная барочная тектоника. Вход во дворец со стороны двора вписан в четырехколонный пристенный, сильно раскрепованный портик, завершенный фигурным аттиком с часами. С плоскостями стен здесь отчетливо контрастирует тонкое скульптурное убранство и декоративные гирлянды из цветного мрамора. Именно широкое использование мрамора различных оттенков послужило основанием для названия дворца.

Здание внутри было переделано в середине XIX века. Из первоначальной отделки сохранились только мраморная лестница и нижний ярус стен Мраморного зала с барельефами, выполненными скульпторами М.И. Козловским и Ф.И. Шубиным,

В 1764-1767 годах в Санкт-Петербурге был создан архитектурный образец раннего классицизма - Малый Эрмитаж (архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот). Выстроенный рядом с Зимним дворцом Растрелли, Малый Эрмитаж согласован со своим барочным предшественником рядом горизонтальных членений. Однако нижний ярус Малого Эрмитажа, в противовес Зимнему дворцу, трактован как цоколь, обработанный мощной рустованной аркадой, поддерживающей легкую колоннаду портика. На фасаде здания применен коринфский большой ордер как для пилястр, так и для свободностоящих колонн строгого пристенного шестиколонного портика. Колоннада фланкирована декоративными статуями Флоры и Помоны.

Архитектурному облику Малого Эрмитажа свойственно особое благородство и праздничность. Точность пропорций, острота прорисовки деталей и высокая степень законченности в выражении композиционного замысла сделали это сравнительно небольшое здание одним из прекраснейших памятников архитектуры раннего классицизма.

15.3. Готическая составляющая российской архитектуры периода раннего классицизма.

В 60-80-е годы XVIII века в России, наряду с развитием классицизма, практически одновременно получило распространение такое стилевое направление, как «Псевдоготика». Следует сказать, что название «Псевдоготика», в свое время механически заимствованное из истории западноевропейского зодчества, не соответствует сути подобного архитектурного стиля. Обращение к средневековью было осуществлено в России на основе преимущественно древнерусской, а не готической архитектуры.

Поворот к традициям национальной старины был вызван потребностью обнаружить или создать заново архитектурные формы, способные компенсировать утрату барочного космоцентрически религиозного пафоса в русском зодчестве. При этом архитекторы стремились древнерусские мотивы в той или иной степени сочетать с классицистическими и отчасти

готическими формами, что порой приводило к неожиданным композиционным эффектам.

«Псевдоготика» применялась как в храмовом, так и в хоромном строительстве. Однако свобода композиционных приемов, присущая экспериментальным постройкам «Псевдоготики», в большей мере соответствовала не крупным монументальным сооружениям, а произведениям павильонного типа, в основном используемым в усадебном зодчестве.

Церковь (1768-1784) в селе Знаменка под Липецком, предположительно построенная по проекту архитектора Василия Ивановича Баженова, имеет невиданный дотоле в России храмовый облик. Здание церкви, разделенное по вертикали на две почти равные части, построено из красного кирпича на едином белокаменном цоколе и завершено общим карнизом с белокаменными деталями. Трехчастная композиция храма состоит из собственно церковного объема, украшенного пятью гранеными шатрами и перекрытого высоким сомкнутым сводом со световым фонарем, объема трапезной со шпилевидным завершением и цилиндрического объема звонницы на четверике в качестве постамента. Особый интерес представляет высокая ступенчатая многоярусная колокольня. Ее нижняя часть равновелика трапезной и апсиде церкви, но выделяется благодаря мощной кубической форме нижнего четверика-основания. Под ярусом звона колокольня опоясана белокаменным балконом. Переход от цилиндра столпа башни, имеющей стрельчатой формы окна и арочные проемы, к уступчатому восьмигранному шатру осуществлен с помощью четырех архитектурных форм, получивших название «свиные уши», и четырех стрельчатых шпилей.

Лекция 16.

Российское зодчество строгого классицизма.

План лекции

- 16.1. Предпосылки формирования принципов строгого классицизма в российской архитектуре второй половины XVIII века.
- 16.2. Творчество М.Ф. Казакова и И.Е. Старова.
- 16.3. Деятельность иностранных архитекторов в России конца XVIII – начала XIX века.

16.1. Предпосылки формирования принципов строгого классицизма в российской архитектуре второй половины XVIII века.

Структурирование основ художественного стиля «строгий классицизм» в области архитектуры произошло в России на рубеже 60-70-х годов в период работы гениального русского зодчего Василия Ивановича Баженова над проектом Большого Кремлевского дворца и здания коллегий (1767-1775) в Москве. Проект предполагал строительство на территории Кремля не только грандиозного дворца, здания коллегий и хозяйственных сооружений, но и создание ряда площадей, включавших в себя древнерусские храмы и связанных в единую систему парадными улицами, направления которых учитывали возможность замыкания их перспектив кремлевскими башнями и воротами. Наиболее парадные площади формировались многоколонными фасадами здания.

Несмотря на то, что замысел В.И. Баженова по ряду причин не был осуществлен, значение этого грандиозного проекта для русской архитектуры огромно. Во многом благодаря проекту Большого Кремлевского дворца произошло окончательное утверждение Классицизма в качестве основного стилистического направления развития отечественного зодчества. Во-первых, к проектным работам над дворцом как главным зданием России в течение нескольких лет было привлечено внимание практически всех художественных кругов страны. Во-вторых, большая деревянная модель Кремлевского дворца выставлялась для всеобщего обозрения и получила широкое общественное признание. В-третьих, проект дворца и его модель продемонстрировали разным слоям общества удивительные возможности визуализации величия и славы российской империи посредством строгих классицистических форм. В-четвертых, В.И. Баженов при проектировании сооружения организовал великолепную архитектурную команду, ставшую своеобразным учебным заведением для молодых и талантливых отечественных зодчих: за несколько лет здесь были подготовлены такие убежденные сторонники архитектурного стиля Классицизм, как М. Казаков, Г. Харьков, М. Мосципанов, Е. Назаров, И. Морщинов и др.

Дворец со стороны Москвы-реки был запроектирован в четыре этажа: первые два предназначались для кладовых и служебных помещений, верхние - для парадных залов и жилья. Его фасады расчленены на две почти равные

части мощным карнизом. Стены нижних этажей северного фасада здания должны были вплотную примыкать к кремлевскому холму и служить ему опорной стеной.

Проект предусматривал обработку фасадов первого и второго этажей дворца плоским горизонтальным рустом и трактовку их как мощного цокольного основания для более легких и нарядных верхних этажей здания, объединенных ионической колоннадой. Общая композиция весьма протяженного дворцового фасада была построена на ритмическом нарастании крупных масс к центру. Избежать монотонности и однообразия убранства помогали многоколонные портики, подчеркивающие находящиеся за ними парадные двухсветные залы сооружения.

Большое значение имело монументальное оформление овальной площади дворцового ансамбля, так называемой «Циркумференции». С южной и северной сторон площадь должна была быть охвачена колоннами, установленными на трибунах, расположенных амфитеатром. За колоннами были скрыты фасады полукружия дворца и административных корпусов. Благодаря этому композиционному приему вся площадь получала вид исполинского зала, предназначенного для общественных всенародных собраний. Это ее назначение подчеркнуто было триумфальными арками и ведущими к ней широкими проспектами. Сама же площадь должна была быть украшена рядом аллегорических скульптур.

Круглый в плане «Тронный зал» дворца, перекрытый куполом на световом барабане, был запроектирован необыкновенно торжественным и богато украшенным полихромным мрамором и коринфскими парными колоннами. В русской архитектуре это был первый образец композиционного решения многоколонного парадного зала, которое в дальнейшем получило блестящее развитие в творчестве отечественных мастеров архитектуры строгого классицизма.

16.2. Творчество М.Ф. Казакова и И.Е. Старова.

Классицистические идеи, заложенные в проекте Большого Кремлевского дворца, получили развитие в 80-90-е годы столетия в творчестве гениального ученика В.И. Баженова зодчего Матвея Федоровича Казакова, создателя архитектурных шедевров строгого Классицизма в Москве: здания Сената, колонного зала дома Благородного собрания, Голицынской больницы, храма Филиппа Митрополита. К сожалению, в

пожаре Отечественной войны 1812 года многие творения этого выдающегося и плодотворно работавшего архитектора безвозвратно погибли.

Здание Сената (1776-1787) в Московском Кремле воздвигнуто было по проекту М.Ф. Казакова в качестве главного законодательного и административного учреждения страны, став для России своего рода религиозно социоцентрическим «храмом Закона».

Сооружение имеет треугольную в плане конфигурацию с тремя замкнутыми дворами. На главной оси здания в вершине равнобедренного треугольника размещен купольный «Круглый зал», или «Ротонда», являющийся пространственным композиционным центром сооружения. Дворы образованы соединительными корпусами, как бы отсекающими углы треугольного в плане здания. С парадными лестницами в углах все помещения постройки связаны коридорами, охватывающими внутренний периметр сооружения по контурам дворов.

Протяженные фасады Сената отличаются простотой архитектурного облика, четкостью ритма и членений. Первый этаж сооружения имеет форму рустованного цоколя, на котором возвышается остальная часть здания высотой в два этажа, объединенная широкими лопатками и пилястрами большого тосканского ордера. Слегка выраженные ризалиты углов дополнительно подчеркнуты пилястрами. Центр фасада, обращенного к Сенатской площади, акцентирован четырехколонным пристенным фронтонным портиком ионического ордера и плоским куполом над двусветным залом. Входы на парадные лестницы на срезанных углах сооружения вписаны в арочные лоджии на высоту верхних этажей.

Сложение нового типа государственных административных зданий потребовало создания в них обширного и репрезентативного зала для торжественных общественных собраний. Такой зал, бывший прежде принадлежностью царских дворцов, стал теперь представляться необходимостью общественных сооружений. Архитектура таких залов призвана была визуализировать «гражданские» идеалы общества.

«Ротонда» здания Сената, имеющая своим прототипом тронный зал Большого Кремлевского дворца В.И. Баженова и названная современниками «русскими Пантеоном», по праву является в архитектуре строгого классицизма лучшим круглым парадным залом. Его появление положило начало целому ряду круглых в плане общественных залов типа «купольная

ротонда», построенных в России в конце XVIII века рядом архитекторов-классицистов.

Выдающимся общественным сооружением, построенным в стиле строгого Классицизма, является Голицынская больница (1796-1801) в Москве, также созданная по проекту М.Ф. Казакова. Разработанная на опыте возведения монастырских лазаретов XVII века и первых русских госпиталей начала XVIII столетия, Голицынская больница - характерный пример организации в конце XVIII века специфической функции зданий подобного назначения.

Постройка имеет четкую планировочную схему: больничные палаты сгруппированы по сторонам продольного коридора, а церковный зал на оси здания, связанный с вестибюлем, разделяет все сооружение на две части, соответствующие отделениям для мужчин и женщин.

В планировке здания получила развитие палладианская по сути усадебная схема дома с флигелями и парадным двором. Однако здесь она, благодаря вытянутым вдоль улицы боковым корпусам больницы, имеет принципиально городской характер. Даже такая деталь, как лестница у портика главного трехэтажного корпуса, соответствует большой длине сооружения и подчиненности его протяженной уличной перспективе.

Внешний вид П-образного в плане здания больницы предельно прост. Выразительность фасадов достигнута за счет прекрасно найденных пропорций, строгого ритма окон и купольного с двумя колоколенками центрального объема церкви, фасад которой отмечен шестиколонным фронтоном портиком на цокольном этаже. Наличие двух малых куполов по сторонам главного купола создает иллюзию пятиглавой храмовой композиции. Подобный прием не только подчеркивает больничный центр, но и выявляет его объемность, что композиционно крайне важно в связи с расположением здания вдоль московской улицы. Более того, иллюзия пятиглавия способствует тому, что больница с православным храмом в центре обретает символический характер «храма Асклепия». Эта символика вполне согласовывалась с духом отечественного Классицизма, неизменно ценившим античную культуру и пытавшимся всеми силами объединить ее с национальной русской культурой.

Несколько великолепных зданий, знаменующих факт освоения строгим русским Классицизмом творческого наследия Андреа Палладио, было

возведено в последней четверти XVIII века в Санкт-Петербурге и его окрестностях. Речь идет о постройке Таврического и Павловского дворцов.

Таврический дворец (1783-1789) был возведен по проекту архитектора Ивана Егоровича Старова для фаворита и ближайшего помощника императрицы Екатерины II генерал-фельдмаршала Григория Александровича Потемкина-Таврического. Таврический дворец является блестящим примером творческой интерпретации палладианской композиционной схемы итальянских ренессансных вилл применительно к суровым природно-климатическим условиям русской столицы. Здесь все помещения усадьбы собраны под одной крышей и соединены крытыми и утепленными переходными галереями.

Таврический дворец - прекрасный образец сочетания в одном здании протяженного объема грандиозной галереи для массовых празднеств с купольным залом - своеобразным религиозно социоцентрическим Пантеоном. Здесь, в отличие от обычного в дворцовой архитектуре расположения помещений вдоль главного фасада, зальная анфилада развита в глубину здания. На главной оси постройки друг за другом располагаются следующие парадные помещения: квадратный невысокий «Вестибюль», восьмигранный с экседрами высокий «Купольный зал», вытянутая поперек оси грандиозная многоколонная «Большая галерея» и обширное пространство «Зимнего сада» с круглым купольным павильоном в центре, служащим особой опорой для поддержания кровли помещения. Композиция построена на противопоставлении двух взаимно перпендикулярных осей и неожиданном контрасте между очень высоким помещением «Купольного зала» и широко расходящимся от оси помещением «Большой галереи», завершающимся по концам полукружиями с большими окнами и люнетами, обращенными в сад.

16.3. Деятельность иностранных архитекторов в России конца XVIII – начала XIX века.

Павловский дворец (1782-1786), сооруженный приглашенным Екатериной II в Россию знатоком «Античного Классицизма» шотландцем Чарлзом Камероном, продолжил тенденцию, проводимую отечественными зодчими М.Ф. Казаковым и И.Е. Старовым, приспособления композиционных схем палладианских вилл к русским условиям усадебного строительства.

Дворец, парк и ряд павильонов в нем были построены в качестве пригородной императорской резиденции.

Композиция дворца построена на противопоставлении простого и выразительного кубического объема главного купольного корпуса строгим колоннадам крыльев сооружения.

Внутри здания куполу соответствует круглый в плане центральный «Итальянский зал», от которого по сторонам расходятся анфилады парадных помещений.

Все интерьеры дворца были в свое время изысканно оформлены Ч. Камероном с присущей его манере субъективной интерпретации архитектурных форм «Античного Классицизма» и «Классицизма Ренессанса». К сожалению, большая часть внутреннего убранства здания, исполненная шотландским зодчим, погибла при пожаре 1793 года.

Ансамбль Павловского парка, тщательно разработанный Чарлзом Камероном совместно с выдающимся декоратором и мастером садово-паркового искусства Паоло Гонзаго, включает в себя ряд прекрасных, будто разбросанных в садовом пейзаже павильонов. Особенно выделяется так называемый «Храм дружбы» - простая и строгая, круглая в плане постройка павильонного типа, окруженная греко-дорической колоннадой и завершенная куполом.

Еще одним глубоким специалистом в области «Античного Классицизма» и творческого наследия Андреа Палладио был итальянский зодчий Джакомо Кваренги, который ряд лет работал в России и построил в Санкт-Петербурге знаменитый Смольный институт (1806-1808) - образец отечественного строгого классицизма в его завершающей фазе.

Смольный институт сформирован почти исключительно по канонам и средствами классицистической архитектуры. Для него характерны общий монолитный объем с глубоким парадным двором, большие белоколонные залы, строгая и целесообразная планировка. Это величественное общественное сооружение отличается простотой и лаконичностью трактовки архитектурных масс, тонкими пропорциями, чувством меры в применении деталей убранства.

Лекция 17.

Российская скульптура первой половины XVIII века.

План лекции

17.1. Появление скульптуры в России.

17.2. Творчество К.Б. Растрелли.

17.1. Появление скульптуры в России.

В начале XVIII века в России весьма видное место завоевала европейская скульптура и приезжие мастера-иноземцы. В страну, а особенно в Санкт-Петербург, в это время начинают систематически ввозить памятники античной и современной западной скульптуры. По рисункам работавших в России иностранных архитекторов заказываются за границей статуи, предназначенные для украшения отечественных дворцов и парков.

Монументально-декоративная скульптура ввозилась в Россию из Италии, Голландии, Польши, Англии. Однако это разнообразие источников нивелировалось и объединялось известным стилистическим единством форм господствовавшего в Западной Европе пластического искусства стиля Барокко с характерным для него декоративным пафосом. При этом не только забота о внешнем блеске интенсивно строящейся столицы заставляла приобретать дорогие произведения пластики, но и новые, познавательно-рационалистические требования общества в области искусства. Известно, что скульптура покупалась не хаотично, а по заранее «апробированным спискам». Приобретение ее было «государственным делом», отбиралось только самое ценное и полезное для развития национальной культуры. Согласно словам современника («Записки поляка-очевидца») в 1720 году, «... в Летний сад Санкт-Петербурга морем была привезена из Венеции, Италии, Англии и Голландии масса мраморных скульптур и колонн; даже целая беседка из алебаstra и мрамора. Здесь было множество замечательных статуй, беседок, галерей, насосов и удивительно красивых деревьев» . По описи 1770 года в одном только Летнем саду было 169 скульптурных произведений. Вообще при Петре I из Западной Европы в Россию было доставлено более 300 статуй.

Большинство авторов привозной скульптуры (П. Баратта, Д. Бонацца, Д. Дзордзони, А. Тарсия, Б. Кабьянка, братья Гропелли) - это венецианские

мастера рубежа XVII-XVIII веков, выросшие под влиянием работавшего в Венеции в берниниевских традициях фламандского скульптора Иоссе де Корте. Среди творцов скульптур, вывезенных из Италии, лучше всего был представлен Пьетро Баратта, обучивший в Венеции немало русских скульптурных «пенсионеров».

Помимо современной западноевропейской скульптуры в Россию доставлялись из-за рубежа и античные произведения пластики. Известно, что в Летнем саду стояла приобретенная в Италии знаменитая «Венера Таврическая» и находились мраморные копии с античных групп и статуй: «Сатир и Вакханка», «Диана Версальская», «Аполлон Бельведерский», «Антиной». Активное усвоение античной скульптуры и введение классицистических образцов в орбиту национального искусства в начале XVIII века не было простой случайностью - петровская эпоха не могла не откликнуться на новые классицистические веяния, которые шли навстречу ее идейным запросам.

Вообще декоративная скульптура была неотъемлемой принадлежностью многих петербургских зданий. Известно, что, например, Петровские ворота Петропавловской крепости были украшены девятью статуями и четырьмя рельефами, здание Двенадцати коллегий - девятнадцатью скульптурами в нишах, а фасад Монплезира в Петергофе - двадцатью шестью статуями. При этом в сочетании скульптуры и архитектуры были предложены различные решения: во-первых, декоративная скульптура венчала здание («Ангел» шпиля Петропавловского собора, «Георгий Победоносец» над Летним дворцом, изображение мортиры с двумя горящими бомбами, установленное на крыше домика Петра I на Петербургской стороне, «Кораблики» над Адмиралтейством и Партикулярной верфью, литой «Конь» над Конюшенным двором, «Бахус» на куполе дома «всешутейного папы», «Нептун и нимфа» на крыше дворца Меншикова); во-вторых, декоративная скульптура, в ритмическом сочетании с колоннами и пилястрами, располагалась на балюстрадах и парапетах зданий; в-третьих, декоративные статуи помещались на стенах сооружений в специально созданных для них нишах (Петропавловский собор, здание Двенадцати коллегий, церковь св. Пантелеймона). Все три типа декоративного скульптурного убранства были созвучны общему характеру

стиля «Петровское Барокко» с его строгими логически-конструктивными принципами.

Существенный след в истории русской художественной пластики оставили произведения западноевропейских скульпторов, непосредственно работавших в России на протяжении всего XVIII столетия.

Приехавший по приглашению Петра I в 1702 году резчик по дереву, лепщик и литейщик Конрад Оснер-старший вместе со своим сыном-помощником Конрадом Оснером-младшим был автором многочисленных декоративных композиций, статуй и барельефов Санкт-Петербурга. Одним из наиболее известных произведений семьи Оснеров стал барочный по своему характеру барельеф «Низвержение апостолом Петром Симона волхва» (1708), украсивший Петровские ворота Петропавловской крепости.

Знаменитый в Европе «северный Микеланджело» Андреас Шлютер, работавший в России с 1713 по 1714 год, проявил себя, по большей части, в области декоративной рельефной скульптуры при оформлении петербургского Летнего дворца и петергофского Монплезира. Среди сохранившихся барельефов Летнего дворца бесспорно первоначальными, исполненными самим Шлютером, признаются два - «Амур на морском льве» и «Амур на морском козле». Обе композиции выполнены с большим мастерством со свойственным Шлютеру драматизмом и страстной патетикой немецкого барокко.

Деятельность представителя французской пластики скульптора Никола Пино (в России - с 1716 по 1728 год) была при Петре I чрезвычайно интенсивной. Мастер проявил себя, прежде всего, в области декоративной скульптуры. Его «резные панно» для кабинета Петра I в Большом Петергофском дворце (окончены в 1721 году), скомпонованные из щитов, мечей, музыкальных инструментов, цветов и выполненные в плоскостной резьбе, своими четкими линиями и обрамлениями плоскостей явно тяготеют к традициям французского Классицизма XVII века эпохи Людовика XIV.

17.2. Творчество К.Б. Растрелли.

Великолепные образцы пластики стиля Барокко создал приехавший в Россию в 1716 году флорентинец по происхождению, последователь творчества Бернини скульптор Карло Бартоломео Растрелли, чье дарование на русской земле развернулось в области портрета, а также монументальных и декоративных изображений. Растрелли создал целую серию превосходных

портретов: «Император Петр I», «Императрица Анна Иоанновна с арапчонком», «Императрица Елизавета Петровна», «Царица Прасковья Федоровна», «Царевна Наталья Алексеевна», «Князь Александр Данилович Меншиков».

Портретные бюсты мастера - это не станковые, а скорее монументальные произведения пластики; в них выражен не только индивидуальный характер и темперамент человека, но и типические черты людей того времени, содержание и характер целой эпохи. Например, по барочному пышный и нарядный бронзовый бюст «Император Петр I» (1723-1729), сделанный «в обычаи римских императоров», несет явные портретные черты российского государя. Однако поражавшая современников болезненная, с судорожно-мгновенным взглядом напряженность лица Петра Алексеевича приобрела в торжественном и величественном портрете символическое значение. Необычные пропорции бюста, энергичный поворот головы императора, взметнувшиеся драпировки его одежды, украшающие латы барельефы с батальными сценами и с изображением самого государя, «молотом и долотом» высекающего из каменной глыбы фигуру новой России, - все это придает портрету возвышенный характер и, связываясь в единое целое, подчиняется основной пластической идее - созданию героического социоцентрически религиозного произведения, в барочном стиле чувственно являющего суть преобразования государства Российского.

Могущество новой Российской империи нашло убедительное выражение в памятниках К.Б. Растрелли, в частности, в таком сугубо классицистическом по духу его творении, как конный монумент «Император Петр I» в Санкт-Петербурге (1720-1724, отлит в бронзе в 1745-1746).

В торжественном молчании, с высоким чувством достоинства государственного деятеля и полководца, без лишнего высокомерия и гордой самоуверенности восседает скульптурный Петр I на могучем, «шагом звенящим идущем» коне. Величавая фигура императора, полная эпического пафоса, составляет единый монолит с конем; торжественный жест правой руки с жезлом полководца выражает решительность. Памятнику в целом присуща огромная внутренняя сила, сказывающаяся в господстве всадника над конем. Увенчанная лавровым венком скульптурная голова государя, отмеченная выражением суровой одухотворенности, прекрасно гармонирует с героикой наряда «римского императора».

Хотя Растрелли при работе над памятником, безусловно, опирался на богатые традиции мирового искусства в области создания конного изображения полководца-победителя, его оригинальное творение в общем не похоже ни на элегантные французские конные статуи, ни на театрально пышные немецкие произведения подобного рода. В монументе, полном величавой торжественности стилей «Античный Классицизм» и «Классицизм Ренессанса», убедительно прославлена сила и могущество именно русской государственной власти. Для памятника, имеющего основой классические конные статуи «Марк Аврелий» в Риме и «Гаттамелата» в Падуе, характерен мужественный и вместе с тем простой и ясный пластический язык, творчески преломляющий традиции античных пространственных представлений и способствующий органической слитности массы и силуэта монумента с окружающей его площадью. Всадник легко и без усилий утверждается в пространстве большой и открытой площади перед Михайловским замком. Могучая бронзовая фигура Петра I, излучая энергетику пластических форм изнутри вовне и сверху вниз, воспринимается со всех сторон с абсолютной ясностью и законченностью как символ кристаллизации Абсолютного начала в прекрасном религиозно социоцентрически значимом изображении.

В середине XVIII века деятельность в России скульпторов-иностранцев Дункера, Жирардона, Роллана, Штальмейера, Карновского была связана в основном с пластическим внешним и внутренним убранством дворцов, церквей, триумфальных арок и носила черты рокайльной развлекательности и декоративности. В то время лепные и резные украшения густо покрывали стены дворцовых интерьеров; сотни позолоченных деревянных или каменных ваз и статуй размещались на фронтонах и парапетах зданий, украшая их крыши из белого железа и балюстрады.

Подлинным царством скульптуры стали затейливые и изящные садово-парковые постройки, такие как царскосельские Эрмитаж и Монбизу, с необычайной щедростью, от подножия до конька кровли, украшенные десятками золоченых статуй, барельефами, вазами, гирляндами, картушами. Скульптура не мыслилась без зодчества, ибо не рассчитана была на свободное пространство ни в пропорциях, ни в масштабах, ни в фактуре, ни в окраске. Наоборот, архитектурные формы, пластика и живописная цветность слились здесь в некое синтетически неразрывное целое.

Лекция 18. Российская скульптура второй половины 18 века.

План лекции

- 18.1. Конный монумент «Петр I» Э.-М. Фальконе.
- 18.2. Творчество Ф.И. Шубина.
- 18.3. Образцы монументальной скульптуры отечественных мастеров.

18.1. Конный монумент «Петр I» Э.-М. Фальконе.

Во второй половине XVIII столетия в России творил знаменитый французский скульптор Этьен Морис Фальконе, с именем которого связано одно из выдающихся событий в русской художественной культуре 1760-1780-х годов - создание в Санкт-Петербурге конного монумента Петру I, получившего после своего завершения всенародное признание.

Бронзовый памятник «Император Петр I» (1765-1782), сотворенный Э.М. Фальконе, был задуман государыней Екатериной II как творческий акт огромного политического значения, призванный содействовать упрочению власти и в то же время представить эту власть как просвещенную и благотворительную силу. Именно поэтому памятник должен был быть вынесен на простор города, на общественный форум столицы, каким была в те времена Сенатская площадь Санкт-Петербурга. Обширные размеры площади, на которой находилось здание Правительственного Сената, ее береговое положение и непосредственное соседство с Дворцовой площадью и Зимним дворцом закрепили за ней роль и значение главного общественного центра столицы России.

Как произведение монументальной скульптуры, возникшее в результате синтеза стилей барокко и классицизм, памятник Петру I требует для полноты отношения с ним обхода со всех сторон. Весь композиционный строй монумента предполагает обязательный осмотр зрителем статуи под разными углами зрения, дающими каждый раз новые пластические аспекты, из совокупности которых только и может быть сложено целостное изображение.

В последовательном раскрытии произведения первенствующую роль играет силуэт конной статуи и служащая монументу постаментом гранитная скала. Памятник Петру I обладает исключительно характерными

очертаниями. Корпус коня, поднятый героическими усилиями всадника по диагонали над линией горизонта, составляет, при обозрении произведения сзади и с боков, продолжение линии подъема скалы-постамент. Эта плавная линия резко обрывается спереди вздернутой головой коня, его поднятыми и напряженно согнутыми передними ногами и отвесным обрывом скалы, нависающим над выдвинутым вперед нижним уступом. При всей сложности и прерывистости контурной линии, образуемой очертаниями поднятого на дыбы коня, габариты статуи вписываются в правильные классицистические границы умозрительного треугольника, основание которого составляет линия, идущая от верхнего переднего края скалы до конца хвоста лошади. В этом великолепном по своей уравновешенности построении сидящая фигура Петра I оказывается в вершине данного виртуального треугольника, - она господствует над всей композицией.

Пластическую выразительность фигуры российского императора усиливает пророческий жест его правой руки. Многозначительный смысл этого жеста (утверждение державной воли, указующее обращение к заморским далям, умиротворение людей и стихий, торжество победителя) раскрыт простым движением руки, но пластика этого гениально найденного движения играет важнейшую роль во всем содержании монумента. Формально нарушая композиционное равновесие силуэта, это одностороннее движение своеобразно концентрирует энергию бронзового всадника, одолевшего крутизну дикой скалы и прискакавшего на ее вершину, чтобы с этой высоты утвердить свою волю - могучую волю героя и пророка, открывшего перед страной и народом новые беспредельные просторы.

Скальный постамент статуи как символ «побежденных трудностей» имеет форму, напоминающую всплеск гигантской волны. При этом очертания постамент вторят силуэту коня с его выдвинутой вперед головой и поднятыми, нависшими передними ногами.

Статичная масса огромной каменной глыбы и таящаяся в ней напряженная динамическая мощь многократно повышают впечатление волевой силы, носителем которой является человек-вождь, одолевший эту каменную кручу и возвышающийся над нею в единстве Созидателя, Преобразователя и Законодателя. Постамент памятника Петру Великому является частью изваяния, неотделимой от изображения самого героя и пророка.

18.2. Творчество Ф.И. Шубина.

В 1757 году по инициативе И.И. Шувалова, по примеру европейских художественных Академий, в России был учрежден устав «Академии трех знатнейших художеств», а в 1758 году Академия была открыта и начала действовать.

Именно благодаря обучению в «Академии трех знатнейших художеств» российское изобразительное искусство во второй половине XVIII столетия обрело великолепных скульпторов, таких как Федот Иванович Шубин, Федор Гордеевич Гордеев, Михаил Иванович Козловский. Феодосий Федорович Щедрин, Иван Прокофьевич Прокофьев, Иван Петрович Мартос, прославивших отечество своими замечательными произведениями, исполненными в стиле, который позволительно назвать «барочный классицизм».

Главным творческим достижением гения Федота Ивановича Шубина был скульптурный портрет. Богатство внутреннего мира человека, визуализированного во всем его многообразии, а иногда и противоречивости, составляет особую ценность портретов Шубина. С другой стороны, портретные бюсты мастера наглядно выявляют не только личные свойства модели, но и те общие черты, которые были характерны для людей эпохи, в том числе и высокие черты гражданственности, глубокой мысли, энергии. Более того, портреты Шубина удивительным образом вскрывают, наряду с личностными и социальными, интимнейшие аспекты общечеловеческой сущности, являясь в большинстве своем классическими произведениями скульптурной пластики, актуальными для каждого периода жизни людей.

В число лучших творений Федота Ивановича Шубина входят портреты: «А.М. Голицын», «М.Р. Панина», «З.Г. Чернышев», «П.А. Румянцев-Задунайский», «И.С. Барышников», «Г.А. Потемкин-Таврический», «В.Я. Чичагов», «Е.М. Чулков», «М.В. Ломоносов», «П.В. Завадский», «И.И. Бецкой», «Император Павел I» (рис. 130). (Рис. 130. Ф.И. Шубин. Скульптурный портрет «Император Павел I»)

Образцом творчества мастера может служить мраморный портрет «А.М. Голицын» (1775). Произведение поражает виртуозностью исполнения. Портрет выделяет безупречная элегантность - в спокойном и уверенном повороте чуть откинутой головы, в любезной улыбке и в изящном «неглиже» князя: в его небрежно накинутой мантии, из-под которой выбивается тонкое

кружево рубашки, а в складках как бы прячется звезда вельможи. Пышные и по барочному динамичные массы скульптурного бюста срезаны погрудно и составляют резкий контраст с круглым постаментом, узкая форма которого особенно оттеняет классицистическую монументальность изображения.

В обработке мрамора Шубин проявил исключительное мастерство, найдя различные, но убедительные приемы пластической передачи тяжелых и легких тканей одежды героя изображения, ажурной пены кружев его рубашки, мягких прядей прически парика и, конечно, нюансов мужского холеного лица модели.

Создавая портрет, скульптор не ограничился передачей лишь внешнего светского облика Голицына-аристократа: он сумел тонко раскрыть внутренний мир своего героя, мастерски используя для этого возможность кругового обхода бюста (от правого к левому аспекту, считая от зрителя). Например, первый аспект, откуда ясно виден изящный породистый профиль князя, обнаруживает не только спокойную уверенность вельможи, но позволяет различить умную улыбку скептика. Переходя налево в зону, откуда мраморное лицо видно в фас, нельзя не заметить в изображении усталость пресыщенности и оттенок легкой горечи, особенно проявленные в пластике мешков под глазами и в тяжелых веках.

Необычайно богатое мастерство Шубина представлено и в передаче внешности модели, и в выявлении ее внутреннего мира, в характеристике индивидуальной, а также социальной и общечеловеческой. С помощью тончайшей пластики мастер сумел визуализировать неоднозначность характера героя изображения. Портрет «А.М. Голицын» можно с уверенностью назвать глубинно психологическим, в античном смысле индивидуально-типическим.

18.3. Образцы монументальной скульптуры отечественных мастеров.

Михаил Иванович Козловский творил в разных скульптурных жанрах, однако высшим достижением мастера стал петербургский монументальный памятник «Полководец А.В. Суворов» (1799-1801) - триумфальная статуя, подобная тем, какие воздвигались в честь полководцев-победителей еще во времена древнего Рима.

Памятник представляет изображение воина в рыцарских доспехах, с грозно занесенным мечом. Своим щитом рыцарь прикрывает жертвенник с двумя коронами и тиарой.

Бронзовая фигура в рост стоит на цилиндрическом пьедестале, в проектировании которого принимал участие зодчий А.Н. Воронихин. Барельеф на лицевой стороне пьедестала, изображающий скрещенные знамена и крылатых гениев, поддерживающих овальный щит с надписью, выполнен Ф.Г. Гордеевым.

Композиция произведения соотнесена с формой круга, образуемого верхним срезом пьедестала, призывая зрителей обойти памятник со всех сторон и освоить статую во всем многообразии ее изобразительных и выразительных аспектов.

Динамичность скульптуры особенно заметна тогда, когда общение с произведением происходит с левой точки (считая от зрителя). Бронзовый воин, олицетворяющий Суворова, в этом случае как бы делает решительный шаг вперед, одновременно по барочному порывистым жестом поднимая правую руку для удара мечом. Волнистые очертания украшенного перьями шлема и асимметрично ниспадающие складки плаща подчеркивают стремительность движения скульптурной фигуры.

Принципиально иной характер пластического изображения раскрывается при общении со статуей справа, откуда видна левая рука воина со щитом, прикрывающим жертвенник. В этом аспекте движение лишено пафоса порывистости, но зато кажется полным волевой героической напряженности.

Наконец, при общении с произведением в его фронтальном аспекте мотивы динамики статуи становятся почти незаметными. Строгая вертикаль фигуры воина, пересеченная горизонталью его руки, держащей меч, создает впечатление торжественного спокойствия и незыблемой классицистической устойчивости.

В полной мере барочно-классицистическая стилистика относится к шедевру Ивана Петровича Мартоса - его памятнику «Минин и Пожарский» (1804-1818), воздвигнутому возле собора Василия Блаженного на Красной площади в Москве.

Сохранилась программа - описание содержания будущего монумента, изложенная в 1804 году со слов самого скульптора ученым Г. Шторхом. В ней Мартос, ссылаясь на пример греков и римлян, которые «воздвигали своим великим мужам памятники» и увековечивали их деяния «в величественных изображениях», с гордостью указывает на бессмертную

славу национальных русских героев, «чья любовь к Отечеству повергла бы в изумление Рим и Грецию». «Кто из прославленных героев древности превзошел мужеством и подвигами Минина и Пожарского?» - с пафосом восклицает мастер¹. В этих словах из программы монумента раскрывается не только сокровенная идея, руководившая Мартосом в работе над памятником, призванным, по его мнению, возбудить национальную гордость и доблестный дух «сограждан», но и специфический ход мыслей ваятеля: подвиг русских людей мастер измеряет сравнением с подвигами героев античности, возвеличивая тем самым национальных русских патриотов и придавая их изображению всечеловеческое значение.

Лекция 19.

Российская живопись первой половины 18 века.

План лекции

- 19.1. Особенности парсуной живописи начала XVIII века.
- 19.2. Творчество российских портретистов времени Петра I.
- 19.3. Российская живопись середины XVIII века.

19.1. Особенности парсуной живописи начала XVIII века.

В годы правления императора Петра I европеизация русского изобразительного искусства получила правительственную принудительность. Три черты отмечают в это время состояние отечественной живописи.

Смена художественной гегемонии. «Европецкий манер» становится для изобразительного искусства определяющим и направляющим. Древнерусская иконописная традиция отходит на подчиненные позиции: ее лишают государственного места и руководящего значения. Изменяются как сюжеты произведений искусства, так и формы их визуализации: наблюдается переход от изображения традиционных иконных персонажей к представлению избранных людей в их земном обликах. Портрет становится центральным живописным жанром.

Единство новой российской живописи. В конце XVII столетия в России царил разногласия живописных направлений: а) правоверно-православное (мастер Яков Казанец и его группа художников), б) полуиконописно-полуживописное (мастер Симон Ушаков и его школа), в)

отвлеченно-западническое (мастер Иван Салтанов), г) итальянствующе-ренессансное (мастер Василий Познанский), д) голландизирующее (мастера Исаак Абрамов, Флор Степанов), е) фламандствующее (мастера Иван Безмин, Дорофей Ермолин). Эпоха Петра I произвела в этом переворот. Чтобы не встать в ряд второстепенных государственных величин, Россия уже в первой четверти XVIII века самым решительным образом выровняла художественную культуру по образцу ведущих стран Европы. Художественно-живописный сумбур сошел на нет. Современные европейские живописные стили Барокко и Рококо активно вошли в пределы художественной культуры русского государства, сделав национальное изобразительное искусство по большей мере монолитным.

Российская переработка западных живописных стилей на русский манер. Уже в самом начале XVIII века наблюдается не механическое заимствование западноевропейских художественных образцов в готовом виде, а скрещивание, сложное взаимодействие двух начал - западного и отечественного. Это было противоположно российским художественным навыкам XVII столетия. Древнерусская иконопись прежде стремилась вместить в свою традиционную систему западную традицию кусочками, которые вклинивались, но не вращались, оставаясь по сути дела чужеродными. Петровское искусство отвергло подобную амальгамную систему. Оно, с одной стороны, до конца приняло западные формы и живописные приемы.

Самостоятельная Академия художеств в петровские времена открыта не была. Зато 22 января 1724 года Петр I издал указ об учреждении «Академии, или соиетета художеств и наук», т.е. Академии наук с художественным отделением. Указ был осуществлен в 1726 году. На учрежденное художественное отделение были возложены обязанности, связанные преимущественно с потребностями придворной жизни - организациями фейерверков и последующей фиксацией их в гравюрах, устройством торжественных церемоний, подготовкой эскизов маскарадных костюмов и пр. Не случайно, за исключением нескольких гравюров, художественное отделение Академии наук не воспитало ни одного крупного живописного мастера.

На порядке организации художественных работ в России первой половины XVIII века сказалась система централизации, характерная для петровского государства. Все отечественные живописцы в те времена с

необходимостью были служащими, прикрепленными к определенным социальным учреждениям. Например, художники Григорий и Иван Адольские были переведены на службу из Оружейной палаты сначала в Оружейную канцелярию, а потом в Петербургскую типографию, которая в ту пору была одним из первых очагов художественной культуры в стране. Другим подобным очагом развития отечественной живописи стала Кунсткамера, основанная в 1716 году и впоследствии переданная в ведение Академии наук. Кунсткамера, включавшая в себя уникальные коллекции главным образом научного характера, нуждалась в рисовальщиках и живописцах опять-таки для художественной фиксации и украшения своих материалов.

Достаточно полного развития централизованная система художественного производства произведений изобразительного искусства достигла к концу царствования Петра I. В это время художники были объединены в «команды», имевшие во главе мастера-живописца и подчинявшиеся государственным органам: Канцелярии от строений, Гофинтендантской конторе и т.д. Свои «живописцы» были даже у Адмиралтейств-коллегий и Партикулярной верфи. Такая система вполне оправдывала себя в работах по декоративному убранству строившихся зданий - дворцов, церквей, триумфальных ворот. Здесь было совершенно естественно объединение многих художников одно общее целое и подчинение их строительным учреждениям. Руководитель «команды» создавал эскизы, по которым члены объединения, мастера и их ученики, должны были выполнять живописные произведения. Если вначале XVIII века во главе подобных «команд» стояли только иностранные художники, то в 1730-е годы живописные «команды» стали возглавлять лучшие отечественные мастера.

Наибольших успехов русские художники первой половины XVIII века добились в области портрета. К началу XVIII века относится группа портретов неизвестных мастеров, непосредственно примыкающая к древнерусской иконной традиции и манере живописной парсуны конца XVII столетия.

В портрете «Нарышкина с детьми» (1710-1719) герои изображения позируют перед зрителем, как бы представляют перед ним. Мастера в данном случае интересуется не столько характер человека, сколько его титул.

Дети указывают на свою мать, подчеркивая тем самым ее значение. Она же, в свою очередь, жестом правой руки обращает внимание зрителя на античную колонну в правом углу изображения, демонстрируя аллегория «нахождение жены при муже в качестве столпа российской государственности» (на обороте холста имеется надпись: «Портрет Настасьи яковлевны нарышкиной рожденной Мышицкой Супруги боярина кирила Алексиевича коменданта Санкт-Петербурга»). Художник, следуя парсунной манере, стремится как можно натуральнее передать ряд конкретных деталей: голландский головной убор и пышное парчовое платье молодой женщины. Мастер позволяет себе свободно трактовать лишь второстепенные детали изображения. Не решаясь нарушить красоту узорного ритма пышных платьев своих персонажей, художник остерегается каких-либо ракурсов, парсунно «распластывая» героев картины.

К сугубо парсунному типу живописных произведений относится также интересный портрет «Воевода Иван Евстафьевич Власов» (1695) работы Григория Адольского, имеющий необычный для подобных изображений

горизонтальный формат. Фигура Власова трактована обобщенно, его поза - величаво спокойная. Лицо воеводы лишено индивидуального характера: воплощена достойная старость государственного мужа. Рядом с героем представлен открывающийся сквозь дверной проем ландшафт с низким горизонтом и воздушной далью.

Следы иконописно-парсунной традиции до известной степени сказались и в группе портретов так называемого «Всешутейшего собора», хотя в них уже довольно ясно проступает новое понимание способов изображения человеческого характера.

Из всех портретов серии самым интересным и глубоким является изображение «Яков Федорович Тургенев» (1695), предположительно написанный Иваном Адольским. Сохраняя парсунность композиции картины, фигура Тургенева, поставленная почти фронтально, занимает все художественное пространство, придавая старому «шуту» Петра I значительность и даже торжественность. Художник, усиливая представительность героя изображения, вложил в правую руку старика жезл, а левой заставил его подбочениться в гордой и даже вызывающей позе. Между тем лицо Тургенева выражает горькую иронию, которая резко противоречит общему пафосу картины. Художник, проникая во внутренний

мир героя, в сущности, разоблачает нарочитую демонстративность его позы как некой бутафорской маски.

19.2. Творчество российских портретистов времени Петра I.

В 1720-х начали возвращаться на родину русские живописцы-«пенсионеры», посланные императором Петром I за границу. Так, например, именно в 1720 году вернулись из Италии Иван Максимович Никитин и его брат Роман Максимович Никитин.

Известны некоторые произведения Ивана Никитина, выполненные знаменитым художником в 1716 году еще до его отъезда в Италию. Сохранившиеся до наших дней живописные портреты «Царевна Анна Петровна», «Царевна Наталья Алексеевна», «Царевна Прасковья Иоанновна», «Царевна Елизавета Петровна» свидетельствуют, что художник еще в молодости славился своим изобразительным искусством, и ему делали весьма почетные заказы.

Среди ранних произведений Никитина выделяется портрет «Царевна Анна Петровна» (1716). Модели придана изящная поза, с умением передана фактура бархатной мантии на горностаевом меху, парчевого лифа, кружев, алмазной пряжки. Портрет обнаруживает также известное мастерство визуализации человеческого характера. Можно сказать, что это первый подлинно детский портрет в русской живописи. Художник представил Анну Петровну настоящим ребенком: головка героини, словно в смущении, слегка наклонена, а глаза смотрят чуть исподлобья - задорно и лукаво. Губы сложены совершенно по-детски, причем верхняя немного надута, что придает лицу изображенной девочки индивидуальное выражение.

Петр I, направляя Никитина совершенствовать искусство во Флоренцию, назначил его старшим над другими российскими «пенсионерами». На пути в Италию государь и художник встретились. Об этом событии Петр I написал в 1716-м году царице Екатерине в Данциг: «Катеринушка, друг мой, здравствуй, попались мне встрече Беклемишев и живописец Иван, а как они приедут к вам, тогда попроси короля, чтобы велел свою персону ему списать, так же и прочих, кого захочешь, а особливо свата, дабы знали, что есть и из нашего народа добрые мастера».

Это письмо, во-первых, свидетельствует о примете российским императором большой творческой одаренности Ивана Никитина.

Во-вторых, оно имеет значение для понимания отношения Петра I к развитию отечественной живописи: письмо показывает, что, посылая русских художников учиться за границу, государь особенно гордился достижениями национального искусства.

В-третьих, письмо представляет большой интерес тем, что в нем высказано пожелание, дабы Иван Никитин написал «особливо свата». Сопоставление дат и фактов, относящихся к апрелю 1716 года, позволяет сделать вывод, что император в своем сообщении под «сватом» имел в виду канцлера Г.И. Головкина, который только что выполнил подобную роль на свадьбе племянницы Петра I Екатерины Ивановны; сама же свадьба состоялась в доме Гаврилы Головкина в Данциге.

Портрет «Канцлер Гаврила Иванович Головкин» (1716) работы Ивана Никитина демонстрирует принципиальный отход мастера от традиции парсуны, ее схематизма и условного языка. В темной глубине художественного пространства тает фигура изображенного канцлера. Со свойственными стилю Барокко особенностями переданы не только все объемы, то точные и крепкие, словно точеные, в худом лице персонажа изображения, то мягкие, едва уловимые - в пышном каскаде волос парика, границы которого теряются в темноте окружающего пространства. Превосходно переданы все аксессуары: бархатный кафтан, орден, звезда, золотые позументы. Однако с тонким тактом художник приглушает блеск этих парадных украшений. Главное внимание мастер уделяет изображению человеческого лица. Канцлер спокойно и уверенно смотрит на зрителя. В подчеркнутой фронтальности его позы есть некоторая напряженность, усиливающая впечатление значительности художественного героя. Играющая на тонких губах персонажа улыбка не кажется условной деталью светской маски; скорее - это улыбка опытного дипломата, умеющего скрыть за ней свои мысли и чувства. Данное произведение живописи представляет крупного государственного деятеля, прекрасно сознающего свое значение и обладающего большой волей. Особенности портретного изображения позволяют поверить надписи, имеющейся на оборотной стороне картины: «Граф Гавриил Иванович Головкин, великий канцлер.. в продолжение канцлерства своего заключил 72 трактата с разными правительствами». Используя своеобразную парсунно-барочную манеру живописания, художнику удалось блестяще передать тонкости характера изображенного

человека и продемонстрировать значимость канцлера как государственного мужа. В бурное время Петра I работа дипломата была равносильна работе полководца. Портрет подкупает своей художественной правдой.

В 1727 году вернулся из-за границы Андрей Меркурьевич Матвеев, который в 1716 году одновременно с братьями Никитиными был отправлен в качестве петровского «пенсионера» учиться живописи, но не в Италию, а сначала в голландский Амстердам и потом в Антверпенскую академию художеств.

После возвращения на родину творчество Матвеева развивалось, главным образом, в области монументально-декоративной живописи. Известно, что мастер возглавлял живописную «команду» при Канцелярии от строений и вместе с другими русскими художниками в конце 1720—1730-х годов много работал по созданию росписей для различных дворцов, соборов и триумфальных ворот, в том числе Зимнего и Летнего дворцов, Петропавловского собора, Меншиковского дворца. К сожалению, из созданного «командой» Матвеева мало что сохранилось до наших дней.

Кисти Андрея Матвеева принадлежит ряд прекрасных портретов, сопоставимых с лучшими творениями Ивана Никитина. Созданные этими первыми русскими живописцами европейского уровня портреты, сохраняющие черты внешней парадности и общее композиционное построение, присущее западноевропейскому барочному или рокайльному портрету, отличаются прежде всего конкретностью и меткостью характеристик героев изображения. Убедительная визуализация человеческой сущности и, вместе с тем, высокое живописное мастерство произведений - вот определяющие черты творчества русских художников Ивана Никитина и Андрея Матвеева, с которых начинается блестящий путь развития национальной портретной живописи.

Через два года после возвращения в Санкт-Петербург Андрей Меркурьевич Матвеев создал одно из лучших своих творений «Автопортрет с женой Ириной Степановной» (1729) - первый в русской живописи автопортрет художника. По композиции произведение напоминает европейские портреты, характерные для искусства Рококо. Хороший рисунок, уверенная живописная манера, свободный широкий мазок, теплый тонко разработанный колорит свидетельствуют о зрелом мастерстве художника, в совершенстве овладевшем «тайнами» живописи. Особое

внимание уделено одухотворенным, умным и открытым лицам персонажей изображения. Вместе с тем, произведение не столько дает представление о сущностных чертах героев картины (как, например, в работах Ивана Никитина), сколько чувственно являет мгновенное состояние изображаемых людей, их индивидуальное настроение в минуту визуализации. «Автопортрет с женой» - это тонко эмоциональное, камерно лиричное и искренне «интимное» произведение. Мужчина с достоинством представляет зрителям, словно близким людям, свою молодую и любимую супругу: он слегка обнимает ее одной рукой, а другой берет за руку. Она для него и есть та свежая и благоухающая роза, которую аллегорически держит в руках героиня картины. Молодая женщина привлекательна живописным соединением легкого смущения в улыбке, горделивости в осанке и кокетливой грации в движениях кистей рук. Молодой мужчина привлекателен художественным соединением нежного отношения к супруге с энергичным поворотом головы и острым живым взглядом, обращенным к зрителям.

Получается, что из петровской эпохи русское изобразительное искусство вышло с двойным прямо противоположным итогом. С одной стороны, оно вышло обновленным, европеизированным и вместе с тем с зачатками нового, собственного национального склада, со своими художниками, превосходящими иноземных мастеров в области искусственности, искусности и искусства их живописных произведений искусства. С другой стороны, отечественная художественная культура вышла из времени первой трети века без отдельного общегосударственного учреждения для планомерной подготовки новых художников, со случайно набранным составом обучающихся в художественно-прикладных классах «Академии наук и художеств», с прекращением сразу после смерти Петра I заграничного «пенсионерства» и с начавшимся оттоком из России за границу иностранных мастеров.

19.3. Российская живопись середины XVIII века.

Период с 1725 - 1740 годы - время, от которого до наших дней дошло весьма незначительное количество живописных произведений. Отечественное изобразительное искусство в ту пору было занято обслуживанием узкодворцовых потребностей, загружено главным образом декоративным оформлением апофеозно-увеселительных затей: иллюминациями, фейерверками, театральными декорациями,

аллегорическим и эмблематическим украшением коронационных арок и фестивальных колонн.

Пришествие к власти императрицы Елизаветы Петровны внесло заметное оживление в русское изобразительное искусство. Однако основным направлением художественного творчества осталось декоративное убранство архитектурных ансамблей. В середине XVIII столетия декоративная живопись в России достигла расцвета. Характерно, что именно в это время было совершенно утрачено то понимание станковой живописи, которое имело место в петровский период русской культуры. В 40-50-е годы появилась так называемая «шпалерная» развеска приобретенных на Западе картин, при которой они помещались во дворцовых залах «впритык», разделяясь лишь узким золотым багетом и образуя сплошную «шпалеру» на стене. Известны случаи варварского отношения к картинам, когда они обрезались или надставлялись с тем, чтобы их можно было втиснуть в приготовленные для этого гнезда. Однако «шпалерная» развеска уникальных и богатых по форме и содержанию произведений изобразительного искусства свидетельствовала не только о варварстве, но и об ином отношении к станковой картине, которая отныне расценивалась лишь как часть декоративного убранства дворцовых помещений.

Декоративная живопись, выполнявшаяся специально для украшения дворцов, не была лишена содержания. Обычно она в аллегорической форме выражала идею прославления российского монарха. При этом никакого углубленного раскрытия темы от художников не требовалось. Да это было и затеульно в декоративной живописи огромных залов. Изображения не должны были отвлекать внимания от проходивших во дворцах церемоний, где главное значение имели сами действующие лица; живопись должна была служить для них лишь праздничным фоном.

Декоративная живопись в большинстве случаев выполнялась не прямо на штукатурке, а на холстах, натянутых на подрамники, вставлявшиеся в плафоны и стены. Художники всегда точно знали место назначения своих произведений, могли учесть все требования архитектуры и характер скульптурных обрамлений, которые составляли часть архитектурной декорации внутренних помещений. Вполне понятно, что подобные художественные работы удобнее всего было выполнять «командами» живописцев, которые находились в тесном контакте с архитекторами. Таким

образом, декоративная живопись в те времена всецело выступала как элемент художественного ансамбля, что в значительной мере скрывало ее идейную ограниченность, поскольку ведущая роль в ансамбле всегда принадлежала архитектуре.

Среди множества русских живописцев-декораторов, имена которых сохранили отечественные архивы, выделяется Иван Яковлевич Вишняков. Известно, что в 1739 году Вишняков был назначен мастером живописной «команды» Канцелярии от строений вместо умершего Андрея Матвеева, а в 40-50-х годах он выполнил множество декоративных работ в различных дворцах: Аничковом, Петергофском, Зимнем.

Иван Яковлевич Вишняков, не получивший систематического профессионального образования и не ездивший учиться за границу, творил в области не только декоративной, но и портретной живописи, где довольно быстро завоевал себе признание. К сожалению, портретные работы Вишнякова, так же как и его декоративные произведения, в большинстве своем не сохранились.

Наиболее известным творением Вишнякова по праву считается портрет «Сарра-Элеонора Фермор» (ок. 1750). Хотя композиция произведения выдержана в строгой парадной манере - девочка изображена в огромном роброне, на фоне занавеса, парапета с колонной и открывающегося вдали пейзажа, - Иван Вишняков сумел внести в эту парсунного характера схему душевную теплоту и рокайльно тонкое понимание художественного изящества.

Лекция 20.

Российская живопись второй половины 18 века.

План лекции

20.1. Творчество российских портретистов второй половины XVIII века.

20.2. Развитие исторической, религиозной и мифологической живописи.

20.3. Развитие бытового и пейзажного жанра в русской живописи.

20.1. Творчество российских портретистов второй половины XVIII века.

Во второй половине XVIII века жизнь отечественного изобразительного искусства, по отношению к предыдущему периоду его истории, развивается и вширь, и вглубь. Энергия активного становления и кристаллизации коснулась буквально всех живописных жанров, уже органически входящих в сферу художественной культуры России: портрета и исторической картины, пейзажа и произведений бытового жанра.

В эту пору искусство производства российских живописных портретов практически параллельно разворачивается в нескольких стилевых направлениях. Во-первых, национальными мастерами создаются «интимного» характера портретные творения стиля рококо. Во-вторых, становление получает портретный «сентиментализм» театрализованного толка. В-третьих, наблюдается эволюция портретных изображений от «сентиментализма» в сторону романтизма. В-четвертых, ряд формальных и содержательных элементов живописного «сентиментализма» дал отечественным мастерам возможность производства неоклассицистических произведений портретного жанра.

В 1760-1780-е годы столетия при создании портретов рокайльной стилистики в России прославилось имя художника Федора Степановича Рокотова, более сорока лет активно творившего в Москве.

Портрет «Неизвестная в розовом платье» (1770-е) Ф.С. Рокотова демонстрирует характерную в скупости своих средств типично рокотовскую композицию изображения: лицо модели представлено в три четверти, с глазами, обращенными к зрителю, фигура дана погрудно, также с разворотом в три четверти, с прямо опущенной вниз рукой. Героиня портрета, находящаяся в зыбко неопределенном состоянии на границе света и тени, кажется не столько освещенной извне падающим светом, сколько сама излучающей соблазнительное и очаровывающее свечение. Нежная цветовая гамма мастерски согласуется с трогательным изображением дамы трепетного возраста. По сути детское выражение моделируемого художником лица, чистый высокий лоб, глаза, лучащиеся юной эротической энергией из ресничной тени, порождают совместно очаровательное живописное творение, в котором нет в полной мере выявленного характера изображенного персонажа, но зато есть пленительное дыхание поэзии

душевной жизни героини картины. В портрете странным образом уживаются детализированные и обобщенные формы, цветовые пятна и упруго изгибающиеся линии, точный артистизм расчета отношения фигуры с художественным пространством и сказочная случайность композиции. Блестяще написана одежда героини изображения. Рокотов не увлекается здесь задачей точно передать материал или покррой костюма, но стремится широко показать красоту платья, розовая ткань которого то собрана в складки, то совершенно гладкая, то тяжело ниспадает, то легко струится, то прикрывает, а то вдруг обнажает упругую девичью плоть. Внутреннее свечение закрепляет господствующее положение лица молодой женщины, подчеркивает неуловимое движение ее губ. Колористическая и ритмическая гармонии служат в портрете высшей задаче выражения человеческой индивидуальности, манящей в омут жизни души и духа.

Лучшим в России живописным мастером портретного «сентиментализма» театрализованного толка был Дмитрий Григорьевич Левицкий, впервые выступивший как портретист на исходе 1760-х годов. Его портретные композиции привлекают общепонятностью, исторической увлекательностью, нарядностью и жизнерадостностью.

Русские традиции дополнились у Д.Г. Левицкого рядом свойств, занесенных в Россию приезжими иностранными художниками. Например, именно из Европы в отечественное искусство пришло умение трактовать портрет как картину со свободно и красиво построенной композицией. Влияние иностранных традиций, несомненно, помогло Левицкому овладеть основами живописного мастерства, художественными приемами передачи фактуры одежды и обнаженных частей тела, освоить некоторые модные мелодраматические приемы портретных изображений.

Чрезвычайно интересен и важен для процесса развития отечественного изобразительного искусства написанный Дмитрием Григорьевичем Левицким в 1773 году портрет «П.А. Демидов», сочетающий в себе схему парадного представления с театрализованной интимностью и игривой непринужденностью изображения модели. Позволяя себе откровенно позировать перед зрителем в домашнем распахнутом халате и ночном колпаке, портретный Демидов, стоя у стола, левой рукой опирается на лейку, а правой указывает на горшки с экзотическими цветами, стоящие у подножия двух античных колонн. Танцующая поза героя изображения, его любовное

отношение к цветам как аллегии возвращивания богатым барином на русской почве иностранных идей Просвещения, демонстративный жест руки, искусственная улыбка на лице, обширное пространство паркетного пола — все это не что иное, как визуализация эпизода театральной мелодраматической пьесы, сценически разыгрываемой перед зрительским взором идеализированным персонажем портрета, эдаким «простым и естественным человеком, наделенным тонкой и чувствительной душой». Известно, что сам П. А. Демидов, бывший баснословным московским богачом, прославился огромными денежными пожертвованиями на строительство Коммерческого училища, Воспитательного дома и Университета. Показательно, что именно здание Московского Воспитательного дома изображено в качестве своеобразной кулисы на заднем плане данного портрета.

Великолепны сентиментально «чувствительные» живописные произведения еще одного замечательного мастера российского портрета последней четверти XVIII века Владимира Лукича Боровиковского.

Обобщенный герой портретных творений художника - это сердечный, тонко чувствующий человек, общающийся с высшими силами и благостно преображающий жизнь. В.Л. Боровиковский, будучи истовым адептом мистического кружка Татариновой, своей живописью служил идеализации действительности, утверждению «сентиментальности» человеческой породы вообще и своих современников в частности. Портретная галерея мастера -это по сути своей единая братская семья ревнителей блага на земле.

Одним из наиболее зрелых и обаятельных произведений, отчетливо обнаруживающих сложившийся художественный и нравственный идеал Владимира Лукича Боровиковского, является портрет «М.И. Лопухина» (1797). Изображение демонстрирует меланхолическое уединение нежной девушки, таящее свои маленькие радости для «сентименталистски» чувствительного сердца. Фигура мечтательной героини в «простом» наряде ритмически связана с «естественным» пейзажным окружением родового парка: склонённому торсу и положению руки как бы вторят деревья и свисающие ветви, написанные на втором плане. Упругие женские формы, соблазнительно проступающие сквозь ткань платья, колосья спелой ржи, готовой к жатве, максимально распустившаяся прелестная роза, кокетливый взгляд, свивающиеся вместе стволы деревьев - все это детали,

визуализирующие грезы созревшей для любви девушки о страстной встрече с долгожданным избранником.

В портрете «М.И. Лопухина» Боровиковский не порывает с идеями Просвещения. Он остается верен идеалу нормативной личности, однако условием ее существования полагает не «разумное» переустройство мира, а «сентименталистское» высвобождение и совершенствование «естественных» женской природе чувств. Героиня мастера индивидуализирована за счет того, что ее внутренний мир обогащен интимной способностью сопереживать и чутко откликаться на зов души и сердца.

20.2. Развитие исторической, религиозной и мифологической живописи.

Русская историческая живопись сложилась во второй половине XVIII века в достаточно короткий срок. Этот жанр на редкость быстро развился, обогатилось его содержание, усовершенствовалось мастерство создателей исторических произведений. Переход от декоративных росписей и парадных портретов к подлинно историческим картинам был осуществлен буквально за несколько лет. При этом показательно, что своего опыта в подобном живописном жанре у российского изобразительного искусства практически не было, а иностранные и отечественные профессора, преподававшие в историческом классе Академии художеств, могли дать лишь основы изобразительной грамоты. С 1766 года началось то десятилетие в истории Академии, которое ознаменовалось настойчивой работой над русской исторической тематикой. Академический совет стал давать ученикам, кончавшим Академию, программы по живописи, посвященные национальному прошлому. Темы программ, назначавшиеся воспитанникам Академии в конце 60-х и начале 70-х годов столетия, группировались в два основных цикла. Более ранний из них был посвящен визуализации истории создания и укрепления русского государства, другой, связанный с ним, - проблеме живописного воплощения событий жизни Владимира, князя киевского и новгородского. Молодые отечественные художники, обучавшиеся по академическим программам 1766-1769 годов, писали выпускные картины, изображавшие следующие сюжеты: «Новгородское посольство перед Рюриком», «Прибытие Рюрика с братьями в Новгород», «Заключение Олегом мира с византийским императором», «Месть Ольги за убиение Игоря», «Крещение Ольги в Константинополе». Несколько позднее,

в начале 70-х годов, исторические темы, предлагавшиеся академическим выпускникам, стали касаться наглядного воплощения реальных и легендарных событий жизни князя Владимира, призванных выражать живописными средствами идеи морального порядка.

Наиболее значительный вклад в развитие российской исторической живописи второй половины XVIII века внесли такие замечательные художники, как Антон Павлович Лосенко, Петр Иванович Соколов, Иван Акимович Акимов, Григорий Иванович Угрюмое. В произведениях всех этих мастеров наблюдается сочетание классицистических и барочных черт, характерное для раннего периода становления отечественного неоклассицизма.

20.3. Развитие бытового и пейзажного жанра в русской живописи.

Во второй половине XVIII века русская живопись обогатилась новыми жанрами, постепенно охватив весь возможный по условиям того времени круг сюжетов и тем. В последней четверти столетия возникла пейзажная отечественная живопись в качестве самостоятельного и самоценного жанра.

Первым профессором-руководителем специального пейзажного класса Академии художеств стал Семен Федорович Щедрин. Вместе с ним над созданием пейзажного характера произведений активно работали Михаил Матвеевич Иванов, получивший академическую выучку как мастер батальной картины, и Федор Яковлевич Алексеев, из которого в Академии готовили театрального декоратора. Можно сказать, что эти три художника вместе с группировавшимися вокруг них учениками и последователями заложили основу русской школы пейзажной живописи.

Если С.Ф. Щедрин занимался главным образом поэтически «сентименталистским» живописанием «ландшафтных» парков Павловска, Петергофа и Гатчины, придавая национальный характер тому, что до него было лишь подражанием иноземным образцам, если М.М. Иванов был по преимуществу графиком, т.е. рисовальщиком и акварелистом, то Ф.Я. Алексеев положил начало подлинно живописному изображению городского пейзажа, открыв для российского зрителя форму и содержание популярной в ту пору в Европе художественной «ведуты». Отправленный после окончания Академии художеств доучиваться в Венецию, Алексеев имел прекрасную возможность внимательно изучить манеру письма прославленных итальянских «ведутистов» Антонио Каналетто и Франческа Гварди. Особый

интерес Алексеев проявил к творчеству Каналетто, который, подобно русскому мастеру, был изначально театральным декоратором. Известно, что когда понадобилось для отчета перед Академией послать в Петербург копию с работы какого-либо знаменитого европейского художника, Алексеев выбрал для копирования композицию Каналетто «Лестница Академии художеств в Венеции» (1776).

Во второй половине XVIII века в состав отечественного изобразительного искусства вошел бытовой жанр, именно в это время нашедший самостоятельное место в национальной художественной культуре.

Академия художеств, бывшая органом, строго регламентировавшим различные стороны художественной деятельности, рассматривала бытовой жанр как наименее значительный и лишенный серьезного содержания. Правда, в ее системе обучения художников отводилось известное место работам над бытовыми композициями: задания портретного класса иногда давали повод к внесению жанровых черт в изображение; специальные программы по бытовой живописи предлагались в так называемом классе «домашних упражнений». Но эти программы, известные главным образом по 70-80-м годам столетия, имели в большинстве своем случайный характер.

Наиболее значительные и принципиально новые в художественном отношении произведения бытового жанра во второй половине XVIII века были созданы вне стен Академии художеств и даже помимо ее влияния. Более того, в подавляющем числе случаев подобные произведения возникли в результате личной и глубокой заинтересованности художников в предмете изображения.

Зачинателем бытового крестьянского жанра в русском изобразительном искусстве стал Михаил Шибанов. Работая независимо от Академии художеств, мастер имел возможность быть свободным от распространенных в стране художественных вкусов и официальных воззрений на живопись. Однако примечательно, что произведения Шибанова написаны всецело в духе модного в те времена «сентиментализма», визуализируя умиротворенную идиллию патриархального круга деревенской жизни.

РАЗДЕЛ 4. РУССКОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО XVIII ВЕКА

Лекция 21. Мебель и паркет XVIII века

План лекции

- 21.1. Мебель начала XVIII века.
- 21.2. Паркет начала XVIII века.
- 21.3. Мебель середины XVIII века.
- 21.4. Паркет середины XVIII века.
- 21.5. Мебель второй половины XVIII века.
- 21.6. Паркет второй половины XVIII века.

21.1. Мебель начала XVIII века.

Сохраняются и развиваются формы мебели XVII века: массивные дубовые столы на широкой царге и мощных точеных ножках.

Иногда такие столы украшались государственной символикой – двуглавым орлом, в центре или по углам столешницы.

Производится широкая закупка мебели в Голландии и Англии и освоение русскими мастерами западных форм. Русская мебель отличается большей простотой и ясностью конструкции. Новая мебель появляется вначале в Петербурге, откуда распространяется по всей России.

Характеристики мебели начала XVIII века:

- четкие очертания и конструктивность;
- конструктивность декора – явление конструкта посредством декора частей;
- массивность;
- выразительность переходов от широких мест к узким;
- скульптурная трактовка ножек – чаще в форме когтистой птичьей лапы на шаре.

Табурет начала XVIII века. Обтянутый кожей мягкий табурет покоится на мощных птичьих лапах, держащих шары. При всей неустойчивости постановки опоры на шар форма устойчива (четыре опоры). Изогнутость

ножек («кабриолей») – знак массивности, увесистости человека сидящего, знак весомости его личности.

В быт широко внедряются такие формы мебели, как стулья, кресла, диваны и шкафы нескольких видов: для книг и для географических карт (потребность в образованности граждан), для платья (европейское платье не хранят в сундуках), шкафы-поставцы для посуды, шкафы-бюро с откидной доской для письма. Широко распространяется использование зеркальных рам, что не существовали раньше, так как в XVII веке пользование зеркалом сводилось к минимуму («Домострой») и привозные зеркала вешались высоко на стенах, над шкафами, а русские зеркала имели занавеси и ставни. Рамы зеркал носят ярко выраженный архитектурный характер – это искусственные окна, прорывающие стены.

Мебель петровского времени не составляла гарнитуров, были комплекты, объединенные формой или обивкой. Обивочный материал – кожа черного или коричневого цвета и бархат, чаще – гладкий. Распространено морение дерева и полировка под воск, породы – дуб, орех, красное дерево, крашеная береза.

21.2. Паркет начала XVIII века.

Паркет (франц. parquet) – гладко обструганные планки для покрытия полов. На изготовление паркета идут твердые породы дерева: дуб, бук, ясень, клен, береза, вяз, граб и т.д. Для художественных наборных паркетов используют также древесину ценных пород – орех, красное, розовое, эбеновое, палисандровое дерево, из которых выкладываются орнаментальные геометрические и растительные композиции. Появление паркета в Европе – XVII век.

В России паркет появился в конце XVII века – в форме «дубового кирпича» (укладывался на известковой основе, швы заливались известью со смолой).

Первая треть XVIII века – время дворцовых построек Петра I, отличавшихся простотой и функциональностью, а потому – скромностью декора.

Укладка полов первой трети XVIII века:

- 1) каменные/мраморные полы, узор «в шашку» (чередование темных и светлых участков) – полы Монплезира, пол Летнего дворца;
- 2) простые сосновые и дубовые полы;

3) паркет в виде «дубового кирпича» темного и светлого тона.

21.3. Мебель середины XVIII века.

Максимальный рост ассортимента мебели для всех нужд: появление кушеток, цветочниц, комодов, каминных экранов, шкафов с застекленными дверцами для книг и посуды, торшеры, столики со шкафчиками, переносные столики для рукоделия и чтения, письменные столы с ящиками в царге, столики для вина, чая, курения, игры в кости, игры в карты. Широко распространяются диваны. Необходимый предмет интерьера – простенные зеркала с подзеркальными столиками (консолями). Появляются гарнитуры мебели, предназначенные для конкретного интерьера. Устойчивое применение левкасного золочения и бронзовых золоченых украшений. Обивка из цветных кож или бархата пастельных рокайльных цветов (бледно-розовый, светло-сиреневый), а так же из набивных шелков, которыми обтягиваются и стеновые панели.

Определяющее влияние В. Растрелли – проектировка мебели в единстве с архитектурным декором – декором пола, стен и потолка.

Характерен утонченный силуэт мебели; все больше места занимает резьба, ее орнаментика – цветы, раковины, птицы, фрукты. Предмет в резьбе теряет конструктивные членения, обретает вид сделанного из одного куска дерева.

Диван середины XVIII века, В.Растрелли. Обтяжной шелком диван в деревянном золоченом резном обрамлении – характерна сложность форм резьбы, но при этом соблюдена зеркальная симметрия.

Распространение приема ассиметрии – подзеркальный столик середины 18 века: в зеркальной симметрии выстроена левая и правая часть орнамента проноги, а центральная часть скомпонована ассиметрично.

Постепенно изменяются пропорции мебели: утончаются и удлиняются ножки, а так же теряют утолщение под царгой – более спокойная линия изгиба. Наряду с резьбой распространяется роспись по левкасу: основные конструктивные линии и ребра фиксируются линией и в образовавшихся рамках пишутся орнаментальные композиции. Пристенный комод середины XVIII века.

21.4. Паркет середины XVIII века.

40-60-е годы XVIII века – начало применения щитового паркета, в который врезался крупный геометрический орнамент из дерева иных, нежели

сам щит, пород. Чаще врез исполнялся в виде больших звезд, вписанных в 4 щита.

Паркет рисунка В.Растрелли из Екатерининского дворца в Царском Селе (1752-1754 гг.). Состоит из щитов 2,6 x 2 м. и 1,42 x 1,42 м. Орнаменты: «зыкзаковый», «звездчатый», «ромбоидес»; составляют крупные звезды. Применены резко контрастирующие по цвету породы дерева. При всей приверженности мастера к пышному стилю на границе барокко и рококо, паркет отличается строгостью – оттеняет изыски интерьера.

Вариации той же формы, традиционной для второй трети XVIII века – паркеты Петергофского, Екатерининского, Анненского дворцов.

Паркет зеркального зала дома Шереметевых в Кускове, выполненный Ф.С.Аргуновым при консультации Чевакинского – пример распространенного «зыкзакового» паркета.

21.5. Мебель второй половины XVIII века.

Распространяется усадебное строительство и проектирование интерьеров усадеб (1761 г. – освобождение дворян от обязательства государственной службы и их возвращение в поместья), при усадьбах иногда открывались целые мастерские. Появление гарнитуров комнат.

Орнаментика классицизма: розетки, пальметки, листья аканта, лавровые листья, венки, гирлянды, вазоны с цветами, ленты и банты.

Три основных типа мебели второй половины XVIII века:

1) Мебель с резьбой, золочением и окраской.

Рельефная резьба соответствует конструкту, созвучна архитектуре – употребление каннелированных элементов. Геометрические формы мебели для сидения. Подзеркальный столик из Исторического музея. Рама настенного зеркала из Исторического музея.

2) Мебель наборного дерева.

Применяется особая технология орнаментирования и живописания целых композиций посредством вклеивания в углубления деталей контрастного по цвету дерева. Простая орнаментика – геометрическая: «в елочку», «в шашку», «сеточкой», «ромбиками», «полосками» из светлой и темной древесины. Часто изображение цветов, вазонов, эмблем и воспроизведение целых графических пейзажных композиций. Стол наборного дерева из музея «Кусково», М.Веретенников. На столешнице –

гравюра с изображением базилики Юстениана в Константинополе. Часы в футляре наборного дерева, 1794 г.

3) Мебель полированного красного дерева.

Важны цвет и текстура дерева. Осторожное дополнение металлическими украшениями – накладками. Курильница, конец 18 века.

Появление мебельной промышленности, работающей на рынок – крепостные мастерские и купеческие предприятия.

21.6. Паркет второй половины XVIII века.

В 60-80-е годы XVIII века развивается паркетная технология «маркетри», представляющая собой мозаику, инкрустацию по дереву или интарсия. Основной мастер, А.Ринальди.

Паркет Китайского дворца в Ориенбауме (1762-1768), А.Ринальди.

Основа композиции паркета – принцип центрирования в симметрии вместо повтора элементов по всему полю; повтор четвертей от угла до центра. Акцент центральной части паркета (форма, величина, цвет). Достижение предельной живописности паркетного изображения: А) множество дорогих пород дерева – к максимальной полихромности: палисандр, амарант – розовые, фиолетовые, темно-красные оттенки; самшит, лимонное дерево – светло-желтые, золотистые; эбеновое дерево – черный; Б) разнообразие технологий: пропитки дерева – травленный клен (пропитка медным или железным купоросом); «побурение» частей дерева от хранения в песке; окуривание – достигается цвет увядшей листвы; гравировка на дереве («графья») – исполнены прожилки листьев; учет направления волокон древесины для достижения светотеневых эффектов.

В то же время в формах паркета намечается переход к классицизму.

Паркет Гатчинского дворца по рисункам А.Ринальди (1766-1781).

Композиция выстроена так, что центр ее выступает в качестве «замка» всего рисунка паркета, характерна строгая симметрия криволинейных мотивов. «Живописные» технологии паркета (окуривание, выжигание, подкраска) не употребляются. Важна роль светотеневой игры, именно поэтому тонко учтены направления волокон паркета.

Конец XVIII века ознаменован утверждением классицизма во всех видах декоративно-прикладного искусства в России, в том числе и в русском паркете. Основной принцип формирования композиции паркетного полотна – «благородная простота и спокойное величие», достигается

центрированностью зеркала паркета и симметрией рисунка. Классификация паркетов конца века по композиционным особенностям:

- 1) паркеты, состоящие из однообразных геометрических фигур (квадраты, ромбы и т.д.), центрированы многоцветной вставкой;
- 2) паркет, вся поверхность которого представляет собой сложный нарядный рисунок, подражавший античной мозаике;
- 3) паркет коврового рисунка;
- 4) паркет, состоящий из однообразных шашек.

Паркет дворца Н.П.Шереметева в Останкине по рисункам П.И.Аргунова (1792-1797 гг.).

Паркет верхнего зала имеет в центре круглую вставку с радиально расходящимися «лучами», традиционные классицистические элементы – гирлянда-цепочка, центральная пальметка. Важно контрастное цветовое решение соседствующих элементов (форм - фона).

Лекция 22.

Деревянная скульптура XVIII века

План лекции

22.1. Деревянная скульптура Петербурга: «западный стиль», творчество В.В.Растрелли, И.Зарудного.

22.2. Пермская школа деревянной скульптуры.

22.1. Деревянная скульптура Петербурга: «западный стиль».

XVIII век – время широкого распространения деревянной скульптуры, как наиболее сохранившейся храмовой, так и светской. Монументально-декоративная скульптура украшала иконостасы, дворцовые интерьеры, фасады зданий. Ворота, фонтаны, триумфальные арки.

Развита корабельная деревянная скульптура. В XVIII веке декор кораблей особенно пышен и великолепен, широко используется золочение.

Голова льва с волютообразной деталью корабля, XVIII век. Западноевропейская традиция моделировки объема. Поза льва предельно согласована с напряженными формами архитектурной детали.

В начале XVIII века были изданы указы о запрещении и даже уничтожении скульптурных изваяний святых, напоминавших идолов. Однако

их изготовление и размещение в церквях продолжалось на протяжении всего века. Это связано с традиционным и наиболее комфортным для русского верующего, идущим еще из древнеславянской эпохи, способом общения с Богом посредством объемного изображения.

Иосиф Аримафейский и Лонгин сотник из композиции «распятие с предстоящими», начало XVIII века. Патетика жестов обеих фигур обращена к центру – не сохранившемуся распятию. Статуи западноевропейского происхождения – в патетике и эмоциональности явно влияние барокко, манера белорусских резчиков, которые через своих польских соседей еще в 17 веке освоили барочную традицию Западной Европы.

Монументально-декоративная скульптура из дерева развивалась в первой половине XVIII века в связи с грандиозным строительством в Петербурге и Москве. В 1714 году Петр I своим указом запретил каменное строительство во всей России, кроме Петербурга. В Москве каменное строительство было разрешено только в 1718 году в Кремле и Китай-городе. Все строительное сырье шло на нужды строительства новой столицы. Потому многие сооружения, как среднего статуса, так и дворцы, возведенные в то время, были деревянными и, сообразно западноевропейской архитектурной традиции барокко, обильно декорированные скульптурой. В 30-х годах 18 века по указу Анны Иоанновны Растрелли строит в Кремле деревянный зимний дворец – «Анненгоф» и деревянный летний дворец в Лефортове. В 1753 году по указу Елизаветы Петровны был выстроен деревянный Головинский дворец.

Деревянной была не только отделка интерьеров, но и наружный декор зданий среднего статуса и даже дворцовых сооружений. В садах и парках так же устанавливалась исключительно деревянная скульптура.

Деревянной скульптурой как элементом оформления экстерьера и интерьера здания занимаются архитекторы – И. Зарудный, Д. Ухтомский, В. Растрелли.

В первой половине XVIII века скульптурный декор особенно обильно украшал иконостасы. Архитектура иконостаса 18 века, сложившая в качестве традиции еще в конце XVII века в русле школы «флемской» резьбы, с его выступающими деревянными карнизами, кронштейнами, разрывами и арками предоставляла богатые возможности для установки круглой и горельефной скульптуры. В связи с декорацией иконостасов в первой

половине 18 века складываются высококвалифицированные мастерские резчиков деревянной скульптуры.

Иконостас Петропавловского собора в Петербурге по проекту И.Зарудного, мастера И.Телегин и Т.Иванов, 1722-1726 гг. Памятник выполнен вне традиционной трактовки иконостаса как ярусной иконной алтарной преграды – архитектурно члененной стены, а имеет форму стройной золотой арки, возносящейся в пространство купола. При этом именно этот иконостас являет собой полноценную архитектурную – ордерную, конструкцию:

- использование канеллированных колонн коринфского ордера вместо традиционных исключительно декоративных пилястр, увитых виноградной лозой (канон иконостаса конца XVII века);

- конструктивность колонн – они поддерживают богатый резной антаблемент.

Средства, создающие впечатление многоплановости иконостаса и предельной объемности:

- высокий пролет арки;

- сильно выступающие боковые пилоны – арочные опоры;

- сдвиг царских врат по отношению к арке вглубину – ближе к алтарю.

Здесь акцентирована роль иконостаса не в качестве преграды между прихожанами и алтарным пространством, отделяющая таинство алтаря от мира, но в качестве триумфальной арки для входа Святого Духа из алтарного пространства к прихожанам и входа молитв прихожанина к Святому Духу – возвышения человека в триумфе веры. В то же время решается задача утверждения триумфа новой государственности в лице монархов: в центре иконостаса изображен портрет императрицы в образе Богоматери, над вратами изображены короны и царские регалии. Русские действующие правители представлены предельно приближенными в вере своей к алтарному пространству, находящимися в пространстве арки – между алтарем и телом храма, и являющимися некими посредниками между божественным миром и русскими верующими.

Общая композиция иконостаса наполнена скульптурными формами, которым присуща предельная натуралистичность, ради которой привлечена великолепно исполненная техника имитации материала в дереве. В конструкции органично участвуют следующие скульптурные элементы:

- тяжелые резные ткани, украшенные бахромой и кистями, крупные листья аканта, гирлянды тюльпанчиков, фестоны с кистями;

- фигуры святых, ангелов, апостолов и пророков.

Статуи архангелов Гавриила и Михаила с иконостаса Петропавловского собора в Петербурге. Для всей скульптуры иконостаса характерны немного вытянутые утонченные пропорции, придающие фигурам стремление вверх, и изящные позы. Моделировка одежды такова, что, облегая фигуры, они развеваются складками и одновременно выявляют формы и объемы тела. Рисунок деталей тонок и ясен – читается издали при всей барочной динамике форм. Полировка и золочение придают фигурам свойство сияния в лучах лампад в качестве сияния божественного.

В целом иконостас представляет собой памятник стиля первой половины XVIII века «сдержанное барокко» (петровское барокко). Ему характерно сочетание двух противоположностей:

- барочной чувственности, явленной в динамике, сложности и наложении форм, эмоциональности образов;

- рациональности, явленной в предельной ясности и читаемости конструкции и всех ее деталей, в обязательном совмещении конструктивного назначения деталей (подчеркивают, являют конструкт и его основные составляющие, а не скрывают его) с их декоративной функцией.

«Лето», «Зима», «Весна» В.Растрелли, середина XVIII века. Данные скульптуры представляют собой декоративные аллегорические статуи. Каждой из них характерна рокайльность как выражение преобладания чувственного начала.

22.2. Пермская школа деревянной скульптуры.

Начало XVIII века – издание указов о запрете на скульптурные изображения святых и их уничтожении, заперты Священного Синода (1551 г., 1722 г., 1767 г.). При этом изготовление ее продолжается – сильна зрительская традиция комфортности налаживания диалога с объемным изображением близким по свойствам прихожанину, какими были языческие идола за счет своей объемности, живоподобной инкрустации и объемности при всей обобщенности форм и отсутствии натурализма.

Присоединение прикамских земель к России произошло во второй половине XV века, однако языческие традиции живы в этой области России

вплоть до XVIII века. Сохранилось довольно мало собственно языческих произведений прикамской области.

«Лесной шайтан», IX век. Представляет собой рельеф фигуры и лика обобщенных форм на необработанном стволе дерева. Характеристики «шайтана» схожи с ранее рассмотренными славянскими идолами: фронтальность (рельеф), обобщенность форм, минимум деталей (только существенные черты), малая обработанность материала и простота технических приемов (прямая выемка фона, порезки).

Для веры местного населения, как в период язычества, так и в православное время, характерно отождествление статуи с самим Богом, представление о ней как о теле Бога, его доме, куда он вселяется не только в моменты контакта со статуей, но постоянно живет. Важна вера в живое качество статуи, именно тогда возможен контакт с божеством, налаживание связи с божественным миром. Так поверья православных прикамцев содержат следующие моменты:

- церковные статуи ходят по ночам и даруют каждому по его заслугам;
- церковные статуи обладают исцеляющей силой;
- шапки, крестики и иконки с церковных статуй наделяются ими чудодейственной силой.

Поскольку статуя отождествлена с самим Богом, в Прикамье являлось нормой исключительно уважительное и бережное отношение к церковным скульптурам: им меняли «сношенную» обувь, с почестями прятали от церковных проверок и т.д. Важны охранительная, исцеляющая, покровительственная функция скульптур, потому обряды (крещение, венчание, отпевание) завершались поклонением статуе и приношением даров.

Истоки пермской скульптуры:

1. местная традиция – статуи идолов;
2. древнерусская традиция – иконография образов, близость рельефу;
3. западноевропейские художественные стили – барокко как динамика, психологизм, сложность светотеневых моделировок, нарушение зеркальной симметрии.

Характеристики:

1. устойчивость композиционного решения – иконографический скульптурный канон;

2. предпочтительные ракурсы – анфас, профиль;
3. уравновешенность композиции – тяготение к симметрии;
4. прямая обращенность к зрителю;
5. окрашенность скульптуры, в том числе введение натуралистичных деталей

Наиболее распространенные канонические формы пермской деревянной скульптуры – «Распятие с предстоящими» и «Спас полуночный» («Христос в темнице») – всегда симметричные композиции, где есть небольшой слом зеркальности.

Распятие с предстоящими, XVIII век. Композиция Распятия предстает симметричной, однако симметрия ярко ломается изгибом тела Христа, а так же моделировкой одежд предстоящих Марии и Луки – резкие по светотеневому контрасту глубокие складки платья Марии и гладь одежд Луки. Психологизм образов являет реакцию предстоящих на событие в качестве камертона для прихожанина: благоговение и трогательное счастье на лице Марии настраивает на благоговение перед Христом, осознание реальности спасения душ всех христиан и собственной души и благодарность Христу. Традиционно изображение потеков крови от венца и ран.

Канон скульптуры «Христос полуночный» - это совмещение в ней профильного и фронтального ракурсов, Христос представлен полуобнаженным, сидящим на кубическом основании, ноги его опираются на пьедестал, руки: одна на колене, другая – прижата к груди или к щеке (знак поругания Христа).

Христос в темнице из Музея пермской деревянной скульптуры, XVIII век;

Спас полуночный; из Музея пермской деревянной скульптуры, XVIII в..

Изображения «Спаса полуночного» можно подразделить на две группы:

Таблица 22.1.

Образы «Спаса Полуночного» в пермской деревянной скульптуре

ДОМИНАНТА БОЖЕСТВЕННОЙ ПРИРОДЫ В ОБРАЗЕ ХРИСТА	ДОМИНАНТА ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ В ОБРАЗЕ ХРИСТА
Лик спокоен	Лик выражает страдание, плач

Зеркальность симметрии почти не нарушена	Симметрия нарушена положением тела, выражением лица, светотенью
Образы, тяготеющие к древнерусской традиции	Образы, тяготеющие к барочной традиции

Пермская деревянная скульптура соединяет в себе все традиции как единый синтез, смещая доминанты в сторону древнерусской и местной или западноевропейской традиции.

Лекция 23.

Предметы обихода из дерева XVIII века

План лекции

- 23.1. Предметы быта из дерева: обрядовые предметы.
- 23.2. Пряничные доски.
- 23.3. Русская прялка: конструкция и способы декорации.
- 23.4. Устойчивый характер орнамента русской прялки.
- 23.5. Региональные типы русских прялок.
- 23.6. Специфика декоративно-прикладного искусства XVIII века.

23.1. Предметы быта из дерева: обрядовые предметы.

При всей четкости ориентации на Запад в сфере предметов обихода из дерева наблюдается сохранение древнерусской традиции, бытующее в массовом производстве всегда необходимых предметов быта в деревнях и городах. В формах этих предметов сохранились древние символы: конь, птица, солнце, вода, женское божество, Мировое Древо и т.д.

Городская культура, не смотря на появление новых светских ритуалов, так же отличается тенденцией продолжения русских обрядовых традиций, сопровождавших события жизни человека (рождение, сватовство, свадьба, именины, новоселье, смерть, поминование) – важна роль обрядовых предметов, традиционно деревянных и резных.

Обряды сватовства и свадьбы – подношение солоницы. Название происходит скорее от слова «солнце» - нет указаний на хранение в ней соли, но ей устойчиво придается скульптурная форма коня или птицы – соляных спутников в славянорусской традиции.

Солоница из музея этнографии в Петербурге, XVIII век. Форма «утицы» как спутника солнца на небосводе относит предмет к линии солярного покровительства молодой паре.

Сохраняется традиционная обрядовая посуда: скопкари и лагуны – большие ковши для праздничного пива. Ковш-скопкарь из Вологды, 1737 г. Форма головы коня, резной венчик.

В качестве традиционных подарков фигурируют: прялки – знак начала «спрядения» новой нити судьбы общей семьи; швейки – коробочка с подушечкой для иголок, знак единения двоих, участвует в обряде сшивания одежд молодых; вальки – знак покровительства Макоши, связанной с работой со льном и куделью. Валек – орудие женского труда, применяется в нескольких операциях: выделывание волокон льна для одежды, размягчение льняной ткани, стирка одежды (выбивание грязи и полоскание в воде). Состоит из основы с зубцами, украшенной с лицевой стороны резным орнаментом, и ручки. Традиционен геометрический орнамент, собирающий все стихии, включенные в работы валька (функция покровительства и охранения, вписания человеческого труда в систему мира): солярные знаки, кромочные зигзаги воды, знаки плодородия и земли. Ручка украшается солярной розеткой.

Поморский валек, 1720 г. Традиционная геометрия резьбы.

Валек из Исторического музея, 1798 г. Вместо «квадратных» пропорций – утонченность, вытянутость и веерообразность геометрических элементов резьбы, ковровый кружевной орнамент.

Валек из Исторического музея, 1793 г. Трехъярусная композиция в два столбца: центр – изображение молодой пары, над ними пара Амуров венчающих, под ними – пара аллегорических фигур (соответствующие мужу и жене символы). Синтез с европейской традицией: изображение свадебной сцены, Амуров, аллегии, молодоженов в «немецком платье».

Валек из Загорского музея, 1786 г, мастер Максим Шапошников. Введение государственной символики (двуглавый орел) и четы Государя и Государыни. Трехъярусная композиция в два столбца, центральная часть – изображение молодых. Мотив государственного и царского покровительства чете, их определение как семьи «нового образца» государства.

23.2. Пряничные доски.

Наиболее разросшееся производство – изготовление пряников. Обрядовая роль пряников в русской традиции: фигурируют в качестве символических обрядовых подарков и подношений (свадьбы, пиры, поминовения умерших, новоселье, Прощенное Воскресенье) и часто даже не предназначены для употребления (декоративные пряники). XVIII век – время широкого прихода «заморских сладостей»: конфет, халвы, а так же чая; а потому – роста популярности чаепития со сладостями. Развитие массового производства пряников – пряничные «заводы». Пряничные доски – прямоугольные (позже и круглые, фигурные) доски для печатания лицевой стороны пряника – оттиска в ней пряничного теста.

Типы пряничных досок:

1) Фигурные – для формования отдельных пряников размером 19 x 24 см., 15 x 12 см., 21 x 38 см.; декор – крупное фигурное зооморфное изображение: чаще – конь, лев, птица, «птица с оглядкой», птица-сирин, «рыба-стерлядь»; характерна профильная трактовка;

2) штучные – для формования отдельных пряников размером 20 x 15 см.; декор – орнаментальные мотивы, лучевые розетки, сердцевидные плетенки;

3) наборные – для массового производства – формования набора небольших пряников, объединенных размером, техникой резьбы и изобразительным мотивом в центре каждого; размер 25 x 17 см., 30 x 25 см., 34 x 40 см.; прямоугольная или ромбическая;

декор: а) наборно-картинные – зооморфные и растительные (популярны тюльпаны, гвоздики, ананасы) изображения, геометрический орнамент;

б) наборно-подносные – в виде подноса со всевозможными яствами (не обязательно сладкими) и столовыми предметами;

4) почетные – «задравные» или «поздравительные», для конкретного случая, крупного размера – до 93 x 54 см.; сложные резные композиции и поздравительные надписи (кромка);

декор: а) орленые – с изображением государственной символики; б) хоромные – изображение архитектурных композиций и пейзажей; в) сложноузорные – растительный орнамент, популярны сердцевидные мотивы, ведение изображений птиц в ветвях;

5) городские – небольшие, размером 28 x 15 см., с краткой крупной резной надписью, обозначающей город изготовления, реже – с несложной орнаментацией при ней.

23.3. Русская прялка: конструкция и способы декорации.

Специфика устойчивой формы русской прялки – ее немеханическая конструкция: важна ручная работа (прядение веретеном), важно присутствие пряжи (ее весом удерживается прялка в рабочем положении). Это деревянная ручная прялка, состоящая из ветрикальной (лопaska с куделью и ножка) и горизонтальной (донце, на котором сидит пряжа) частей. Вертикальная часть обычно монтировалась в «гнездо» на одной стороне донца, но существовал и тип прялок из одного куска дерева – прялка-копыл (корень), донце которой вырезано из отходящего корневища. Лопaska имеет форму четырехугольника, завершеного «зубцами» для привязывания кудели.

Классификация русских прялок по характеру декоративной обработки:

1) резная – оформленная резьбой по дереву:

- резьба контурная – контур создается за счет двугранной канавки – порезки;

- резьба рельефная – углубленный фон рисунка и низкий рельеф изображения;

- техгранно-выемчатая или геометрическая;

- скобчатая – контур за счет «скоб»;

2) расписная – оформленная росписью по дереву:

- живопись индивидуальная – тяготеет к натуралистичности;

- живопись декоративная – преобладание общей композиции над деталями; роспись с контуром – контрастный контур заполнен локальным цветом;

- раскраска – придание цвета резным элементам;

3) резная-расписная – окрашенная резьба прялки или введение элементов росписи.

23.4. Устойчивый характер орнамента русской прялки.

Орнаментальная композиция всегда является воплощением системы Вселенной, Картины Мира славян с ее делением на Нижний, Средний и Верхний миры. Она включает в себя зоны небосвода и земли, завершается ходом солнца по небосводу («зубцы» для кудели с солярными знаками), внизу иногда имеет «серьги» (висящие «зубцы») - подземный ход солнца.

Такая структура имеет славянские мифологические корни и сохраняется в качестве традиции. Позднее введение бытовых сцен стало конкретизировать земную сферу как сферу человеческого существования, включая человека в его быту как органичный элемент этого Космоса; важен позитивный характер – сцены чаепития, гуляния, катания и т.д.

Прялка как предмет использовалась в культовой сфере славян – культ женских божеств Макош и Среча, прядущих нити человеческих судеб, участвовала в обрядах, посвященных этим божествам, а так же свадебном обряде. Среча прядет золотую нить – кудель привязана к соляным «зубцам» и представляет собой нити-лучи; Несреча прядет тонкую нить судьбы, которая легко уязвима (диалектика добра и зла).

23.5. Региональные типы русских прялок.

1. Ярославский тип: резная – геометрическая резьба; составная из двух частей – малая лопадка, ножка в виде перспективного насквозь прорезного столбца с квадратом в основании – «башенка»;

2. Ярославско – костромской тип: резная – контурная и рельефная резьба; копыл, дощатая ножка, прорезная ромбовидная лопадка;

3. Вологодский тип: резная – геометрическая резьба, иногда соединяется с росписью; копыл, большая лопадка, тонкая ножка длиной с высоту лопадки, узкое донце;

4. Архангельско – вологодский тип: расписная – роспись с контуром, яркие цвета, элементы росписи: растительный и геометрический орнаменты, архитектурные мотивы, жанровые сцены; копыл, большая лопадка, узкое донце;

5. Поморский тип: резная – геометрическая резьба, сквозная, введение контурных мотивов (птицы, рыбы, олени); состоит из трех отдельных частей (лопадка, ножка, донце);

6. Мезенский тип: расписная – каллиграфическая роспись; копыл, большая лопадка, равная по высоте ножке; узкое донце.

Характерна специфическая графика и система росписи – особый орнаментальный язык, содержащий массу устойчивых знаков (знаки стихий, периодов жизни, состояний природы, зооморфные мотивы – утка, конь, олень), цвета – красный заполняющий и черный контурный. Ярусное построение композиции, организация орнамента по ленточному принципу.

Введение бытовых сцен – охота, рыбацкий корабль, как включенности человека в этот мир.

7. Тверской тип: резная – геометрическая и контурная резьба, иногда с окрашиванием и росписью; составная из двух частей, точеная ножка, узкая лопадка.

23.6. Специфика декоративно-прикладного искусства XVIII века.

Специфика декоративно-прикладного искусства XVIII века состоит в органическом разделении его на две линии, где впервые за его историю появляется стилевая градация.

Таблица 23.1.

Сферы декоративно-прикладного искусства 18 века

«официально-государственное» искусство	«народно-национальное» искусство
Сфера сугубо профессионального искусства	Сфера народного профессионального и «любительского» искусства
Деятельность иностранных мастеров, их местных учеников, русских мастеров-пенсионеров	Деятельность русских сельских и городских мастеров
Характерно: четкая стилевая определенность (барокко, рококо, классицизм), подчиненность архитектуре как ведущему виду искусства – ведущая роль архитекторов	Характерно: сохранение славянских, древнерусских традиций; область народных промыслов; частичная ассимиляция с западноевропейской традицией
Искусство авторское	Искусство как авторское, так и анонимное
Ориентир на западноевропейские художественные традиции	Ориентир на продолжение собственно русских традиций и их синтез с новыми тенденциями
Доминирует в Петербурге, откуда транслируется в крупные центры – города, поместья	Доминирует в сельской местности, в малых провинциальных городах, остается и в крупных городах; в рамках городской культуры смешивается и с западными

	тенденциями
Народно-национальное искусство XVIII века в дальнейшем консервируется в качестве традиции народных промыслов.	

Лекция 24.

Художественная керамика и майолика XVIII века

План лекции

24.1. Художественная керамика начала XVIII века, майолика.

24.2. Середина века: изразцы Москвы и Петербурга, майоликовая посуда ценного завода А. К. Гребенщикова.

24.3. Вторая половина века: развитие изразца, своеобразие изделий Гжели.

24.1. Художественная керамика начала XVIII века, майолика.

Традиция использования изразцов в наружном декоре здания, широко распространившаяся в XVII веке, в начале XVIII века теряет свою актуальность. В связи с новыми веяниями в архитектуре, изразцы теперь начинают активно использоваться исключительно во внутреннем убранстве помещений, главным образом в качестве художественной облицовки печей.

Смена государственного центра с города Москвы на Петербург обуславливает ведущие позиции петербургских мастерских в 18 веке. Новая столица задает как организационно-государственный, так и художественный тон в становлении страны на новые рельсы развития – принятия западноевропейской картины мира и образа жизни русским народом. Именно Петербург приглашает и принимает иностранных мастеров ради организации художественных мастерских, подготовки и обучения русских мастеров в русле освоения ими западноевропейских художественных традиций.

Художественная керамика начала XVIII века – это в большинстве своем изразцовое производство. В XVII веке изразцы проходят целый путь перехода к новым формам:

- в сфере технологии: рельефный терракотовый изразец без поливы – рельефный изразец с зеленой поливой (муравленный) – рельефный пятицветный изразец – «эмалеворельефный» изразец;

- в сфере содержания декора: геометрический и стилизованный растительный орнамент, близкий по характеру белокаменной резьбе – усложненный растительный орнамент с включением массы деталей (плоды, птицы, звери) – развернутая сюжетная композиция.

В 18 веке в ориентации изразцового производства на голландскую традицию происходит переход от рельефного изразца к изразцу расписному.

Во время путешествия Петра I в Голландию в 1697 – 1698 гг. его внимание привлекли облицовочные плитки, производство которых царь решил завезти в Россию. Уже в 1710-е годы в Петербурге работают несколько мастерских под руководством высококвалифицированных русских и иностранных мастеров, а также мастера в обособленности от каких-либо организаций. При Невских кирпичных заводах осуществляется выпуск печных изразцов, роспись которых была двух типов: «изразцы ландшафтные» и «изразцы гамбургские». Росписи изразцов производили русские мастера: Иван Жеребцов, Феодор Григорьев, Иван Степанов, Алексей Ливонский. Для дворцов в Петербурге изразцы ставил иностранный мастер Вильям Эльбрехт, в помощниках у которого были русские ученики.

В то же время в Москве изразцовое производство предельно сохраняет древнерусские традиции и продолжает художественную линию, начатую XVII веком.

Эпоху XVIII века можно охарактеризовать как двуцентровое положение развития художественной традиции: Петербург полностью ориентирован образцы Западной Европы и на освоение данной традиции, а Москва отстаивает столичный статус тем, что сохраняет свое особое русское качество и продолжает древнерусские традиции, вследствие чего движется по пути постепенного вливания западноевропейской традиции из среды новой столицы.

Наиболее радикальным новшеством было распространение изразцов и плиток «белых немалеванных», то есть без росписи – голландская традиция. Их производство было в начале весьма масштабным, но после из-за низкого спроса их стали заменять расписными и даже отдавать под роспись уже произведенные белые плитки.

Роспись петербургских изразцов, в соответствии с голландскими образцами, была двухцветной – белый фон и синий контур.

В начале росписи на белом фоне были весьма скромными – один целостный изобразительный элемент, расположенный по центру плитки. Затем наблюдается усложнение росписи: появляются угловые орнаментальные пальметки, по краям их соединяют отводки, переходящие в барочные рамки; центр декорируется росписью цветов, птиц, человеческих профилей. Для петербургских изразцов начала 18 века характерны росписи в стиле сцен голландской жизни, получившие развитие исключительно в эпоху правления Петра I.

Изразцовая печь дворца Меншикова в Петербурге, начало XVIII века.

Изразцовая печь Летнего дворца в Петербурге, начало XVIII века. Характерно ярусное членение печи сюжетным рядом изразцов. Изразец сюжетный и ландшафтный обрамлены орнаментальной каймой, иногда обрамление объединяет 4 изразца в качестве целостного панно. Голландская манера росписи, подобная станковой живописи, где различаются планы, не прижилась на русской почве. В изразцах применяется традиционная русская роспись, имеющая массу общих черт с иконописной манерой – здесь планы выстраиваются ярусами один над другим, применяется изображение позема, действует обратная перспектива или совмещение перспектив.

Типы печей: угловой и пристенный, наиболее распространен второй. Характерна гладь печных стенок, отсутствие профилированных деталей.

24.2. Середина века: изразцы Москвы и Петербурга, майоликовая посуда ценинного завода А. К. Гребенщикова.

В середине XVIII века происходит усложнение сюжетной изразцовой росписи петербургского изразца:

- популярны тема «иностранщины», но при этом уходит мотив писания сюжетов голландской жизни, а доминируют скорее некие экзотические темы – «персидские купцы», «арабская баба», «китайские господа», широко распространяется тема «китайщины»;

- русская жизнь представлена в росписи изразцов любовными сценами, сценами музицирования, охоты, отдыха и развлечений, поучениями, сатирическими изображениями;

- широко распространена тема путника, путешественника;

- характерно заимствование сюжетных композиций из иллюстрированных букварей, картин, гравюр, икон;

- сюжетные композиции зачастую сопровождаются пояснительными надписями;

- часто изображались звери и птицы, а также фантастические существа мифологического происхождения: олень, конь, медведь, лев, баран, заяц, утка, лебедь, орел, крылатый лев, кентавр, грифон, птица – Сириус;

- два типа компоновки изображения: отдельный изразец представляет собой законченную композицию или сцена распространяется на несколько изразцов: изразцы одной печи либо разрознены, либо складываются в крупные панно;

- композиция печи всегда ярусная, при этом изразцы могут быть как сюжетно разрозненными, когда каждый выступает как самостоятельное произведение декоративно-прикладного искусства, так и объединенными одной темой – и тогда ярусное панно печи представляет собой целостный художественный текст.

Московские мастерские художественной керамики по производству изразцов продолжают следовать древнерусской традиции и не применяют принцип двухцветной росписи, а в 1740-х годах укрепляют тип многоцветных изразцов с сюжетной росписью. В середине и второй половине XVIII века производство подобных изразцов будет распространено по всей центральной части России.

Характерные черты многоцветного московского изразца:

- прямоугольная форма, размер 16 x 21 или 18 x 23;
- использование эмалей пяти цветов: белой для фона, желтой, коричневой, зеленой и синей;
- большинство изразцов имело трехцветную роспись: белая, коричневая и зеленая эмали;
- два типа многоцветного изразца: с пояснительной надписью и без нее;
- изобразительные мотивы: мужчины и женщины в современных и античных одеждах, иностранцы, всадники, воины, охотники, звери, птицы, цветы,
- сюжеты: сцены городской и сельской жизни, сцены любовного и эротического характера, сценки шуточные и нравоучительные.

Типы печей: угловой и пристенный, наиболее распространен второй. Характерно развитие объемности печи, введение массы архитектурных профилированных деталей (фризы, карнизы, колонки и т.д.), а так же деление

печи на две части: нижняя членится ярусами изразцов на этажи, а верхняя представляет собой подобие балюстрады, также членящейся на этажи.

Изразцовая печь из зала суздальского архиерейского дома, 60-е – 70-е годы XVIII века: пять этажей, сложный карниз, арочная конструкция и несколько рядов уступов.

Потребности нового времени диктовали переход керамического производства к изготовлению тонкой майоликовой посуды. Русскими мастерами тщательно изучались западные образцы посуды с целью освоения не только художественной традиции, но и технологии, которая западными поставщиками хранилась в обстановке строжайшей секретности, так как обеспечивала уникальность их продукции на рынке. Именно поэтому в России самостоятельно ведется поиск рецептуры и технологии изготовления тонкой майолики и фарфора.

Создание русской тонкой майолики осуществил московский ценный завод Афанасия Гребенщикова – первый керамический завод в России, который был основан в 1724 году для выпуска посуды «противу заморской», то есть закупаемой за границей. С 1748 года завод начинает выпуск настоящей тонкой майолики, технология изготовления которой была разработана сыном владельца завода Иваном Гребенщиковым. Требования Мануфактур-коллегии, наблюдавшей за деятельностью завода, ориентировали на подражание западным образцам. При этом копирование образцов производилось только на заказ для пополнения разбитой посуды дорогих западноевропейских сервизов.

Наиболее распространены формы миски, блюда, тарелки, изготовлялись и целые столовые сервизы. Формы строятся на сочетании выступающих сглаженных углов и выпуклостей, чередующихся и переходящих друг в друга, что свидетельствует о преемственности барочным формам «морской раковины». Характерно включение скульптурности: как сама форма посуды скульптурна за счет чередования «раковинных» объемов, так и ручки зачастую выполнены в форме человеческих голов, голов фантастических животных и плодов с листьями. При этом стиль завода Гребенщикова отличается сдержанностью декора – орнаментальные композиции росписи лаконичны, целостны, компактны, всегда центрируют изделие или выделяют его конструктивные части (ручки, кайма, донце) и

выполнены посредством тонкого и четкого перьевого штриха зачастую в стиле вензелей.

Помимо посуды завод Гребенщикова изготавливал всевозможные скульптурные фигуры для декора помещений и сервировки стола: фрукты, птицы, животные, куклы, солдаты.

Успехи завода Гребенщикова вызвали появление ряда аналогичных художественных производств в 50-х – 60-х годах XVIII века – это завод Кожухова в Ярославле, заводы Сухарева и Чапочкина в Москве, казенный завод в Петербурге.

Наибольшее значение в развитии гончарного производства XVIII века имели гжельские крестьянские предприятия. Заимствовав у Гребенщикова технику производства, гжельские мастера придали изделиям самобытный художественный характер и в начале 50-х годов оказались сильными конкурентами московского завода.

24.3. Вторая половина века: развитие изразца, своеобразие изделий Гжели.

Для многоцветных изразцов второй половины XVIII века характерно заимствование сцен и надписей к ним из книги «Избранные эмблемы и символы», изданной в России в 1788 году.

Появляются ковровые изразцы: сюжеты заключены в рамы с пышной орнаментикой и образуют в декоре печи ковровые композиции. Распространяется изразец с пейзажными росписями условного характера, близкого иконописному.

В 80-х годах интенсивность цвета эмалей уменьшается, вновь появляется бело-синяя гамма. Стиль классицизм завоевывает интерьерное пространство и печи выполняются в соответствии с его особенностями:

- исчезают сюжетные композиции, на смену им – отдельные устойчивые изобразительные мотивы (цветы, вазоны, гирлянды, арабески, розетки);

- ярко выраженный архитектурный характер печи, доминанта глади стенок печи;

- крупные композиции росписи с минимумом элементов, основа для живописи – плоскость печи целиком, а не отдельные изразцы.

Типы печей: угловой со срезанным углом и пристенный, исчезает членение печей на этажи и дробление верхней половины печи на башни.

В посудном производстве в 70-х годах рынок керамической продукции гжельские изделия захватили, они продавались в Москве и Петербурге, развозились по деревням и ярмаркам русских губерний, вывозились на Украину и Кавказ.

Исходя из технических и художественных русских традиций XVII – первой половины XVIII века, гжельские мастера развили найденную к этому времени форму дисковых кумганов и создали целый ряд их вариантов:

- диск кумгана с выпуклыми стенками, плавно переходящими в ребро;
- диск кумгана с чуть вогнутыми стенками и круглым отверстием в центре;
- диск кумгана со вдавленными воронками в центре;
- кумган на четырех ножках;
- кумган со скульптурными ручками;
- кумган со скульптурным горлом с крышкой.

Также популярна форма квасника и кувшина. Формы кумганов и квасников обогащались малой декоративной круглой скульптурой, что явилось результатом интеграции гончарного и игрушечного производств. Сюжеты скульптурных композиций на сосудах: сражающиеся всадники и пехотинцы, артиллеристы, охота на медведя, целующиеся пары, женщины с детьми, музыканты, коробейники, обнаженные аллегорические фигуры.

Развивается живописная декорация кумганов и квасников, многие изображения являются переработкой изображений полихромных изразцов. Роспись выполняется легким, свободным цветным мазком, оконтуренным тонким и четким перьевым штрихом. Роспись подобна росписи изразцов – близка иконописной и русской расписной традиции. Чаще всего встречаются изображения зверей и птиц. Также популярны сцены в ландшафте.

Производство гжельских расписных настольных статуэток: характерны обобщенные формы (отлив в гипсовых формах), но в то же время детализация.

Упадок гжельского майоликового производства приходится на рубеж XVIII и XIX веков. Причиной можно назвать возникновение фаянсового художественного производства.

МОДУЛЬ № 3 «РУССКОЕ ИСКУССТВО XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА»

РАЗДЕЛ 5. РУССКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Лекция 25.

Общая характеристика русского искусства первой половины XIX века

План лекции

- 25.1. Общественный подъем и либеральные реформы.
- 25.2. Роль Академии художеств.
- 25.3. Организация Общества поощрения художников.
- 25.4. Открытие Московского училища живописи, ваяния и зодчества.
- 25.5. Проблемы классицизма, романтизма и реализма.

25.1. Общественный подъем и либеральные реформы.

Главным событием первой половины данного периода, безусловно, стало вовлечение России в наполеоновские войны, 1812 год вошел в историю как Отечественная война русского народа. Небывалый патриотический подъем, единение различных социальных слоев, рост чувства национального самосознания. Этот период связан с правлением Александра I (1777-1825), российского императора с 1801 по 1825 годы. «Дней Александровых прекрасное начало» связаны с серьезными либеральными иллюзиями, с просветительскими надеждами на буржуазно-демократические изменения российского уклада жизни. Высокий духовный потенциал эпохи, нашедший выражение в литературе в творчестве А.С.Пушкина, в области пластических искусств сказывался общим подъемом художественного пафоса, смелостью и размахом градостроительных фантазий в архитектуре, разнообразием исканий в живописи, расцветом разных форм скульптурного творчества.

Но первые умеренно-либеральные реформы, разработанные М.М.Сперанским и с осторожностью проводимые властью, быстро исчерпали себя. Внутренняя политика Александра I принимала все более реакционные формы. «Аракчеевщина» включала в себя полицейский

деспотизм, палочную муштру в армии, жестокое подавление любых общественных недовольств. Попытка лучших представителей российского дворянства выработать новую политическую программу, преодолеть феодально-реакционную сущность российской монархии вылилась в знаменитое восстание на Сенатской площади в декабре 1825 года. Разгром восстания, казнь и ссылка декабристов, воцарение Николая I (1796-1855) кардинально изменили умонастроения российского общества. Перелом отразился и на развитии искусства, в связи с чем вторую треть XIX века логично рассматривать как самостоятельный этап художественной культуры.

Рост интереса к художественной жизни выразился в России первой половины XIX века в создании художественных обществ и специальных журналов по искусству, все это указывает на изменение общественного статуса искусства, расширение его социальной базы. Именно в это время возникает то, что можно назвать общественным мнением по поводу искусства и зарождением художественной критики. Искусство стремится стать силой активно воспитывающей интересы и потребности зрителя, а не только обслуживающей его.

1801 год – Вольное общество любителей словесности, наук и художеств

1807 год – Журнал изящных искусств

1820 – Общество поощрения художников

1820 - журнал «Русский музеум»

1825 год – открыта Русская галерея в Эрмитаже

С 1830 года начинают возникать провинциальные художественные школы (Арзамасская Ступина, Сафонковская Венецианова), что являлось ярким симптомом расшатывания традиционных классицистических установок художественной системы Академии.

25.2. Роль Академии художеств.

Первая половина XIX века – время для Академии художеств, имеющее совершенно особое значение. Растет ее значение как государственного органа, Академия выступает арбитром по всем вопросам искусства, распределяет заказы, накладывает вето, устанавливает цены. Все меньше приглашается иностранцев, им постоянно отказывают. Академия самым непосредственным образом участвует во всех крупных монументальных и скульптурных сооружениях не только в столицах Санкт-Петербурге и

Москве, но и во многих провинциальных городах. Кроме подготовки художников всех специальностей Академия активно занималась воспитанием целого штата первоклассных исполнителей - мраморщиков, литейщиков, чеканщиков, формовщиков и т.д.

Вся академическая жизнь была сосредоточена вокруг идеи патриотического героизма. В 1802 году была принята новая статья в академическом уставе, где узаконивалась необходимость разрабатывать темы из русской истории, утверждать которые должен был сам император, что говорит о государственном значении данной задачи. Безусловно, Академия была правительственным, официальным заведением, но именно в Академии художеств на основании любительского кружка, возникшего в 1790 году, сложился основной костяк Вольного общества любителей словесности, наук, и художеств (1801 год), в который входили и Державин, и Карамзин, и Батюшков. Декабристы тесно общались с художниками Академии, сами воспитанники постоянно бывали в салонах графа Строганова и графа Оленина, где жарко обсуждались эстетические и идеологические проблемы развития отечественного искусства. Во время патриотического подъема Отечественной войны 1812 года многие выученики Академии ушли добровольцами в армию.

Одновременно с укреплением идеологической героической установки наблюдается рост интереса к теоретическому осмыслению искусства. В начале века вводятся новые предметы «Эстетика или теория чувствований, производимых изящными художествами», «Теория изящных художеств, а особливо теория аллегорий и эмблем», «История нравов, обрядов и общежития древних народов», «История художеств и художников». Качественно изучался итальянский язык «во уважение к славе искусств, которую приобрела Италия при возрождении оных, а также потому, что на итальянском написано много сочинений по искусству».

Складывается много художественных династий (Щедрины, Брюлловы, Ивановы, Мартосы). В 1819 году возраст поднят до 9-12 лет, в 1830 до 14 лет, кроме того, должны были приниматься исключительно только способные, умеющие рисовать человеческую фигуру. Исторический класс остается главным, все остальные именуются «подчиненными». Много строится соборов, поэтому одновременно с героическими продолжают развиваться

религиозные темы. Академия рассматривала Казанский собор как «храм славы русских художников». Иерархия сказывается на окладах и званиях.

Система преподавания продолжает традиции 18 века - это все те же «оригиналы», гипсы, копии со старых мастеров и натурный класс с живописью, лепкой и главное - рисунком - основой всех основ. По-прежнему образование должно завершаться за границей пенсионерством для лучших учеников, но организация этого дела приходит во все большее расстройство. В 1817 году число не отправленных достигает 30 человек. Необходимо было объезжать стороной Париж, опасный с идеологически-революционной точки зрения. По-прежнему Рим должен был продолжать воспитание в классическом духе, но уже давно не был центром искусств.

В 1829 году Николай I объявил, что берет академию «под особое все милостивейшее свое покровительство». Материальное благополучие было обеспечено, зато тут же почувствовалась тяжесть «августейшей десницы». В целом к 1840-м годам Академия художеств в полной мере продемонстрировала кризис классицистической системы.

25.3. Организация Общества поощрения художников.

Созданное в 1820 году Общество поощрения художников не имело определенной идеологической платформы. Основной целью стала поддержка отдельных художников и пропаганда живописи и скульптуры. Значительность взносов – 200 рублей ежегодно или 2000 единовременно позволяла охватывать достаточно широкие направления. С одной стороны, это была сугубо меценатская деятельность, с другой, целенаправленное влияние на профессиональную художественную подготовку.

Значительная часть опекаемых Обществом молодых художников была из крепостных, проявивших в той или иной форме художественный талант. С 1822 года Общество систематически издает различные учебные пособия для обучения художников. В 1824 учреждает собственную медаль для поощрения художников, не связанных с Академией художеств. Общество стало заниматься и собственной практикой пенсионерства, отправляя за границу тех выпускников Академии художеств, на кого у Академии в данный момент не хватало средств, или же выбирая художников, согласно собственным предпочтениям.

Широко использовалась литография, как средство художественной пропаганды. Литографским способом тиражировались не только учебные

пособия, но и репродукции отдельных картин для распространения по всей России. Стремление выработать единые методические принципы в преподавании обусловили тесную связь Общества с провинциальными художественными школами и влияние на них (Арзамасская школа, школа Ступина, школы в Воронеже, Киеве и др.). В данной деятельности рекомендации Общества во многом опирались на опыт и практику венециановской школы в Сафонково.

Содействие развитию национального искусства осуществлялось и в выставочной деятельности. Впервые в 1825 году была организована «Публичная выставка русских художественных произведений», которая была общедоступна. Сборы от продаж также служили для материальной поддержки художников. В 1840-ом году руководство Обществом переходит к членам царской семьи и совмещается с руководством Академией художеств.

25.4. Московское училище живописи, ваяния и зодчества

Возникновению в Москве художественной школы способствовал целый ряд событий. С 1830 года многие художники, получившие серьезную профессиональную подготовку в Петербургской академии художеств, но имеющие постоянным местом жительства Москву, стали искать возможность работы с обнаженной натурой. Каждому отдельному художнику найти натурщика было достаточно проблемно, кроме того, они были дороги, не было и подходящих мастерских для работы. Для решения проблемы московские художники объединились и первоначально создали специальный натурный класс. Членские взносы были достаточно высоки по 15 рублей в месяц, но это разрешало каждому художнику приводить для работы товарища или ученика, кроме того, покупались учебные пособия, собиралась библиотека по искусству. Один раз в две недели в стенах натурального класса устраивались экспозиции текущих работ.

Уже в 1833 году образовалось Московское художественное общество, которое имело свой Устав, значимую по собранию библиотеку, доступную коллекцию эстампов для публичного курса «История изящных искусств», кроме того, при Обществе была своя галерея. Постепенно образуется Московский художественный класс, главной целью которого по-прежнему являлось обеспечение возможности работы с натуры. Здесь вырабатывалась новая, отличная от Академии методика Московской школы. В портретном жанре интересовал не классицистически идеальный человек вообще, а

конкретный человек с индивидуальными чертами. Новая педагогическая система, построенная на планомерном изучении природы (человека, природы и др.), а не на античных гипсовых слепках и копийной практике, стала ведущей во второй половине XIX века.

С 1843 года художественный класс стал называться Московским училищем живописи, ваяния и зодчества. Постепенно набирая силу, училище вскоре становится вторым по значимости после Академии художеств образовательным художественным заведением.

25.5. Проблемы классицизма, романтизма и реализма.

Взаимодействие стилистических категорий, сосуществование жанровых систем в первой половине XIX века дает достаточно сложную картину. Основная антиномия начала века «романтизм- классицизм» уже с сороковых годов осложняется реалистическими тенденциями. Классицизм наиболее уверенно держит свои позиции в архитектуре и скульптуре, в меньшей степени затрагивает живопись. В историческом живописном жанре синтезируется классицистическое формообразование с романтическими содержательными элементами. Романтизм в более-менее чистом виде обнаруживается в живописном портрете и пейзаже, в интерьерном и бытовом жанре проявляется бидермейер. Но романтизм не столько стилистическая категория, сколько мироощущение общее для всей культурной среды, и с этой точки зрения романтические черты можно обнаружить и в классицистических произведениях архитектуры и скульптуры. В целом же еще раз отметим яркий гражданский пафос и высокий уровень искусства данного периода.

Лекция 26.

Понятие русского ампира

План лекции

- 26.1. Обогащение классицистического формообразования. Типология сооружений. Эволюция классицизма.
- 26.2. Творчество А.Н.Воронихина.
- 26.3. Творчество Т.де Томона.
- 26.4. Творчество А.Д.Захарова.

26.1. Обогащение классицистического формообразования. Типология сооружений. Эволюция классицизма.

В период позднего классицизма значительны сдвиги в использовании новой строительной техники, наряду с кирпичом, камнем, деревом, все чаще используется чугун и кованое железо. Петербург расширяет свои пределы на юг и юго-запад. Среди одноэтажных и двухэтажных зданий появляются трех и четырех этажные жилые здания.

Поражает размах строительства, никогда в Европе не строилось одновременно ничего подобного. Огромное значение синтеза искусств, стремление к созданию комплексных композиций.

В эпоху ампира значительно расширяется типология классицистических произведений. Происходит переход от дворцового строительства к господству общественных сооружений – государственные ведомства, театры, учебные заведения и др.

С началом XIX столетия окончательно определилась главная особенность высокого петербургского классицизма (русского ампира) «пушкинской» поры - стремление подчинить отдельное сооружение художественно-образному единству ансамбля и города в целом, ансамблевость мышления – главный стилевой признак высшей стадии позднего классицизма. Перелом отмечен началом строительства трех сооружений, занявших ключевые позиции в системе центра - Казанского собора (1801-1811), Биржи (1804-1810) и Адмиралтейства (1806-1823). Следующий этап его связан со временем еще более обширного строительства и еще более последовательного формирования ансамблевых систем Петербурга в 1810-1820-е гг. Время это возшло над Россией заревом военных пожаров; победы 1812 г. породили общий подъем патриотических чувств, сменившихся глубоким разочарованием прогрессивной части дворянства и амбициозностью официальной государственной идеологии. Патетическая романтика, вдохновлявшая архитектурное творчество, лишалась содержания, вытеснялась чопорной парадностью и демонстративной роскошью. Дух этого времени отразили крупнейшие классицистические ансамбли, создававшиеся по проектам К.И.Росси. В 1830-40е годы наблюдается все больше кризисных явлений: распад классицистической системы, утрата большого содержания, однообразие, использование как главной декоративной стороны стиля (Монферан).

26.2. Творчество А.Н. Воронихина.

Андрей Воронихин (1759-1814).

Детство прошло на Урале, сын, крепостного, преуспевал в иконописи, был отправлен в Москву. Испытал влияние Василия Баженова и Матвея Казакова. Граф Строганов, Президент Академии художеств, меценат, поселил Воронихина в своем доме, воспитывал вместе с сыном Павлом. Система воспитания завершалась путешествием по России, затем Швейцария, Франция, Италия.

Первые постройки Воронихин осуществил для графа Строганова, вольную от которого получил в 1786 году. Признание к архитектору пришло при жизни. Умер 54 лет от роду. На могиле была воздвигнута колонна с изображением Казанского собора.

В 1799 году было принято решение простроить большой собор Казанской богородицы на месте маленькой церквушки Рождества Богородицы (арх. Земцов). На конкурс были предоставлены три эскизных проекта - Камерона, Тома де Томона, Гонзаго. Благодаря протекции Строганова был принят проект Воронихина. Заложен собор 8 сентября 1801 в торжественной обстановке. Павел I требовал церковь, напоминающую собор Петра в Риме. Несмотря на жесткие предписания, произведение вполне самостоятельно. Знаменитая колоннада Казанского собора блестяще выполняет основную задачу – связывает храм с Невским проспектом, скрывает несимметричность бокового фасада здания, ориентированного, как и положено христианскому храму, с запада на восток.

Необходимо отметить новизну конструкций, примененных архитектором, - это облегченные тонкие опоры и новые типы перекрытий. Архитектор Старов, осуществляющий надзор за строительством, усомнился в их прочности. Объяснительная записка Воронихина по этому поводу - пример уникальной грамотности русского архитектора, она дает анализ конструкций собора Марка в Венеции, Павла в Лондоне, Петра в Риме. Была построена модель бокового фасада, и 14 месяцев продолжалось испытание. Нагрузка на опоры в три раза превышала тяжесть перекрытий, а затем была увеличена до девяти раз. Тем более восхищает смелость, профессионализм и интуиции архитектора, что еще не существовало математических формул для расчета.

По проекту Воронихина должно быть 4 площади, формируемые двумя равноправными колоннадами, но вторая колоннада не была осуществлена. Собор и колоннада - равноправные, независимые части. Осевая композиция. Колоннада четырехрядная (144 колонны, коринфский ордер с каннелюрами, игра света и тени) с выступающим шестиколонным портиком с красивым фронтоном. Парящий пропорциональный купол (барабан прорезан большими окнами, окружен колоннадой). Широкому развороту колоннады отвечает укрупненная трактовка капителей, высокий рельеф аканта, сильный вынос волют и абаки, крупные формы ордера - мощь. Выразительный абрис. В храме Петра в Риме колоннада много ниже храма, имеет почти замкнутую овальную форму. Здесь полукруглая, высота равна основным частям собора. Концы полукружия представляют собой монументальные порталы со сквозными проездами по улице Плеханова и по каналу Грибоедова. Отказывается от традиционного арочного перекрытия и использует архитравное с горизонталями скульптурных фриз (слева Мартос - «Истечение Моисеем воды в пустыне», справа Прокофьев «Медный змей»).

Боковые и задний фасады диссонируют, собор как бы плавает в пространстве. Исключительная импозантность со стороны канала, где колоннада примыкает к зданию. Главный вход с западной стороны, 6 колонный портик. Ажурный полукруг решетки направляет движение к главному входу, вторит ритмически колоннаде. Решетка - выдающееся произведение, прозрачное поле вертикалей, ромбовидные вставки, верхний кружевной фриз, монументальные каменные столбы. Длина 153 м.

Внутреннее пространство обширное и величественное. Продолжается мерное шествие парных колонн. Монументальность архитектурных форм подчеркивается естественным материалом. Колоннада внутри - розовый финляндский гранит. Снаружи - пудожский камень.

В соборе похоронен Кутузов, стал пантеоном войны 1812 года. Скульптор Орловский установил памятники на площади перед собором Кутузову и Барклай де Толли.

Горный институт (1806-1811). Горное училище создано в 1777 году. Занимало 6 небольших домов на Васильевском острове. Соединил воедино все части и пристроил новые. Удачная внутренняя планировка. Главный фасад - величественный 12 колонный портик дорического ордера. Скульптура: Пименов - Геркулес и Антей, Демут-Малиновский - Похищение

Прозерпины. Впечатление тожественной силы. Виден с противоположного берега, рассчитан на большие расстояния, оптическая поправка - наклон фасада на 16 см. вперед.

26.3. Творчество Т. де Томона.

Тома де Томон (1760—1813).

По происхождению француз, уроженец Швейцарии. Учился в Париже. Стрелка Васильевского острова разделяет Неву на два рукава: Большую и Малую Неву; здесь образовалось обширное водное пространство, обрамленное самыми замечательными и ответственными сооружениями Петербурга: Петропавловской крепостью с собором и дворцовой застройкой на противоположном берегу Невы (Зимний дворец, здания Эрмитажа). Строго симметричная композиция генерального плана биржевого ансамбля потребовала урегулирования береговой линии и постановки здания Биржи на оси Стрелки Васильевского острова; здание фланкируют выдвинутые вперед Ростральные колонны - маяки, соответствующие разветвлениям главного русла Невы.

Здание Биржи представляет собой образ периптерального античного храма (10x14 колонн), поставленного на высокий гранитный стилобат с широкими лестницами по торцам и пандусами на боковых фасадах. Томон, создавший на основе композиции древнеримского храма новый величественный образ здания, олицетворяющего роль Петербурга как центра морской торговли. Функциональная сущность этого здания отражена в каменных скульптурных композициях, венчающих торцевые колоннады: на главном фасаде «Нептун с реками Невой и Волховом» (скульптор И.П.Прокофьев), а на западном «Навигация с Меркурием и двумя реками» (Ф.Ф.Щедрин).

У подножия Ростральных колонн с декоративными рострами расположены гигантские аллегорические изваяния, символизирующие четыре главные реки России - Волгу, Днепр, Неву и Волхов, скульптор не установлен, их исполнителем был знаменитый мастер-каменотес вологодский крестьянин Самсон Суханов. Ростральные колонны в Петербурге возродили древнюю римскую традицию - отмечать морские победы возведением подобных сооружений. В 1830-х годах по сторонам здания Биржи под наблюдением архитектора Лукини (1784—1858 гг.) построили симметричные здания двух пакгаузов: южного и северного, а

также Таможню; эти здания придали полную завершенность ансамблю, созданному архитекторами первой трети XIX века.

Все остальные произведения Т. Томона носили локальный характер; они не имели ярко выраженного градостроительного значения, но отличались высоким художественным уровнем прорисовки образа и деталей. Лишь одно произведение Т. Томона - Колонна Славы, установленная в центре Круглой площади в Полтаве (1805—1811 гг.) в память об исторической победе над шведами в 1709 г., имеет большое градоформирующее значение.

26.4. Творчество А.Д. Захарова.

Андреян (Адриан) Захаров (1761—1811).

Родился в семье служащего Адмиралтейств-коллегии, учился в Академии художеств и в 1782 г. окончил ее с золотой медалью. Совершенствовался в Париже в мастерской известного архитектора Ж. Ф. Шальгрена. В 1794 г. получил звание академика, а в 1797г. был избран профессором Академии художеств. Не прерывая педагогическую деятельность, А. Д. Захаров все годы вел практическую работу по архитектурному проектированию и строительству. Он разработал серию проектов казенных зданий для провинциальных городов, утвержденных в 1803 г. в качестве образцовых и воплощенных во многих городах России. С 1805 г. практическая деятельность Захарова сосредоточилась на проектировании и строительстве для Морского ведомства, он был назначен главным архитектором Адмиралтейств-коллегии.

Самой значительной работой на новом поприще была коренная реконструкция находящегося в самом центре Петербурга Адмиралтейства. Необходимость перестройки адмиралтейских корпусов была вызвана реорганизацией государственного аппарата и учреждением в 1802 г. вместо коллегий министерств, в частности Министерства морских сил. Функция верфи за Адмиралтейством сохранялась, а для министерских учреждений и церкви предназначались помещения на втором этаже внешнего корпуса, фасады которого должны были приобрести парадный облик.

При реконструкции А.Д.Захаров всесторонне учел важное градостроительное значение здания Адмиралтейства в уникальной градостроительной трехлучевой системе Петербурга, которое заключалось в том, что на его надвратную башню, созданную еще в 1730-х годах

архитектором И. К. Коробовым, были ориентированы три главные магистрали города: Невский проспект, Гороховая улица и Вознесенский проспект. На протяжении главного 407-метрового фасада и боковых, длиной по 143 м, Захаров с большим искусством расположил сильные акценты в пристроенных к существовавшим стенам портиках дорического ордера с колоннадами двух типов: двенадцати и шести колонных. Старую надвратную башню с позолоченным шпилем он заключил в новый «футляр», оставив неприкосновенным только шпиль. Основание башни с арочным проездом несет ионический периптер, из которого поднимается объем, перекрытый сомкнутым позолоченным сводом и увенчанный шпилем с парусным корабликом.

Башне со шпилем, фиксирующей главную ось симметрии всего комплекса, Захаров придал необычайно торжественный и парадный вид благодаря изысканности силуэта и монументальной скульптуре аллегорического содержания. Первый этаж по всему периметру здания трактован как цокольный - гладкий в портиках и рустованный в интервалах между ними. Редко расположенные окна противопоставлены широкой гладкой стене, и в этом чувствуется отзвук монументальной русской архитектуры раннего средневековья. Чрезвычайно важно в оформлении фасадов Адмиралтейства их скульптурное убранство; оно не только органично взаимодействует с архитектурой, обогащая фасады, но и аллегорическими образами раскрывает назначение здания - центра управления морскими делами.

Лекция 27.

Высшая фаза и кризис классицистического формообразования в России

План лекции

- 27.1. Высшая фаза позднего классицизма. Творчество К.И. Росси.
- 27.2. Кризис классицистического формообразования. Творчество О. Монферана.

27.1. Высшая фаза позднего классицизма. Творчество К.И. Росси.
Карл Иванович Росси (1775-1849).

Рос в артистической среде (мать - итальянская балерина Г. Росси). В 1795м году он был определен на службу в Адмиралтейское ведомство в качестве "архитектурного чертежника сержантского чина архитектуры гезеля", то есть ученика. С 1796 года работал помощником архитектора В.Ф.Бренны. В начале 1802 года Росси получил заграничную командировку для завершения образования и уехал в Италию. Пробыв два года в Риме, Флоренции и других городах Италии, Росси вернулся на родину. Увидев набережную у Адмиралтейства в Петербурге, которая своими каналами, верфью и мастерскими прерывала проезжую береговую часть города, тотчас же составил проект ее переустройства. Ответ был самый жестокий. Многие архитекторы, да и высшие чиновники того времени сочли план легкомысленным. В 1804 году назначен художником на стекольный и фарфоровый заводы в Петербурге, в 1806 - архитектором Кабинета его величества, в 1809 году направлен в Экспедицию Кремлёвского строения в Москву (московские постройки Росси не сохранились). Среди ранних работ - перестройка Путевого дворца в Твери (1809). В 1815 году вернулся в Петербург, с 1816 года один из главных архитекторов Комитета для строений и гидравлических работ. С этого времени начался период расцвета творчества Росси, создавшего на основе обширных градостроительных планов ряд монументальных ансамблей Петербурга, которые во многом определили облик центральных частей города.

После сооружения живописного дворцово-паркового комплекса на Елагином острове (1818-1822) Росси осуществил строительство величественного Михайловского дворца (1819-1825; ныне здание Русского музея) и торжественного ансамбля Михайловской площади (ныне площадь Искусств), и Михайловской улицы (ныне улица Бродского), соединяющей её с Невским проспектом. Место, на котором построен дворец, одной стороной выходило на Марсово поле, а другой - на задворки, застроенные мелкими деревянными домами с палисадниками. Любой другой архитектор поставил бы дворец ближе к Марсову полю, в сторону города вывел придворный сад. Карл Иванович проложил новую улицу от Невского проспекта на площадь перед Михайловским дворцом. При таком решении планировки города дворец приобретал значение крупнейшего городского центра. Росси создал проекты домов, обрамляющих новую площадь, проекты фасадов по новой улице. Все в целом было объединено в мощный ансамбль зданий.

Выполненные по проекту Росси интерьеры Михайловского дворца (например, Белый зал) свидетельствуют о его высоком мастерстве декоратора.

В 1819-1829 годах Росси возвёл ансамбль Главного штаба, смело решив трудную композиционную и планировочную задачу и создав триумфальный въезд на Дворцовую площадь: Росси изменил направление Морской улицы, ориентировал её на центр Зимнего дворца и перекрыл мощной двойной аркой. Важную роль в композиции въезда на площадь играет его промежуточное звено — заключенный между двумя арками короткий отрезок Морской улицы, который Росси превратил в правильное, открытое сверху прямоугольное пространство — род монументального преддверия к площади. Зодчий последовательно раскрывает здесь ряд величественных архитектурных картин: на подходе к площади и у выхода к ней. Первая арка торжественно отмечает въезд на площадь со стороны Невского проспекта. Вместе с тем кессонированная часть арки, видимая отсюда под углом, правильно ориентирует зрителя на центр площади. В момент подхода к площади ее удаленная перспектива раскрывается как бы в двойной оправе кессонированных сводов первой и второй арок. При этом короткое, зажатое с боков пространство между арками заставляет полнее ощутить свободный простор грандиозной площади. В своем замысле торжественной арки, создающей выразительную перспективу на центр фасада Зимнего дворца Растрелли, Росси, максимально используя градостроительные возможности, по-новому раскрыл и подчеркнул художественные достоинства замечательного произведения своего предшественника.

Реконструируя площадь, Росси превратил весь периметр застройки от Невского проспекта до Мойки в один монументальный фасад с главным центром на оси площади. Боковые оси фасада, отмеченные плоскими выступами с трехчетвертными колоннами на середине его прямых крыльев, четко определяют архитектурные границы площади и вместе с тем продолжают общий ритмический ряд членений единого пространства трех площадей, намеченный Захаровым в Адмиралтействе. Росси архитектурно уравновесил оба противоположащих друг другу здания — Зимний дворец и Главный штаб — в качестве двух равнозначных частей целого, перенеся, таким образом, центр тяжести всей композиции на самую площадь.

Установка в центре площади монументальной Александровской колонны, закрепившей в ансамбле главенствующее значение парадного архитектурного пространства площади, явилась логическим завершением замысла Росси. Выразительность и образная сила ее архитектуры — свидетельство высокого единства всего архитектурного строя площади — делают этот ансамбль, созданный Росси, одним из наиболее совершенных в мировой архитектуре. Колоннады зданий, построенных Росси, подчинены торжественности арки и распространяют архитектурную тему ее боковых устоев на всю огромную протяженность южной стороны Дворцовой площади. Скульптурное убранство арки дополняет образ триумфального сооружения, посвященного победе над Наполеоном.

В 1816-1834 годах Росси создал один из наиболее значительных ансамблей Петербурга, возникший в связи с постройкой Александрийского театра, и состоящий из Театральной улицы, Александрийской площади и площади Чернышева моста. Проектируя здание театра, Росси полностью перепланировал весь прилегавший участок города, от Садовой улицы до реки Фонтанки. Он создал перед новым зданием театра парадную площадь, расширил старое здание Публичной библиотеки, построенное арх. Е.Т.Соколовым, и отметил границу площади с противоположной стороны двумя павильонами. Постановкой павильонов Росси включил в создаваемый ансамбль площади здание Аничкова дворца.

Строгое и парадное здание театра расположено в глубине площади. За театром Росси проложил улицу, которую на берегу Фонтанки закончил новой, полукруглой, площадью с радиально идущими от нее улицами и переулками (Газетный и Чернышев переулки, улица Росси и набережная Фонтанки). Улица Росси (б. Театральная), замечательная своим целостным, монументальным обликом, образована двумя тождественными зданиями, вытянутыми во всю ее длину. Основной мотив фасада составляют сдвоенные трехчетвертные колонны дорического ордера, поднятые на высокий цокольный этаж, который трактован в виде сплошного ряда арок, вторящих ритму парных колонн.

Расположение театра, заслонившего выход улицы в сторону Невского, было смелым композиционным приемом Росси. Этим зодчий исключил композиционно наименее выгодный аспект целого. Монументальная перспектива корпусов улицы Росси и крупный масштаб ее архитектуры,

воспринимаемые с Невского проспекта, умаляли бы главенствующую роль самого Невского. Главный фасад театра, обращенный к площади, представляет собой торжественную композицию с поднятой на цоколь колоннадой коринфского ордера и лоджией за ней. Колоннада ограничена по сторонам гладкими стенами угловых частей. Антаблемент колоннады, завершая собой весь основной объем здания, несет аттик, который увенчан устремленной вперед колесницей Аполлона. Лоджия главного фасада, своей затемненностью придающая большую силу стройным формам колонн, как бы торжественно раскрывает интерьер театра к площади. Мотив лоджии сменяется на боковых фасадах портиками того же коринфского ордера, сильно вынесенными вперед. Выступы портиков, где зодчий полностью повторил ордер лоджии, а также сплошная лента фриза в уровне капителей, протянутая по всему периметру здания, и ряд других деталей подчеркивают важную композиционную роль боковых фасадов театра. Значительная акцентировка, которую Росси создал на боковых сторонах здания, как бы ведет зрителя в обход театра и подготавливает его к следующей монументальной картине, которая раскрывается в перспективе улицы Росси. Интерьер театра не получил своего оформления, первоначально задуманного зодчим, и к тому же был позднее переделан. Портал и декоративное убранство центральной и присценных лож выполнены целиком по рисункам Росси. Тонкий орнамент этих лож представляет собой мастерски нарисованную композицию из воинских атрибутов. Новаторством для своего времени была предложенная Росси и осуществленная им система металлического перекрытия в виде арочных стропильных ферм. Это характеризует Росси не только как архитектора, но и как выдающегося инженера-конструктора.

Последним крупным сооружением - зданиями Сената и Синода Росси в 1829-1834 годах завершил формирование Сенатской площади. Постройкой здания Сената и Синода Росси продолжил начатое Захаровым создание Сенатской площади (ныне площадь Декабристов). Зодчий объединил два отдельных корпуса в единое здание, своей протяженностью и архитектурой отвечающее противоположному фасаду Адмиралтейства. Соединяя два корпуса, Росси повторил прием триумфальной арки, примененный им ранее в здании Главного штаба. Но здесь, в ансамбле Сенатской площади, зодчий решал этим приемом иную задачу. В первом случае, искусно создавая выход

Морской улицы к Дворцовой площади, Росси закреплял и выявлял главную ось площади; вся композиция арки Главного штаба с ее широким пролетом говорит об этой основной мысли зодчего. В здании Сената и Синода Росси, максимально подчеркивал прежде всего цельность фасада объединенного здания. Этой задаче подчинена и композиция центра здания Сената и Синода с предельно насыщенной декоративной обработкой фасада и сравнительно узким пролетом арки.

Росси работал в постоянном творческом содружестве со своими помощниками — архитекторами, скульпторами, живописцами и мастерами прикладного искусства. Он был самым разносторонним, продуктивным и художнически ярким среди мастеров позднего петербургского классицизма. Как никто другой, он умел систематически и полно осмыслить связи между зданием, его непосредственным окружением и городом в целом. Это было сильнейшей стороной таланта мастера. Отличающиеся грандиозным размахом, ясностью объёмно-пространственной композиции, разнообразием и органичностью решений, петербургские ансамбли Росси составили вершину градостроительного искусства русского классицизма. Для творчества Росси, одного из создателей русского варианта ампира, характерны широта в охвате архитектурных задач (от планировки крупнейших ансамблей до разработки в деталях убранства интерьеров), выразительность и богатство ордерных композиций, гармоничное сочетание архитектурных форм с аллегорической скульптурой (с Росси сотрудничали скульпторы С.С.Пименов, В.И.Демут-Малиновский и др.), новаторские конструктивные приёмы (например, металлические перекрытия). Подчёркнуто триумфальный характер сооружений Росси отражал патриотические идеи величия России - победительницы в Отечественной войне 1812 года. Градостроительные идеи Росси, воплощённые им в величавых городских ансамблях, явились качественно новым вкладом в архитектуру русского классицизма. Вместе с тем в позднем творчестве Росси наметились и кризисные черты позднего классицизма, элементы архитектурной эклектики.

Декорацией для грандиозных спектаклей, какими были военные парады, становились городские ансамбли. Функция парадного представительства во всем выходила на первый план. И Росси отказался от продолжения традиции выявления объёмности зданий. В его ансамблях

фасадные поверхности принадлежат уже не столько объемам, сколько пространству, которое они ограничивают. Объем исчез за смыкающимися декорациями фасадов, как скрыта за ними и городская среда, служащая повседневной обыденности, до нее архитектору нет дела. Усиливалось декоративное начало архитектуры, развивалось ее пластическое богатство. Вместе с тем парадная риторика сменяла романтическую поэзию высокого классицизма. В творчестве России петербургский классицизм переступил вершину своего развития.

27.2. Кризис классицистического формообразования. Творчество О. Монферана.

В архитектуре 30—40-х годов особое место занимает строительство грандиозного Исаакиевского собора в Петербурге (1818—1858). Это произведение было последним, задуманным и осуществленным в духе высоких архитектурных традиций классической школы. Первоначально для постройки собора был принят весьма слабый, но утвержденный царем, проект Августа Монферана (1786-1858), приехавшего в Россию в качестве чертежника в 1816 г. Отсутствие какого-либо архитектурного замысла в проекте Монферана, не обладавшего ни опытом строителя, ни мастерством архитектора и далекого от понимания высоких идейных и художественных традиций русской архитектуры, побудили создать авторитетную комиссию для переделки проекта Монферана в составе архитекторов Стасова, Росси, Мельникова, Андрея Михайлова и др. Безусловно, и в завершенном проекте немало погрешностей, но это выдающееся сооружение прекрасно вписывается в силуэт города, является одним из самых больших купольных зданий мира и самым грандиозным в русской архитектуре (высота более 101 м, диаметр купола 25 м). Чрезмерность многих объемов говорит об утрате гармоничной ясности пропорционирования предыдущего периода развития архитектуры (колоссальные многоколонные портики коринфского ордера, где высота колонн 17 м, мощные трехступенчатые стереобаты, огромные бронзовые двери и полуциркульные окна и пр.). Для оформления купола были подняты 24 монолитные гранитные колонны. Купол двойной, сверху чугунный, ребристый, покрытый позолотой, поддерживает световой фонарик. Фронтоны портиков перегружены скульптурными композициями, отдельные фигуры едва не вываливаются из тимпанов.

Вследствие перегруженности и непропорциональности деталей теряется масштабность, мощь сооружения в целом. Оно кажется меньше, чем в действительности. В технических характеристиках в соборе много нового и уникального. Это и устройства для подъема тяжелых монолитных колонн и чугунных элементов купола, это и впервые использованные научные открытия гальванопластики (академик Б.С.Якоби, 1801-1874) при изготовлении бронзовых скульптур, для подвоза бетонных блоков также впервые использован узкоколейный железнодорожный транспорт. Поражает собор и богатством убранства, его нередко называют настоящим геологическим музеем. Использовано 43 породы минералов – шоханский порфир, французский мрамор «гриотта», ляпис-лазурь, малахит, темно-красный тивдийский, желтый сиенский, зеленый генуэзский и мн. др. мраморы.

Архитектор Монферан простудился при постройке собора, и не увидел его завершения, Александр II отказал в просьбе о захоронении в соборе на том основании, что Монферан был католиком. Лучшее произведение Монферана в России – Триумфальная колонна на Дворцовой площади (1834, Александринский столп) обладает несомненным художественным единством, гармоничностью пропорций, хорошо найденным силуэтом.

Исаакиевский собор - последнее большое сооружение русского классицизма в Петербурге, показывающее всю мощь и величие стиля даже в период его распада.

Лекция 28.

Классицистическая архитектура Москвы

План лекции

1. Особенности застройки после пожара 1812 года
2. Деятельность Комиссии для строений.
3. Работы Д.И.Жилярди и А.Г.Григорьева.
4. О.И.Бове – реконструкция центра Москвы.

28.1. Особенности застройки после пожара 1812 года, деятельность Комиссии для строений.

Московский классицизм следовал как будто тем же хронологическим этапам развития. Однако стилистическая конкретность архитектуры на этих этапах в Москве и Петербурге была различной. Иной была градостроительная ситуация. Петербург - город «искусственный» - накладывал на архитектурные замыслы жесткие ограничения, определяемые контекстом. Его традиции градоформирования не отличались разнообразием; будучи прямо связаны лишь с недавним прошлым. В Москве, постепенно и как бы «естественно» сложившейся, контекст был разнообразен и не заключал в себе жестких закономерностей регулярной организации. К тому же московское зодчество оставалось открытым для влияний как народной культуры, так и особых вкусов и предпочтений различных социальных групп (включая купечество); оно быстрее откликалось на новые течения общественной мысли, новые общественные настроения.

28.2. Деятельность комиссии для строений

В 1813 г., после пожара Москвы, для руководства всеми восстановительными работами была организована Комиссия для строений города Москвы, существовавшая до 1842 г. Эта Комиссия разработала проект реконструкции Москвы и регулировала все последующее городское строительство в ней. В деятельности Московской комиссии для строений ярко отразились патриотические идеи времени. Это сказалось, прежде всего, в тех принципах, которые последовательно проводили архитекторы Комиссии при решении вопросов восстановления и дальнейшего развития архитектуры Москвы. Первоначально был одобрен проект реконструкции Москвы, составленный по указанию Александра I арх. Гесте. Этот проект предусматривал, в частности, пробивку ряда новых магистралей и устройство огромных площадей в центре и на окраинах города. Московская комиссия для строений отвергла проект Гесте как нереальный и не отвечавший конкретным нуждам строительства города, и в борьбе с официальными предписаниями разработала собственный проект, в соответствии с которым и восстанавливалась Москва.

Проект Комиссии не ломал сложившейся структуры городского плана, но, исходя из главнейших жизненных условий и требований города, преобразовывал Москву с учетом наиболее передовых градостроительных

методов. При этом проект Комиссии сохранял главенство Кремля в ансамбле Москвы и намечал систему центральных площадей как дальнейшее расширение и развитие кремлевского ансамбля. Вокруг Кремля, охватывая собой Красную площадь и свободную, незастроенную, территорию по течению реки Неглинки, создавалась парадная зона города в качестве торжественного преддверия Кремля. Архитектурный ансамбль центра Москвы намечался как система расположенных полукольцом отдельных площадей, каждая из которых, сохраняя самостоятельность своей оси, была ориентирована на Кремль.

Общий характер архитектуры города определялся рядовым жилым строительством, развернувшимся после пожара по всей территории Москвы. В процессе реконструкции Москвы новый архитектурный облик получили не только площади, но и улицы, застройка которых в этот период почти полностью обновилась. Дворянская усадьба XVIII века с главным домом в глубине двора теперь уступила место городскому особняку, вынесенному главным фасадом на красную линию улицы. Архитекторы Комиссии строений, осуществляя задачу создания архитектурно единого облика города, разработали правила и принципы застройки улиц, с учетом традиционного характера московской застройки отдельными небольшими жилыми особняками. Этими правилами точно определялось положение домов по красной линии улиц, устанавливались габариты жилых и служебных строений, оград и пр., регламентировалась этажность зданий в зависимости от значения и характера улицы. Были выработаны типы жилых домов со строго отобранными планами и пропорциями отдельных частей здания, типовыми архитектурными деталями. Фасад, вынесенный на улицу, получал плоскостную разработку и общую горизонтальную направленность; при этом московские зодчие, разнообразно используя немногочисленные детали обработки фасада, умели сохранять в ансамбле улиц архитектурную индивидуальность каждого особняка.

Основными приемами архитектурной обработки фасадов были: рустовка нижнего этажа; его завершение тягой, четко разграничивающей этажи; характерные перемычки и замки над гладкими проемами окон, реже неглубокая ниша-лоджия, а иногда просто мезонин с фронтоном над средней частью дома. Часто декорировка сводилась лишь к небольшому количеству лепных деталей — венков, медальонов, связок и т. п. Для достижения

единства уличной застройки применялась двухцветная окраска домов из сочетаний белого с серым, бледнорозовым и охристо-желтым. В тех случаях, когда по красной линии улицы располагались служебные постройки жилых домов, их фасады обрабатывались соответственно общему характеру архитектуры улицы.

На конкретный характер московского классицизма после 1812 г. влияли не только новые умонастроения, но и суровая реальность разоренного города. Тонкие модификации стиля определялись тем, что оштукатуренное дерево особняков «изображало» каменную конструкцию, было ее метафорой. Развивалась своеобразная игра, маскарад, наделявший дополнительным слоем значений классицистические формы. Детали их несколько преувеличены, привычные пропорции тонко, но ощутимо изменены. Игра становилась откровенной на более скромных постройках, подлинный материал которых не находили нужным скрывать. На фоне тесовой обшивки стен размещались лепные декоративные детали из алебаstra - фризы, имитация замковых камней над окнами (иногда с лепными масками), углы отделялись дополнительно.

28.3. Работы Д.И.Жилярди и А.Г.Григорьева.

Григорьев Афанасий Григорьевич (1782-1868) - один из главных создателей характера застройки «послепожарной» Москвы, крепостной по происхождению, лишь в двадцать два года получивший вольную, но сумевший развить своеобразный лирический талант. Построенный им дом Лопухиных на Пречистенке (1817-1822, ныне - музей Л.Н.Толстого) - один из самых совершенных образцов особняка «послепожарной» Москвы. Чередованием больших и малых помещений в этом небольшом оштукатуренном доме, отвечающем предельным размерам, установленным для деревянных строений, создано впечатление просторности. Комнаты приведены к гармоничной пропорциональности - потолок в каждой из них устроен на высоте, соразмерной площади. Уравновешенная асимметрия определила и всю структуру дома Хрущевых-Селезневых (1814, ныне - музей А.С.Пушкина). В условиях возрождаемого города казалось кощунством не использовать какие-то фрагменты построек, сохранившиеся на участке. И Григорьев включил в состав дома стену родовых палат, стоявших вдоль Хрущевского переулочка, и сводчатый каменный цоколь на углу Пречистенки. Сохраненное и созданное заново соединены с непринужденностью;

обыграны угловое положение дома и главенство Пречистенки, куда направлена динамика композиции. Фасады в сторону улицы и переулка различны по образной тональности, но безукоризненно связаны в единство тонко уравновешенного объема. Асимметрия его органично продолжена в построении интерьера. Григорьев и вошел в историю, прежде всего, как автор проектов небольших особняков: гармонически-ясные, с уютными интерьерами, сдержанные, но весьма изящные по декору, они стали едва ли не самыми популярными зданиями, символами московского ампира.

Жилярди Дементий (Доменико) Иванович. Годы жизни 1788—1845. Сын архитектора И. Д. Жилярди; ученик М. Ф. Казакова и продолжатель традиций архитектуры конца XVIII — начала XIX в. Он не только учился у М.Ф.Казакова, но и занимался возрождением его творений, поврежденных пожаром 1812 г., в частности здания Университета (1817—1819 гг.); это была первая крупная работа Д. И. Жилярди. Ионический ордер в восьмиколонном портике он заменил более монументальным дорическим, соответственно изменив ритм окон, между которыми в уровне третьего этажа расположил многофигурные рельефы (скульптор Г.Т.Замараев), посвященные торжеству науки и искусства. Дорический ордер Д. И. Жилярди использовал и в колоннаде портика дворца А.К.Разумовского на Тверской улице. Подчеркнутая монументальность восстановленных и вновь выстроенных зданий Жилярди соответствовала их местоположению в центральных частях города и героической патетике послевоенной Москвы. Эта тенденция воплощена им в архитектуре трех зданий Опекунского совета на Солянке, объединенных в единое здание (1823-1826). Его главный фасад имел скульптурный фриз с мотивом летящих крылатых Слав, на аркаде первого этаже был высоко поднят восьмиколонный портик. Многие Жилярди создавал в содружестве с Григорьевым. Жилярди широко использовал большой ордер для подчеркивания престижного назначения здания, будь то здание общественного назначения или жилые дома.

Большую известность Жилярди принесла его деятельность в усадебном строительстве. Широко известна подмосковная усадьба князей Голицыных Кузьминки (ныне в черте города), которая сложилась к началу XIX в.. Жилярди работал над ее совершенствованием в 1820-х годах, после чего она стала одной из самых замечательных подмосковных усадеб. Кузьминки славятся обширным пейзажным парком с большим озером, по берегу

которого архитектор устроил так называемую «Львиную пристань» и возвел декоративную дорическую колоннаду «Пропилеи». В парке им было построено несколько павильонов. В Кузьминках наиболее значительным произведением Д. И. Жилярди является комплекс Конного двора (1820 г.) близ озера. Здесь прямоугольное пространство с трех сторон охвачено корпусами конюшен и служб. Фасады отличаются суровой простотой, что подчеркивает рустовка и строгая ритмичность проемов. Музыкальный павильон выполнен из дерева и оштукатурен, здесь колоннада и скульптурная группа чрезвычайно эффектно выделяются на затененном фоне лоджии. Парные скульптурные группы коней с возничими являются повторением петербургских изваяний П.К.Клодта.

28.4. О.И.Бове – реконструкция центра Москвы.

Бове Осип Иванович (1784-1834).

Родился в Петербурге, в семье художника. В ранние годы Бове работал в Кремлевской экспедиции, где учился в архитектурной школе, руководимой Казаковым. Отечественную войну 1812 года Бове встретил в рядах московских ополченцев. Зрелое творчество Бове связано главным образом с его работой в Комиссии. В 1814 году О.И. Бове, "по отличному его искусству в художестве и по знанию гражданской архитектуры", получил в Комиссии особое назначение - проектировать и надзирать за государственными и общественными строениями, а также заведовать всей "фасадной частью" в массовом жилом строительстве Москвы.

С наибольшей полнотой творчество Бове проявилось в создании архитектурного ансамбля центра Москвы. В процессе восстановления Москвы после пожара 1812 г. первой была реконструирована Красная площадь. Новое, что внес Бове в архитектуру площади, превратив ее в открытую парадную площадь города, особенно ясно при сопоставлении новой композиции Красной площади с тем, чем она была в конце XVIII в. В 1786 г. вдоль кремлевской стены против Торговых рядов было выстроено каменное здание лавок, и площадь превратилась как бы во внутренний замкнутый двор, ограничена двумя противоположащими вытянутыми зданиями в виде букв «П», обращенных открытой стороной друг другу. Бове снес каменное здание лавок, расположенное вдоль кремлевской стены, и изменил центральную часть здания Торговых рядов, завершив ее низким куполом и поставив здесь портик дорического ордера с широко расставленными

колоннами и положим фронтоном на фоне мощного аттика. Центральный портик и купол Торговых рядов фиксировали поперечную ось площади, закрепленную за кремлевской стеной куполом казаковского здания Сената. Устройство купола отнюдь не вызывалось внутренней планировкой здания Торговых рядов, сплошь занятого рядами мелких лавок: купол был здесь чисто декоративной формой и традиционной принадлежностью общественного сооружения того времени. Венчая здание куполом, Бове придал ему выражение представительности, которого требовала его роль в общем ансамбле Красной площади. Расчистка территории площади от прежней застройки преследовала также цель раскрыть с площади окружающие ее древние архитектурные памятники; храм Василия Блаженного теперь выразительно замыкал пространство площади с юга.

С именем Бове связаны проектирование и строительство Большого театра и Театральной площади — главного звена в цепи центральных площадей города. В составлении проекта здания театра и застройки площади (в 1816г.) принимали участие лучшие московские архитекторы — Бове, Жилярди и др., а также петербургские мастера, в том числе Андрей Михайлов и Мельников. Принятый в 1821 г. проект Андрея Михайлова послужил основой дальнейшей работы над проектом театра, которая была поручена Бове. Театр, выстроенный в 1824 г., в 1850-х годах сгорел и был перестроен арх. Кавосом, значительно изменившим первоначальный вид здания. Портик театра был ионического ордера, стены по бокам портика — гладкие, лишь прорезанные выше цоколя горизонтальными швами рустовки. Средняя, повышенная, часть здания была, перекрыта кровлей на четыре ската и имела по всем фасадам прямой карниз. На главный фасад эта часть выходила глухой стеной с глубокой полуциркульной аркой-нишей в центре. Широкая дуга арки, из глубины которой как бы выносилась вперед колесница Аполлона, намного усиливала образный смысл этой скульптурной группы, венчающей портик театра. Вместе с тем московский Большой театр является одним из самых выдающихся театральных сооружений мира. Пятирусный зал на 2900 человек отличается высокими акустическими качествами.

Забота зодчего о создании ансамбля города проявилась в полной мере в композиции монументальных Триумфальных ворот у Тверской заставы, сооруженных Бове в 1827—1834 гг. и служивших торжественным въездом в

Москву из Петербурга. По бокам арки, со стороны города, располагались обращенные фасадом к улице два небольших здания кордегардий с портиками дорического ордера и крышей в виде пологого купола, соединенных с воротами полукруглой оградой; вместе с аркой они создавали парадное архитектурное начало улицы. Основной массив ворот был возведен в кирпиче и облицован белым камнем. Стволы колонн, базы и капители, архитравы, барельефы фриза и карниза, а также другие декоративные детали были отлиты из чугуна. В интервалах между колоннами, на фоне белокаменных устоев арки, были установлены чугунные изваяния воинов. Сидящие фигуры на фоне высокого аттика арки и квадрига Славы, обращенная в сторону петербургской дороги, завершали композицию сооружения. Скульптура Триумфальных ворот была выполнена Витали и Тимофеевым по рисункам Бове.

Лекция 29.

Синтез архитектуры и скульптуры

План лекции

- 29.1. Понятие синтеза, проблемы, синтеза.
- 29.2. Роль Академии художеств в создании архитектурных ансамблей
- 29.3. Образцовые примеры сотрудничества архитекторов и скульпторов.

29.1. Понятие синтеза, проблемы синтеза.

СИНТЕЗ ИСКУССТВ - сочетание разных видов искусства, оказывающее многостороннее эстетическое воздействие. Единство компонентов синтеза искусств определяется единством идейно-художественного замысла. Искусство первой половины XIX века направлено на широкий социальный слой: имеет целью не только ориентироваться на привилегированного заказчика, но и стремится стать активно направляющей силой, воспитывать интересы и потребности «детей государства»- общества. В какой-то мере из этих задач формируется синтез архитектуры и скульптуры, где архитектура должна быть раскрытой книгой для любого воспринимающего ее зрителя. Скульптура своей наглядностью способствует беспрепятственному пониманию и считыванию главной художественной

идеи архитектурного ансамбля и непосредственной значимости данного памятника в судьбе жителей города, самого города и государства. Скульптурные памятники являлись неотъемлемыми рассказчиками, интерпретаторами архитектуры, которые в разрыве от нее теряли свою идейную значимость. Таким образом, в синтезе:

- скульптура всегда есть неотъемлемая часть архитектуры, органически связанная со зданием, она является структурным элементом всего ансамбля, благодаря подчиненности архитектурным формам;

- скульптура подчеркивает классицистическую направленность здания, многократно усиливает настрой зрителя;

- скульптура визуализирует как идейное назначение классицизма, так и функциональное назначение самого здания;

Для первой трети XIX века важнейшим качеством русского искусства является исключительно высокая форма синтеза архитектуры и скульптуры, созданная на принципе возросшего самостоятельного значения работы скульптора в архитектурном сооружении. Но эта самостоятельность была основана, прежде всего, на нерушимом органичном единстве целого.

Прежде архитектура и скульптура тоже были взаимосвязаны, но скульптура всецело подчинялась зодчеству; декорация была непосредственно соединена с пластическим пониманием самой стены и как бы рождалась из ее каменного тела. Теперь же отдельные искусства получили самостоятельное значение, наполнились большим идейным содержанием, но еще отнюдь не потеряли взаимосвязи. Ни одно крупное строительство не обходилось в это время без активного участия скульпторов, в основе творческого контакта лежало стремление к созданию целостного художественного произведения с определенным идейно-тематическим содержанием; вся скульптура призвана раскрыть назначение и роль здания, и каждая отдельная композиция является звеном в этом общем рассказе.

После победоносного завершения Отечественной войны основной тематикой монументальной и монументально-декоративной скульптуры становится торжество России над врагом, посягнувшим на ее независимость, триумф народа-победителя. Именно в скульптуре и архитектуре нашел свое наиболее сильное воплощение могучий национально-патриотический подъем русского общества.

Русские зодчие начала XIX века, как и в любой другой период расцвета большого стиля, мыслили совершенно отчетливо свои творения, уже облаченными снаружи и внутри в скульптурное убранство. Архитекторы (Воронихин, Захаров, Росси) оставили проекты, где указаны характер, тема, пропорции и месторасположение статуй и рельефов.

В типичных сооружениях XVIII века декор сливался со стеной, что приводило к ее своеобразной живописной вибрации; в XIX же веке обнаруживается иная композиционная связь скульптуры со зданием: скульптура противопоставлена спокойной глади стен. Ритм декора становится более четким, строгим, замедленным. Наложённая непосредственно на стену лепнина имеет замкнутую композицию и выразительный четкий силуэт при сравнительно низком рельефе. Фигурный рельеф получает на стене резко ограниченное пространство, он более обособлен от чисто орнаментальных мотивов. Его образная сущность, его сюжет воспринимается как нечто самостоятельное, хотя и связанное с общим замыслом архитектуры. Сильнее обособляется в ансамбле и круглая скульптура. Часто она водружается на отдельном, свободно стоящем постаменте, и стена здания служит ей лишь фоном. Никогда просто гладкие, пустые стены не могли произвести впечатления такой силы, как в том случае, когда они подчеркнуты рельефом, статуей или группой, чьи силуэты согласованы с массивами стен, на фоне которых они выступают. Именно этот принцип, положенный в основу скульптурного оформления Адмиралтейства, станет после Захарова общепринятым, его будут использовать все наиболее значительные зодчие 20-х гг. XIX века.

В начале же века складывается и характерное цветовое решение архитектурного ансамбля зрелого классицизма - сочетание желтой или серой глади стен с белыми орнаментами, белыми статуями, белой лепниной фронтонов и карнизов. В некоторых случаях, напротив, окрашенная в светлый тон стена контрастирует с темными силуэтами литых чугунных рельефов или темных бронзовых статуй.

Процесс развития самостоятельности скульптуры, ее освобождения от подчинения архитектуре означал преодоление декоративного стиля, господствовавшего раньше в искусстве. Но в этом процессе содержались и серьезные опасности - впоследствии он привел к полному разрыву архитектуры и скульптуры, к падению монументального стиля. Поэтому

лучшие образцы синтеза относятся к первому тридцатилетию XIX в., и хотя в течение второй трети XIX в. скульптура еще продолжает быть связанной с архитектурой, творческое содружество архитекторов и ваятелей уже не имеет той органичности, которая была присуща ему ранее. Равноправие, воцарившееся между ваянием и зодчеством в ансамбле начала XIX в., снова начинает нарушаться в пользу архитектуры. Причины этого - властная требовательность зодчего, не допускавшего никаких отклонений от задуманных им образов, и начинающийся новый рост увлечения декоративностью.

Формы скульптуры мельчают, становятся более дробными, утрачивается строгое чувство меры, появляется излишняя пышность и «ковровость» заполнения плоскостей, декор теряет строгую архитектонику и гармоничное спокойствие орнаментальных ритмов, в монументальной пластике большую роль начинает играть повествовательный элемент. В самом использовании скульптуры в архитектурных сооружениях нарастают черты эклектизма. Скульптура чаще всего превращается в декоративное пятно, утрачивая свое самостоятельное смысловое значение. Внешне она его сохраняет - широко используются так называемые «исторические барельефы», но помещены они так высоко, что зритель не в состоянии разобрать их сюжета. К тому же композиция их настолько однообразна, а фигуры так густо заполняют барельефы, что они не могут восприниматься иначе как декоративные пятна.

29.2. Роль Академии художеств в создании архитектурных ансамблей.

Необычайно важна в достижении высоких результатов синтеза архитектуры и скульптуры роль Академии художеств. 17 ноября 1807 года происходит важный факт - принимается новый Устав Академии, согласно которому «Академия долженствует заниматься проектами украшения столиц и городов», а все важные общественные сооружения препоручаются художникам, воспитанным в Академии. Последней предписывается задавать ежегодные программы для живописи и скульптуры, представляющие «великих мужей российских» или «изображение такого знаменитого происшествия, которое имело влияние на благо государства». Важными факторами были следующие положения:

- архитекторы и скульпторы воспитываются в едином учреждении, согласно единым принципам;

- положение Устава «цель Академии, прежде всего, есть искусства», вело к стремлению превратить Академию из школы, выучивающей мастеров, в школу, воспитывающую художников, преодолевалась тенденция узкого профессионализма в обучении;

- в начале XIX века наблюдается повышение интереса к вопросу изучения будущими художниками смежных искусств - музыки, сценического действия, пения и отчасти танцев. Первоначальное включение в программу академического обучения смежных искусств обуславливалась тем, что эстетика XVIII века, утверждая синтез всех искусств, считала невозможным овладением одним из видов без достаточного знания других. Понимание музыки непосредственно связывалось с пониманием композиции в живописи, скульптуре и архитектуре; изучение сценического действия рассматривалось как вспомогательное средство для овладения как композицией так и изображением человеческих эмоций. Изучение смежных искусств, безусловно, способствовало пониманию внутренних законов синтеза архитектуры и скульптуры.

Пенсионерство расширяет кругозор мастеров: примеры архитектурно-скульптурных ансамблей художественных центров Европы дают новый художественный материал, а также обогащаются за счет опыта западноевропейских академий.

Академия всей своей деятельностью (обучающей, общественной, конкурсной, воспитательной) направляет скульпторов и архитекторов на визуализацию единой идеи величия российского государства, является мощным идеологом.

С конца 1770-х годов обучение скульпторов в Академии художеств вели преподаватели, окончившие это же заведение. Более того, выпускники Академии составляли подавляющее большинство ее членов. Из них сложилась целая группа мастеров, которых принято относить к лучшим русским скульпторам эпохи Нового времени. В этом ряду мастеров старшее поколение представлено Ф.И. Шубиным и Ф.Г. Гордеевым, среднее Ф.Ф. Щедриным, М.И. Козловским, И.П. Мартосом, младшее — И.П. Прокофьевым, с 1800-х — С.С. Пименовым и В.И. Демут-Малиновским. Наличие столь сильных скульпторов, как и равных им по дарованию живописцев и архитекторов, превращало академическое сообщество в главную творческую силу русского искусства XIX веков. Весьма

примечательно возникновение потребности в конкурсах, и, что не менее важно, имелась возможность провести их среди мастеров, сопоставимых по силе таланта. Нельзя не заметить, что синтез создавался не только усилиями скульпторов, но и мастеров-исполнителей.

29.3. Образцовые примеры сотрудничества архитекторов и скульпторов.

Необычайно высокое развитие синтеза скульптуры и архитектуры в начале XIX века приводит к тому, что из среды скульпторов выделяются мастера, начинающие уже не эпизодически, а постоянно работать в содружестве с архитекторами. их числе были такие выдающиеся мастера-монументалисты, как Василий Иванович Демут-Малиновский (1779-1846) и Степан Степанович Пименов (1784-1833). Оба мастера являлись воспитанниками Академии Художеств и окончили ее в 1800 и 1803 годах соответственно.

Долголетняя совместная работа Пименова и Демут-Малиновского в творческом содружестве с архитекторами началась с Казанского собора архитектора Воронихина. Пименову было поручено исполнить статую киевского князя Владимира (бронза, 1807), предназначенную для установки в портике собора. Владимир изображен ни в качестве «святого», а как воин, герой-полководец. Силу и напряженность образа Владимира передают сосредоточенное суровое лицо князя, мастерски исполненные мускулистые руки, в одной из рук Владимира - короткий меч, а также движение и поворот всей фигуры. По окончании модели этого произведения Пименову была поручена еще одна статуя - Александра Невского.

Демут-Малиновскому для Казанского собора было поручено выполнить статую Андрея Первозванного (бронза, 1808-1811). Еще не успев закончить работы предназначенные для Казанского собора, Демут-Малиновский и Пименов приступают к выполнению новых ответственных заказов: созданию монументальных скульптур-групп и барельефов для перестраиваемого архитектором Воронихиным здания Горного института. Особенно велика здесь была роль Демут-Малиновского, которому было поручено исполнение двух барельефных фризов и группы «Похищение Прозерпины Плутоном», Пименову - группы «Геркулес и Антей». Особенно удачным оказалось произведение Пименова. Изваянная им группа «Геркулес и Антей» (пудостский камень, 1809-1811) обладает чрезвычайно цельной и

компактной композицией, богатством и выразительностью различных точек зрения. Пименову удалось убедительно передать огромное физическое напряжение борющихся героев и самый драматизм происходящей схватки. Скульптурные группы установлены по обеим сторонам широкого лестничного спуска на фоне колонн портика института.

Если статуям, созданным для Казанского собора, свойственны легкость движения и относительная стройность пропорций, то группы Демут-Малиновского и Пименова, установленные на лестнице Горного института, напротив, подчеркнута грузны, массивны и тяжелы по пропорциям фигур. Характер этих групп созвучен тяжелым формам дорического портика здания.

Примерно с 1817 года Пименов и Демут-Малиновский начинают сотрудничать с архитектором К.И.Росси, принимая самое активное участие в скульптурном оформлении Елагина и Михайловского дворцов, ансамбля Александрийского театра и других сооружений. Вершиной творчества этих мастеров-монументалистов явилась созданная ими скульптура арки Главного штаба (1827-1829). Проектируя здание Главного штаба, Росси отнюдь не стремился к тому, чтобы скульптурное оформление огромного фасада соперничало с богатым декоративным украшением Зимнего дворца. Скульптура оказывается сосредоточенной лишь на проездной арке, которая становится не только композиционным, но и художественно-тематическим узлом всего сооружения. Основная идея, раскрываемая скульптурой, - триумф России по случаю победы над иноземными захватчиками.

Тема триумфа выражается всей скульптурой арки - от колоссальных статуй воинов, стоящих между колоннами, до монументально-декоративных рельефов в проездах арки. С наибольшей выразительностью эта тема раскрывается в венчающей арку величественной монументальной композиции, представляющей собой многофигурную группу «Победа». Центральная в этой группе - крылатая Слава, стоящая в колеснице с высоко поднятой в руке эмблемой государства и другой рукой протягивающая лавровый венок. Шестерка могучих коней увлекает колесницу навстречу зрителю. Движение сдерживают два пеших воина, схвативших под уздцы крайних коней и оттягивающих их в стороны. Благодаря подобному решению композиции скульптурная группа оказывается превосходно связанной не только с самой аркой, но и с боковыми крыльями здания. В

своём движении могучая шестерка как бы стремиться охватить все огромное полукружие Дворцовой площади.

Рассчитанная в первую очередь на зрительное воздействие силуэтов, рисующихся на фоне неба, группа «Победа», выполненная из листовой меди, привлекает также и превосходной пластической моделировкой. Строгая и спокойная с отдельных фронтальных точек зрения, она приобретает большую динамику и экспрессию с более близкого расстояния при боковом рассмотрении.

По художественным достоинствам группа «Победа» Демут-Малиновского и Пименова стоит в ряду лучших творений мирового монументально-декоративного искусства. Отмечая многообразие деятельности Пименова и Демут-Малиновского, необходимо еще раз подчеркнуть, что особую ценность представляют их монументально-декоративные произведения для наиболее выдающихся архитектурных сооружений Петербурга первой трети XIX века. В лучших произведениях синтеза искусств, в создании которых участвовали оба скульптора, достигнута удивительная простота, ясность и гармония художественных форм скульптуры и архитектуры.

Лекция 30.

Видовое и жанровое разнообразие скульптурных форм русского классицизма. Монументальное творчество

План лекции

- 30.1. Главенствующая роль скульптуры в первой половине XIX века
- 30.2. Памятник Минину и Пожарскому И.П.Мартоса.
- 30.3. Скульптурные группы на Аничковом мосту П.К.Клодта
- 30.4. Скульптура 30-х годов XIX века. Памятник И.А.Крылову П.К.Клодта.

30.1. Главенствующая роль скульптуры в первой половине XIX века.

Человек - центральная тема высокого классицизма, именно он - носитель идей гражданственности. Пренебрежение к быту, опасливое отношение к стихийной безмерности природы заставляли особенно ценить скульптуру, где можно было избегать их изображения. Наконец, скульптура

представляла больше возможности для идеализации, отсутствие цвета уже само по себе вносит некоторую условность. Огромное значение для классицистов имел культ обнаженного тела: «... Тело есть одеяние чудесное, материя, сотканная божескими перстами, чему никакая человеческая хитрость подражать не может... Нагота есть единственный источник изяществ скульптуры, ибо одни син красоты могут удовлетворить вкусу всех времен, как почерпнутые в самом естестве». Так писал Мартос, возмущенные тем, что по духовной части обер-прокурор Голицын отверг его эскизы полуобнаженных евангелистов для Казанского собора. В наготы человеческого тела классицисты видели проявление естественной закономерности, свободной от случайности, от моды.

В тех случаях, когда тема не допускала обнажения, вставала проблема одежды. Мы уже говорили о проблеме - соединить точность костюма с идеальностью. Наиболее убедительной оказалась абстрактная драпировка. Винкельман - «Драпирование для тела есть то же, что выражение для мысли». Одежда должна подчеркивать формы тела и соответствовать идеалу «естественной красоты».

Начавшийся в последней четверти XVIII столетия высокий подъем искусства скульптуры продолжается в течение всего первого тридцатилетия XIX века. Особенно больших успехов достигает монументальная скульптура. Ее достижения связаны с укреплением и ростом Русского государства, с высоким подъемом национального самосознания в начале столетия. Огромное значение имели события Отечественной войны 1812 года. Темы героики и национального торжества по случаю победы над врагом, посягнувшим на независимость России надолго становятся ведущими темами в монументальной скульптуре. В лучших памятниках монументальной скульптуры воспеваются героические подвиги русского народа, высоко ставится достоинство человека, чувствуется тот свободолюбивый дух, который был свойствен прогрессивным слоям русского общества в период общественно-политического и национального подъема начала XIX века и который вдохновлял героев-декабристов.

Народный, освободительный характер войны 1812 года вызвал большой интерес к простому народу, и это, несомненно, способствовало усилению демократических начал в русской скульптуре. Это убедительно выражено в таких произведениях, как памятник Минину и Пожарскому

И.П.Мартоса, барельефы И.И.Теребенева для здания Адмиралтейства, статуя «Русский Сцевола» В.И.Демут-Малиновского и многих других. Как и во всем русском искусстве, в скульптуре происходит хотя и сложный, но неуклонный процесс дальнейшего укрепления реализма. Это выразалось главным образом в постепенном расширении тематики скульптурных произведений, во все более смелых откликах на события современности.

30.2. Памятник Минину и Пожарскому И.П.Мартоса.

Иван Петрович Мартос родился в 1752 году на Украине в казацкой семье. В 12 лет был отдан в Академию художеств, где в течение восьми лет учился "скульптурному художеству" у Н. Жилле и рисунку у А. Лосенко. Окончив Академию с золотой медалью, он едет в Рим для продолжения образования. Здесь молодой художник внимательно изучает древнее искусство, занимается в мастерской. Глубокое понимание античной скульптуры сделало его впоследствии крупнейшим мастером русского классицизма. По возвращении в Петербург, в 1779 году, Мартос становится преподавателем Академии, успешно продвигается по служебной лестнице: получает звание академика, затем профессора в 1794 году, а позже назначается ректором с 1814 года. Уже первые работы молодого скульптора свидетельствовали о художественной зрелости.

Наибольшей славы и известности Мартос достиг при создании памятника Минину и Пожарскому в Москве (1804-1818). В 1808 году правительством был объявлен конкурс, в котором, помимо Мартоса, участвовали скульпторы: Щедрин, Прокофьев, Демут-Малиновский, Пименов. Первое место завоевал проект Мартоса. По сравнению с эскизами, где в образах героев оставались следы мелодраматичности, а композиции не хватало собранности, памятник подкупает суровой торжественностью. По мысли И. Мартоса, выраженной уже в первых эскизах, Минин и Пожарский представляли единую группу, объединенную общностью чувств, патриотическим порывом. Группа Мартоса отличается исключительной цельностью, фигуры в ней объединены не только эмоционально, но и тесно связаны композиционно. Минин сразу привлекает внимание зрителя целеустремленностью, порывом. Его образ полон огромной внутренней силы, активности и вместе с тем сдержанности. Это достигается мощной лепкой фигуры. Широкий свободный жест правой руки, указывающей на Кремль, ясно выраженная вертикаль тела утверждают доминирующее

положение Минина в композиции. Пожарский также полон решимости и готовности к подвигу. Принимая меч из рук Минина, он словно приподнимается со своего ложа, готовый последовать за ним. Лицо Пожарского одухотворено. Оно хранит следы недавно пережитых страданий и вместе с тем мужественно и отважно. Нижегородский мещанин Минин с правильным строгим профилем лица гораздо более напоминает римлянина. Пожарский опирается на щит с изображением Спаса Нерукотворного, что придаёт произведению религиозный аспект и подчеркивает как благословенность действий героев, так и их богоизбранность. В облике героев Мартос подчеркивает типично русские национальные черты, удачно сочетая в их костюмах элементы античных и русских одеяний.

Художник сумел воплотить в своем произведении мысли и чувства, волновавшие широкую общественность России. Образы же героев русской истории, отмеченные большим гражданским пафосом, воспринимались как современные. Их подвиги напоминали о недавних событиях Отечественной войны. Первоначально памятник установили около Торговых рядов, против Кремлевской стены, затем он был перенесен к храму Покрова на Рву. Первоначальное положение памятника, конечно, лучше отвечало замыслу скульптора. Памятник вписывался, таким образом, в классицистическую архитектурную среду. На постаменте представлены следующие рельефы, также связанные с темой освобождения России от врагов: 1) Новгородцы собирают дань на поход; 2) Войско изгоняет поляков из Москвы.

В поздний период своего творчества мастер продолжал создавать монументы и надгробия. Все они отличаются классицистической представленностью и спокойной уравновешенностью.

В целом, для творчества Ивана Петровича Мартоса характерны следующие черты:

- Простота и лаконичность стиля, ясность силуэта мастерская композиция в многосложных барельефах;
- правильность рисунка, выразительная лепка, искусная драпировка;
- тяготение к Классицистической простоте и ясности;
- Влияние рококо в надгробных скульптурах (интимность, закрытость композиции и патетичность);

- Целостность произведений, основанная на изображении всех частей;
- Национальное своеобразие сочетается с античными элементами;
- Героическое содержание скульптуры, античная идеализация героя;
- Многоаспектность, ракурсность произведений;
- Преимущественная фронтальность;
- Прослеживается четкая композиционная ось (как правило, вертикальная).

30.3. Скульптурные группы на Аничковом мосту П.К.Клодта

Произведение П.К. Клодта, известное под названием «Укротители коней» было выполнено скульптором в период с 1841 по 1850 годы и представляет собой ансамбль из четырех конных групп, установленных на гранитных пьедесталах Аничкова моста, переброшенного через Фонтанку по оси Невского проспекта. Скульптурная группа П.Клодта является одним из главных украшений Санкт - Петербурга и по силе пластической выразительности не уступает самым прославленным памятникам городской монументально - декоративной скульптуры.

Скульптурная группа П.Клодта представляет собой достижение монументальной пластики, выросшей в традициях классицизма. Во-первых, классицистические черты в произведении обусловлены творческими методами работы мастера: тщательная работа с натуры (известно, что царь Николай I подарил скульптору двух белых арабских лошадей, которых Клодт мог рисовать и лепить), подробное изучение анатомии, обращение к античному наследию. Одним из прообразов двух первых групп послужили античные «Диоскуры» - мраморные водители коней, стоящие в Риме на Капитолийском холме. Во-вторых, черты классицизма проявлены в самом решении скульптурной группы: аллегорический характер (в образах коня и человека воплощаются два противоположных начала - стихийное и рациональное), обобщение, идеализация изображения человека. В каждой группе представлен герой - атлет с прекрасным телом и мужественным одухотворенным лицом, полным спокойствия и уверенности. Более того, при внимательном рассмотрении первой группы можно обнаружить следующее: уздечка в руках атлета расположена таким образом, что умозрительно воссоздает форму лука, стрелой же выступает само тело атлета, чему

способствуют натянутые до предела мышцы и четкая линия грудной клетки. Таким образом, перед нами не просто античный герой, идеальный плотью и Духом, но сам бог Аполлон с одним из своих коней (известно, что изображение коня имеет символическое значение солярной силы).

Композиция ансамбля задумана так, чтобы зритель «читал» скульптурный цикл, переходя от одной группы к другой и последовательно раскрывая их сюжетные и пластические связи. Скульптурный ансамбль предстает своеобразным драматическим действием - конфликтом двух начал, который разворачивается в следующей последовательности:

1. Первая группа - некая экспозиция образов, представление противоборствующих начал. Линии стройного, строго замкнутого силуэта с графической отчётливостью вырисовываются на фоне неба. Равновеличие двух начал показано самой композицией: сходство в постановке фигур коня и человека (параллельно расположены торс атлета и круп лошади, схожим образом наклонены головы), направленность их взглядов и движения в одну сторону, напряжение мускулов.

2. Вторая группа может пониматься как развитие конфликта. Данная композиция динамична - фигуры наполнены активным движением, которое направлено друг на друга, таким образом, энергия противоборствующих начал направлена друг против друга - воссоздается картина борьбы и сопротивления.

3. Третья группа - своеобразная кульминация конфликта. В этой группе, самой динамичной и патетической, наклон главной диагонали становится ещё более крутым, чем в группах западной стороны, а пересечение осей акцентировано ещё отчётливее. Таким образом, композиционная формула произведения визуализирует модель мироздания в виде двух соединенных вершинами треугольников с вертикальной осью, проходящей через точку пересечения.

4. В четвертой группе применяется тот же метод, который характеризует и три первые группы, но прежним приёмам придан новый пластический смысл. Контраст основных направлений движения значительно смягчён. Композиция и здесь строится по диагональным осям, но их пересечение не акцентировано скульптором. Наклон основной диагонали стал гораздо более пологим - настолько, что она уже приближается к горизонтали, а вторая диагональ почти скрыта благодаря тому, что водитель

изображён опустившимся на одно колено и его фигура воспринимается на фоне широкой драпировки, ниспадающей со спины коня. Таким образом, человеческая фигура оказывается заключенной в четкий устойчивый композиционный треугольник, прямой угол которого образован задним копытом коня и подогнутой правой ногой человека. Напротив, движение коня в данной группе максимально освобождается и дематериализуется: по сути, представлен конь, взмывающий ввысь - не случайно фигура человека скрывает собой одно из копыт лошади, и другое представляется последней опорой, возможностью оттолкнуться и взмыть вверх.

Необходимо заметить, что ансамбль органично включает в себя окружающее пространство, в первую очередь - Аничков мост. Расставленные по углам группы образуют в синтезе квадрат - древний символ материального, земного мира. Группы отмечают угловые точки квадрата - четыре стороны света, времени года. Само число четыре символизирует целость, порядок, рациональность, устойчивость. Таким образом, моделируется земной мир, цикличность жизни (о циклическом аспекте содержания было сказано выше), в которой рациональное и стихийное сосуществуют, противодействуют, проявляются в разных формах жизни, и, прежде всего - в человеке. С другой стороны, визуализируется внутреннее стремление к постоянному преодолению границ, к духовным сущностям и высшему совершенству.

30.4. Скульптура 30-х годов XIX века. Памятник И.А.Крылову К.Клодта.

Общая картина развития русской скульптуры второй трети XIX века представляется значительно более сложной и противоречивой, чем в начале этого столетия. К середине XIX века в русской скульптуре все яснее начинают проявляться две основные тенденции. С одной стороны, усиливается тенденция к абстрактности, к сухому академизму, с другой, в лучших произведениях русских скульпторов становятся все отчетливее заметны поиски нового творческого метода, опирающегося на более непосредственное отражение действительности. В русской скульптуре происходит в это время формирование нового, исторически обусловленного этапа художественного реализма второй половины XIX века. Если скульпторы начала XIX века шли в основном по пути раскрытия образа возвышенно-прекрасного человека-гражданина, они не искали красоты

частного, стремясь, прежде всего к обобщению форм и строгой гармонии человеческого образа; то в последующее время, то есть в середине и, особенно во второй половине XIX века, среди скульпторов проявляются уже другие стремления: не столько обобщить, сколько конкретизировать образ человека, показать его с максимальной жизненной достоверностью и точностью, включая подчас даже обстановку места действия, что в принципе более свойственно живописи, нежели скульптуре.

Однако следует признать, что к середине XIX столетия в области монументальной скульптуры происходит в целом заметный спад. Монументальной скульптуре в середине XIX века часто не хватало силы общественного пафоса и обобщенности художественных форм, которые оставляли ее сильную сторону в предшествующий период и которые являются важнейшими качествами настоящего монументального искусства. Скульпторы середины XIX века подчас излишне следовали за живописью, «соперничали» с живописцами, увлекаясь повествовательностью и упуская из виду непосредственную специфику скульптурной формы и содержания, особенности материала и т. д. Не реализм, а, напротив, — узкое, зачастую поверхностное понимание реализма мешало скульпторам середины XIX века в их работе. Чрезвычайно существенно также и то, что по мере усиления в стране реакции, в условиях суровой правительственной и церковной цензуры творчество скульпторов-монументалистов становится все более затруднительным и противоречивым по характеру создаваемых произведений. Все чаще приходится им выполнять заказы, в которых большие патриотические идеи заменяются идеями официальной государственности.

Тем не менее, было бы ошибочным представлять вторую треть XIX века как «провал» в истории русской скульптуры (что подчас склонны делать историки искусства) и считать, что линия ее прогрессивного развития была прервана. Во второй трети XIX столетия получает развитие такой вид скульптуры, как малая жанрово-бытовая пластика. Интерес к передаче окружающей обстановки и к изображению различных бытовых предметов, дополняющий характеристику скульптурного образа, становится типичным явлением для русской пластики середины XIX века. Черты жанровости и повествовательности появляются не только в станковой, но и в монументальной скульптуре, что подчас особенно неблагоприятно

сказывалось на последней. Резкое расширение тематики скульптурных произведений и интерес к жанру отчетливо заметны на примере творчества П. К. Клодта — выдающегося мастера-анималиста.

В 1849 году Клодт победил в конкурсе на памятник русскому баснописцу Ивану Андреевичу Крылову. Весной 1852 года совет Академии художеств одобрил большую модель этого памятника, и скульптор приступил к ее отливке. В 1855 году памятник был закончен и установлен в Летнем саду в Петербурге, где Крылов любил прогуливаться. Памятник этот носит совершенно иной характер, чем открытые незадолго до него памятники писателям Карамзину и Державину, исполненные по проектам С.И.Гальберга.

Вместо принятых в предшествующий период аллегорических фигур музы или фигуры писателя, облаченного в римскую тогу, перед нами предстает реалистически изображенный поэт, пожилой Крылов, просто и даже как-то грузно сидящий с раскрытой книгой в руках, непритязательно одетый в старомодного покроя сюртук, длинные полы которого провисают между коленями. Необычным по сравнению с памятниками предшествующего, да отчасти и последующего времени оказывается здесь оформление постамента, выполненного А.А.Агиным. Всю среднюю часть пьедестала занимает сплошной, опоясывающий памятник горельеф с изображениями самых разнообразных животных — персонажей басен Крылова. Будучи убежденным реалистом, Клодт, чтобы изобразить зверей и птиц, тщательно изучал натуру. Об этом свидетельствуют не только живость и наблюдательность, с которыми переданы животные, но и прямые указания сына скульптора, писавшего, что многие из животных «жили у нас как члены семьи», и что в период работы Клодта над рельефом мастерские скульптора «наполнялись сплошным ревом, воем, блеянием, писком», который издавали четвероногие и пернатые гости.

Образ самого писателя исполнен скульптором с полным соблюдением портретного сходства. Баснописец представлен в окружении образов, созданных его творческой фантазией. Памятник И.А. Крылову наглядно демонстрирует нам отход от классицизма не только в творчестве П.К. Клодта, но и в целом всей русской скульптуры первой половины XIX века. Мы видим отход от идеализирующего мировосприятия эпохи классицизма, поиск новых пластических решений.

Лекция 31.

Видовое и жанровое разнообразие скульптурных форм русского классицизма. Станковое творчество

План лекции

- 31.1. Мемориальная скульптура.
- 31.2. Медальерное искусство Ф.П.Толстого.
- 31.3. Скульптурный портрет в творчестве С.И.Гальберга и И.П.Витали.
- 31.4. Появление в скульптуре камерных и бытовых тем.

31.1. Мемориальная скульптура

Мемория (от лат. *memoria* — память). Мемориальная скульптура - жанр монументального искусства, увековечивавший память отдельной выдающейся личности. Мемориальная скульптура призвана запечатлеть скорбь об ушедшем значимом человеке и, в то же самое время, показать, что память о нем и его благих деяниях и достижениях будет жить в вечности. Мемориальная скульптура получила широкое распространение в России с 1770-х гг. Первые скульпторы, создававшие надгробные памятники на богатых кладбищах и в усыпальницах Москвы и Петербурга - Ф.Г.Гордеев, И.П.Мартос, М.И.Козловский. С конца XVIII века появляется ряд скульптурных мастерских, специализировавшихся на изготовлении надгробий. Традиция западноевропейских мастеров (Гудон, Пижу) оказала влияние на профессиональное развитие мемориальной скульптуры в России.

Характерные для классицистической мемориальной скульптуры черты:

- Памятник имеет правильное геометрическое построения, зачастую его форма вписывается в треугольник. Композиция обладает четкостью, строгостью форм.
- Изображение включает аллегорические человеческие фигуры (плакальщица, Гений), отражающие человеческую скорбь и величие принятия души усопшего в небесный мир.
- Характерно также совмещение аллегорических изображений и рельефного портрета усопшего, сопровождаемого эпитафией.
- Нередко в композицию включаются такие выразительные акценты как: пылающие и гаснущие факелы, ритуальные сосуды, мифические животные и птицы, маски, мифологические сюжеты.

- Орнаментака: венки, гирлянды, лавр, широколистный стилизованный акант, геометрический узор (особенно меандр).

- В основе - архитектурно-пластические образы древней классики: гробницы и стелы античного некрополя (раскрытые при раскопках Помпеи и Геркуланума).

В 1802 году молодые скульпторы Демут-Малиновский и Пименов приняли участие в конкурсе на надгробный памятник своему только что скончавшемуся профессору М.И. Козловскому. Принятой и осуществленной в натуре оказалась модель Демут-Малиновского. Исполненная им барельефная композиция изображала стоящего крылатого гения смерти, который одной рукой опирается на Бельведерский торс, а другой тушит факел жизни. Высокие художественные достоинства барельефа говорят о том, что перед нами произведение хотя и молодого, но уже вполне сложившегося и, бесспорно, очень талантливое мастера. С противоположной стороны надгробия было помещено — в овале — профильное изображение головы М.И.Козловского. В отличие от Демут-Малиновского Пименовым была представлена модель круглой скульптуры. Глубокое и искреннее чувство скорби передал скульптор в крайне простом образе молодой женщины с наброшенным на голову покрывалом, как бы склонившейся над могилой умершего. На аллегорический характер образа указывает небольшой молоток — орудие скульптора, который, кажется, вот-вот должен выскользнуть из держащей его руки. Как общие очертания женской фигуры, так и пластическая лепка ее чрезвычайно выразительны. Пименовская модель памятника Козловскому — одно из самых поэтических произведений русской скульптуры.

Необходимо отметить сложение нового типа мемориального памятника, представляющий цельный образ в виде портретной статуи. В мемориальной скульптуре первой половины XIX века происходит выделение собственно портретного надгробия. Портрет в мемориальной скульптуре XIX занимает значительное место. Автором же нового типа скульптурного надгробия называют И. П. Мартоса. Можно проследить этапы обособления собственно надгробного портрета в его творчестве. Первый этап - это включение подгрудного портрета усопшего (круглая статуя) в общую композицию аллегорического памятника. На втором этапе портрет сам становится самостоятельным памятником. Пример такого памятника -

надгробие Гагариной 1803 год. Бронзовая скульптура установлена на низком пьедестале цилиндрической формы. Статуя портретна, но наделена идеалистической трактовкой. Так, княгиня одета в длинную классическую тунику, ее движения величественны, образ лаконичен и внешне холоден.

В мемориальной скульптуре первой половины XIX века востребованы следующие типы надгробия: тип аллегорического надгробия, тип архитектурного надгробия, собственно портретное надгробие. Мемориальный памятник в виде портрета усопшего является новым типом, сложившимся вначале XIX века. Общие классицистические закономерности развития мемориальной скульптуры подверглись в надгробном скульптурном портрете влиянию реалистических тенденций.

31.2. Медальерное искусство Ф.П.Толстого.

Федор Петрович Толстой был крупнейшим русским мастером - медальером, графиком. Самая известная серия медальонов посвящена Отечественной войне, над которой он работал с 1814 по 1836 год. К этому времени мастер прошел обучение в медальерном классе Академии художеств, служил на монетном дворе в Петербурге, создал первые самостоятельные работы и разрабатывал теорию медальерного дела.

«Я русский и горжусь сим именем. И желая участвовать в славе соотечественников, желая разделить ее... я дерзнул на предприятие, которое затруднило бы и величайшего художника. Но неслыханная доселе слава наших дней... может и посредственный талант так воодушевить, что он внидет во врата грядущих времен. Исполненный сими чувствами, дерзнул я изобразить в медалях знаменитейшие события 1812, 1813, 1814 годов и передать потомкам не дела, удивившие Вселенную... я решил передать потомкам слабые оттенки чувств, меня исполнявших...» - писал Ф.П. Толстой в 1814 году. Серию медалей, посвященную Отечественной войне, Толстой создал не по заказу, а руководствуясь высокими гражданскими идеалами. Характерно, что знаменательные победы он увековечил не портретами генералов, а фигурами, символически изображающими русское войско и народное ополчение. Лишь первый медальон, созданный Толстым в 1814г., представляет портрет Александра I в образе Родомысла - Бога славян, олицетворявшего мудрость, храбрость, честность. Образ императора художник связывал с торжеством народа над Наполеоном.

Художник создал 21 медаль: «Родомысл», «Народное ополчение», «Бой при малом Ярославце», «Трехдневный бой при Красном», «Сражение при Березине», «Бегство Наполеона за Неман», «Первый шаг Александра I за пределы России», «Освобождение Берлина», «Тройственный Союз», «Сражение на высотах Кацбахских», «Бой при Кульме», «Битва при Лейпциге», «Освобождение Амстердама», «Переход за Рейн», «Сражение при Бриенне», «Бой при Арсиз-сюр-об», «Сражение при Фер-Шампенуазе», «Покорение Парижа», «Мир в Европе». Помимо того, что сам Толстой был современником Отечественной войны, он также при создании серии медальонов обращался к историческим документам, описаниям сражений.

Как художник классицизма, он считал, что воплотить в искусстве высокие гражданские идеи можно, только обращаясь к Античности. В ней он видел величавую героичность и спокойствие, твердость духа и физическую красоту, которые отвечали его идеалу. А сама героика Отечественной войны воскрешала в его сознании образы античных героев. Античный мир был для Толстого реально существующим миром, основанным на справедливости и гражданственности, миром высоких идеалов, героических образов. Он соединял впечатления действительности, античные реминисценции, выработанные классицизмом представления об античной доблести и реалистические представления о русском характере.

В медальонах Толстого был создан собирательный образ воина, раскрывающий силу духа и благородства русского народа. В них на нейтральном фоне обычно изображались три-четыре фигуры, представляющие то или иное сражение, характер борьбы. Героическое содержание воплощалось в достаточно условной форме. Строгая лаконичная композиция каждого медальона во многом помогала достичь ясности в передаче смысла медали. Стремясь к целостности композиции, художник уделил больше внимания четкости и красоте контуров фигур, их взаимосвязи. Работа над медальонами продолжалась более 20 лет, лучшие из них были созданы в период расцвета классицизма, это проявилось в органичном сочетании высокой героики и подлинной человечности, идеальной красоты и жизненной убедительности образов.

31.3. Скульптурный портрет в творчестве С.И.Гальберга и И.П.Витали.

Проникновение натуралистических тенденций в скульптуру классицизма, свидетельствующее о существенных сдвигах в ее образном и

изобразительном строе, началось в 20-30х годах XIX века и заметнее сказалось в станковой пластике. Эти новые черты натурализма отчетливо выступают в портретных бюстах Гальберга, своеобразно сочетаясь с классическими реминисценциями, а иногда и с прямой имитацией памятников античного искусства. Самуил Иванович Гальберг (1789 - 1839), ученик Мартоса. В 1818 году, уже не очень молодым человеком, Гальберг отправился в Рим и провел там почти одиннадцать лет (1818 - 1828), изучая памятники античности, внимательно всматриваясь в творчество старших современников - Кановы и особенно Торвальдсена. Основной сферой его деятельности уже в римский период стала портретная скульптура.

Уже наиболее ранний из его римских бюстов - портрет архитектора В.Л.Глинки (1819) представляет вполне разработанную и законченную систему приемов, которыми в дальнейшем в течение всей своей жизни пользовался Гальберг-портретист. В одном и том же типе решены портреты Л. Я. Итальянского (1822), Г.Н. Оленина (1827) и ряд других. Существенным моментом в портретных бюстах Гальберга является то, что в соответствии с идеалами зрелого классицизма их композиция восходит к типу античных герм: прямая посадка головы, ровно срезанные по вертикали плечи, обнаженная грудь, лаконичное, прямоугольной формы основание. В обработке поверхности, в частности в трактовке волос и передаче глаз (изображаемых иногда без зрачков), нетрудно подметить прямое влияние античных образцов. Подобными средствами достигалась не только общая строгость, но и усиливалось героическое начало в образе воссоздаваемого человека. Но если в творчестве мастеров старшего поколения воссоздание античных форм служило целям монументального обобщения и героизации образа, то для Гальберга оно является лишь данью традиции. Его портретная скульптура не стремится воплощать героические идеалы, и лишена каких-либо претензий на монументальность. Облик портретируемого человека передан с такой верностью натуре и непосредственностью восприятия, которые доступны только станковому искусству. Следует подчеркнуть, что именно Гальберг больше чем кто-либо, содействовал проникновению реалистических тенденций в русскую портретную скульптуру первой трети XIX века.

В портретных бюстах неизменно нарастает реалистическая выразительность. Во многих портретах 30-х годов - А. Н. Оленина (1831) И.

П. Мартоса (1837 - 1838), П. А. Кикина (1835),- Гальберг преодолевает элементы идеализации, которые еще заметны в его римских работах, и обнаруживает способность к острой и меткой портретной характеристике. Однако наряду с развитием реалистических качеств, в позднем творчестве Гальберга следует отметить и усиление натуралистических тенденций, вступающих в противоречие с «антикизирующей» формой. Черты натурализма особенно заметны в портрете И. А. Крылова (1830), где голова, вылепленная с чрезмерной тщательностью и детализацией, кажется плохо связанной с обобщенным, условным по своей форме торсом.

Иван Петрович Витали (1794-1855), Родился в Петербурге, отец его был мастером-формовщиком родом из Италии. Витали не получил академического образования и выдвинулся почти исключительно как талантливый самоучка. К 1836 году относятся первые скульптурные портреты Витали: бюсты К.Брюллова (гипс). А.С. Пушкина (мрамор). Х.И. Лодера (мрамор) Типичные, характерные черты портретируемых, своеобразно сочетаются здесь с элементами идеализации.

В образе А.С.Пушкина динамичность, изменчивость, темпераментность. После гибели поэта, Витали стремился придать его образу несколько больше монументальности, экспрессии. В посмертных портретах Пушкина у Витали все заметнее видна жестковатость лепки (в целом характерно для портретных работ Витали петербургского периода, то есть для 40-х и начала 50-х годов).

1837 году Витали исполнил бюсты двух художников: Н.А.Майкова (гипс) и П.Ф.Соколова (гипс). Композиция берет своё начало от античных герм; но заметны черты романтизма: эффективная «романтическая» прическа, волосы трактованы весьма живописно. Во внутренних характеристиках образа - отход от старого, холодного, сдержанного стиля портретов классицистического направления, индивидуальная неповторимость, острота выражения, непосредственность выражения чувственной, взволнованной души. Острота и конкретность индивидуальных черт, все более заметные в поздних портретах Витали, свидетельствуют об отходе скульптора от принципов классицизма.

31.4. Появление в скульптуре камерных и бытовых тем.

К середине XIX века в русской скульптуре все яснее начинают проявляться две основные тенденции. С одной стороны, усиливается

тенденция к абстрактности, к сухому академизму который, в конце концов, вырождает классицизм, с другой - в лучших произведениях русских скульпторов становятся все отчетливее заметны поиски нового творческого метода, опирающегося на более непосредственное отражении действительности. К середине XIX века еще более ускоренно, чем прежде, идет процесс демократизации скульптуры - расширяется ее тематика.

Сложность и противоречивость развития русской скульптуры второй трети XIX века наглядно отражаются в творчестве Николая Степановича Пименова - младшего (1812—1864). Он ввел в скульптуру народную тему. Слава и известность приходят к Пименову-младшему еще до окончания Академии художеств, в 1836 году, когда им была исполнена знаменитая статуя «Парень, играющий в бабки». Статуя привлекли к себе особое внимание Пушкина, сказавшего: «Наконец, и скульптура в России становится народною!». Изображая «Парня, играющего в бабки», Н.С.Пименов стремится передать красоту и силу простого русского человека. В фигуре крестьянского парня, с увлечением отдавшегося игре, действительно чувствуются большая внутренняя и физическая сила, удаль, смелость и широта русской природы. К достоинствам этого скульптурного произведения относится превосходная реалистическая передача обнаженного человеческого тела, свободная как от заглаженности и сухости позднеакадемических статуй, так и от натуралистической детализации. Нельзя не оценить также мастерского композиционного решения статуи - свободный пространственный разворот тела играющего сочетается с большой устойчивостью и крепостью в постановке фигуры. Выразительно и лицо: круглое, чуть скуластое, обрамленное густыми, подстриженными в скобку волосами: левый глаз прищурен - деталь, вряд ли допустимая с точки зрения установок строгого академического классицизма в скульптуре.

Пименов отправляется в Италию, где изучает классическое искусство, много занимаясь лепкой с натуры.

Одной из наиболее интересных работ Пименова, исполненных в первые годы пенсионерства, была статуя «Мальчик, просящий милостыню», в которой ясно чувствуются реалистические устремления мастера, его повышенный интерес к изучению человеческого тела, живой природы, а также к изображению тонкого душевного состояния человека. Статую отличает большое мастерство в передаче обнаженной фигуры ребёнка. Весьма

непосредственно и правдиво переданы поза и движение рук стоящего мальчика, выражающие просьбу о помощи и в то же время робость и смущение.

Появившаяся на академической выставке статуя «Парень, играющий в свайку» другого молодого скульптора — А. В. Логановского имело не случайный характер. Свидетельствует об усилении общественного интереса к жизни простого народа, который проявлялся, и в изобразительном искусстве и в литературе этого времени. Статуя «Парень, играющий в свайку», выполненная А.В.Логановским, при всех ее достоинствах все же несколько уступает пименовской по силе и реалистической убедительности. Чувствуется, что Логановский больше, чем Пименов, ориентировался на произведения античности.

Развитие жанровых начал в скульптуре заметно проявляется в деятельности Николая Александровича Рамазанова (1817 - 1867), учившегося в Академии художеств с 1827 по 1834 год. Учителем его был Б. И. Орловский. Еще будучи учеником Академии, молодой Рамазанов по собственной инициативе исполнил небольшую статуэтку «Немец, вихлявший на празднике», которая разошлась во многих отливках.

Стремление к более многогранному и непосредственному отображению реальной действительности составляет основную характерную особенность русской скульптуры, что продолжилось во второй половине века в творчестве следующего поколения русских скульпторов.

Лекция 32.

Живописная академическая школа.

Идилично-романтический пейзаж

План лекции

32.1. Система преподавания, достижения и условность академической школы.

32.2. Историческая живопись классицизма в творчестве А.И.Иванова, А.Е.Егорова, В.К.Шебуева.

32.3. Эволюция классицистического пейзажа в сторону романтизма у С.Ф.Щедрина.

32.4. М.Н.Воробьев и его школа.

32.5. Реалистические тенденции в пейзажах М.И.Лебедева.

32.1. Система преподавания, достижения и условность академической школы.

Академия художеств - оплот стиля классицизм и исторической живописи. В эстетике зрелого классицизма живописи существовать достаточно сложно. Стремление к обобщенности приводит к абстракции. Историческая живопись, с одной стороны, главная в иерархии жанров, с другой, не имеет спроса в обществе. Работы пишутся как программы для окончания Академии, для получения академических званий.

Цвет ощущался как основная стихия сенсуализма, а живопись как искусство, тесно связанное с декоративностью. Чувственный колорит Рокотова и Левицкого все более заменяется локальным. Вместо свободного живописного пятна, характерного для барокко и рококо, выдвигается рисунок, точно передающий объемы. В области живописи на первом месте стоит задача «концепции» (сочинение), «композиции» (расположение) и рисунок (контур, обвод, «окраение»). Колориту и светотени почти не уделяется должного внимания. Они интересны лишь в плане моделировки объема, для создания особой скульптурности формы. Колорит имеет, прежде всего, изобразительное значение, главное его достоинство в верности с цветом самих предметов, с локальным цветом. Все это во многом мешало художественной полноценности живописи.

Несмотря на грандиозность замыслов и положительность идей, историческая живопись первой трети XIX века не принесла русскому искусству больших достижений. В разработке темы исторический живописец был скован требованиями официального правительственного заказа или условиями академической «программы», то есть картины, которая писалась с целью получения академического звания. Индивидуальность художника в этих произведениях отходила на второй план, подчиняясь требованиям нормативной эстетики. Русскую классицистическую живопись отличает известная вялость, столь далекая от напряжения французского классицизма Давида, развивавшегося в годы революции. Сама идеализация легко соскальзывает в живописи с героического плана в формально-эстетический.

Все же классицистическая живопись имела в России свое значение - она была необходимым звеном в историческом развитии искусства. Именно в

ней закладывались основы «большого стиля», без которых не было бы Иванова, Брюллова, Сурикова. Стремление к большому идейному содержанию, воплощенному в монументальной форме, в сложной многофигурной композиции. Именно в рамках канона, не в обход его и, не ломая его, большие мастера сумели выразить особенности своего миропонимания, найти свой собственный язык и отразить новые для своего времени эстетические идеалы. Нельзя отрицать в исторической живописи классицизма и известные художественные достижения. Особые завоевания в области композиции, скульптурной лепки, точности, музыкальности линий, в искании простоты и лаконизма.

32.2. Историческая живопись классицизма в творчестве В.К.Шебуева, А.И.Иванова, А.Е.Егорова.

Шебуев В.К. (1777-1851) – самый прославленный до К.Брюллова художник Академии, «русский Пуссен», обучался и получил воспитание в Академии екатерининских времен, когда ученикам наряду с высокими профессиональными навыками должны были прививаться не менее высокие добродетели - бескорыстное служение Отечеству, благородство, чистота нравов. Уже в девять лет Шебуев выходит по отметкам в число первых учеников. Учителями его были И.А.Акимов и Г.И.Угрюмов. После окончания учения с аттестатом первой степени и малой золотой медалью в 1797 г. Шебуев был оставлен пенсионером при АХ, а в 1803 г. отправлен в Рим. К римскому периоду относится картина "Гадание (Автопортрет с тадалкой)" (1805-07), стоящая в творчестве исторического живописца особняком. Радость жизни, уверенность молодого художника в своих силах излучает это полотно, смыкающееся во многом с романтическим направлением в искусстве начала XIX века.

В 1806 г. художник отозван на родину в связи с необходимостью живописного и скульптурного украшения строящегося в Петербурге Казанского собора. Шебуев исполнил там ряд композиций, в том числе изображения трех святителей - Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста. Вся дальнейшая жизнь Шебуева связана с преподавательской деятельностью в АХ: начинал он в звании академика (1807) по классу исторической живописи, а закончил - ректором живописи и ваяния (с 1832). Шебуев много работал над подготовкой учебных пособий по анатомии ("Антропометрия", 1830-31) для учеников АХ, создал эскиз

росписи купола конференц-зала АХ ("Торжество на Олимпе", 1832; роспись поныне украшает плафон зала); в 1836 г. он исполнил эскизы купола и иконостаса для Екатерининской церкви в здании АХ. Работал над оформлением дворцовой церкви в Царском Селе (1820-21), Исаакиевского (1844-48) соборов в Петербурге. Все эти работы отличают великолепное композиционное решение, органичное соотношение с особенностями конкретного интерьера, его освещения и т. д.

В 1811 году Шебуев создал эскиз на тему «Подвиг купца Иголкина», убившего во время Северной войны, находясь в плену, двух шведских часовых за оскорбление России и Петра Первого. «Неужели не будет создан памятник этому седовласому герою», - заявил Шебуев и приступил к сложной, длительной работе над картиной, законченной лишь в 1839 году (ГРМ). Характерно для эпохи то, что Шебуев изучал этнографические источники, стремясь и в деталях соблюсти колорит времени. В картине сделана попытка правдивого воссоздания места действия; шведы у Шебуева одеты в исторически верные мундиры, Иголкин, благообразный старец с окладистой бородой, - в русскую рубаху. Шебуев пытается реанимировать уходящую в прошлое форму классицистической исторической картины, - отсюда намеренная театрализованность жестов действующих персонажей, резкое противопоставление гиперболизированной ярости врагов величавому спокойствию главного героя. Однако колористическое решение полотна с яркими контрастами цвета и светотени, а также динамизм самого действия, развертывание его во времени свидетельствуют о наступлении романтических веяний в искусстве. Реалистические же тенденции отчетливо выразились в достоверном изображении конкретных деталей одежды, оружия.

Достаточно легко реалистические устремления Шебуева прослеживаются в его поздних портретных работах. Их отличают искренняя доброжелательность к своим моделям, стремление точно, не идеализируя, передать облик знакомого человека.

Если Шебуев раскрывает «суровые» стороны русского классицизма, то Егоров А.Е (1776-1851) «мягкие», «русский Рафаэль». Блестящая карьера, награды, ордена, в 1836 году впал в немилость. Творчество отмечается склонностью к эстетизации и идеализации, близкой к Болонской школе. Но эмоциональность Егорова очень сдержанна. Выдающийся рисовальщик. В

образах к Казанскому собору интерес к композиционным проблемам. Главное полотно «Истязание Спасителя». Работал 3 года (20 эскизов). Первоначально сюжет побивания камнями, но отказался, так как появлялась излишняя экспрессия. окончательному варианту присущи героизация образа и человечность, античная красота стиля. Страдание и скорбь переданы возвышенно и благородно. Контуры четырех фигур плавные, текучие, не навязчиво вписываются в треугольник. В главном персонаже смягченность, некая элегия.

Много религиозных работ с Богородицею и Святым семейством выполнено для частных собраний, им присуща теплая интимность, камерная грациозность. Все время повышенный интерес к композиционным задачам. Сохранилось более 400 листов с композиционными эскизами, где наиболее ярко проявились классицистические черты творчества Егорова, лаконизм, ясность, строгость, линия является главным выразительным средством. Блестяще передавал ракурсы, мускулатуру исключительно контурным рисунком.

Иванов А.И. - исторический живописец (1775 - 1848), отец знаменитого живописца Александра Иванова. Окончил Академию с большой золотой медалью, определен преподавателем рисования в ее классах. В 1803 г. занял в Академии должность адъюнкт-профессора исторической живописи и получил звание академика. Он отличался умением передавать свои познания ученикам, из которых многие обязаны ему своими последующими успехами. Он был наставником К.П. Брюллова и первым руководителем своего сына.

Произведения Иванова отличающиеся прекрасным рисунком и сильным, хотя и несколько резким колоритом, высоко ценились в свое время. Они принадлежат, главным образом, к религиозному роду живописи и украшают преимущественно петербургские храмы (иконы в Казанском и Преображенском соборах, в Конюшенной церкви, в церкви Почтамта и Михайловского замка). Ивановым написаны также иконостасы для церкви российской миссии в Пекине и для Сионского собора в Тифлисе. Из его исторических картин выделяются «Эпизод из осады Киева печенегами» и «Смерть Пелопида». Героизация смерти – характерная тема для классицизма. Однако изображение предсмертных мук выходит за эстетический канон. Голова умирающего скопирована с Лаокоона. Барочные черты в диагональной постановке ложа, в пышных драпировках, в контрастах

светотени. Достигнута колористическая гармония. Классицистически скульптурная трактовка формы.

В основном работал для церкви, из 81 работы только 9 на светские сюжеты.

32.3. Эволюция классицистического пейзажа в сторону романтизма у С.Ф.Щедрина.

Сильвестр Феодосиевич Щедрин (1791-1830) вырос в среде художников. Его отец, Феодосий Фёдорович, был скульптором, а дядя, Семён Фёдорович, - пейзажистом. В пейзажах 1815-1817 гг. он показал не центральные улицы и набережные Невы, которые так привлекали мастеров XVIII столетия, а безмятежные городские окраины.

В 1818г. Щедрин поехал в Италию, которая стала для него второй родиной. Сначала он поселился в Риме, посещал музеи, работал с натуры. В 1822 г. Щедрин написал отчетную картину для Академии «Колизей в Риме», в которой традиционный сюжет был решён как «портрет Колизея», живущего уже в современном городе. В следующем году он начал полотно «Новый Рим. Замок Святого Ангела», совсем не парадный уголок Рима тех времён. Дома здесь словно вырастают из воды. Согласно правилам академической живописи, три плана картины должны быть строго отделены друг от друга, у Щедрина же первый план плавно перетекает в средний, а средний - в дальний. Поэтически возвышенное дальнее пространство и буднично-житейское ближнее разграничены мостом, но объединены общим пространством неба. Это произведение открыло новую страницу в истории русской пейзажной живописи, впервые полностью отойдя от академической трехплановости построения пространства.

В многочисленных видах Рима и его окрестностей мастер под воздействием природы постепенно отказался от общепринятого в то время коричневатого тёплого колорита и стал писать в холодных голубоватых и серебристых тонах. Сильвестр Щедрин стал первым из европейских художников, кто стремился передать в живописи живое впечатление от природы, многообразной и изменчивой. Негой южного итальянского лета наполнен цикл «Террасы на берегу моря». Щедрин запечатлел необыкновенно уютные, прогретые солнцем и увитые лозами винограда террасы в разное время дня, наблюдая жизнь и нравы различных персонажей: священников и монахов, нищих и мальчишек. Единство природы и

обживших её людей в произведениях Щедрина столь естественно, что кажется, будто художник писал их одновременно. Однако летом он обычно выполнял с натуры пейзаж, а зимой «насеял» его людьми. В последние годы жизни художник нередко писал ночные пейзажи, освещенные светом луны или костра, где жаркий огонь костра на первом плане контрастирует с холодным серебристым блеском лунной дорожки на поверхности моря. Щедрин одним из первых открыл этот необычный цветовой эффект, ставший очень популярным в русской живописи середины и второй половины XIX в.

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

32.4. М.Н.Воробьев и его школа.

Максим Никифорович Воробьев (1787-1855) вышел из школы Ф.Я.Алексеева, сохранив приверженность к городскому пейзажу, где ему помогло глубокое знание перспективы. В 1820-1821 годах Воробьев совершает трудное по тогдашним условиям путешествие в Палестину, результатом явился его знаменитый «Иерусалим ночью», в котором характерный вид воспринимается сквозь романтический покров как бы реющего в воздухе лунного света. Лето и осень 1828 года Воробьев провел в действующей армии, присутствуя в решающих моментах русско-турецкой войны 1828 года. По возвращении в Петербург созданы «Взрыв Варны», «Русский лагерь под Шумлою» и др. Впоследствии в пейзажах Петербурга ему первому удалось передать подлинную романтику города в пейзажах «Закат солнца в окрестностях Петербурга» (1832), «Лунная ночь в Петербурге» (1839), «Постройка Исаакиевского собора», «Петропавловская крепость» (оба 1830-х) и др. Живописец-романтик, он сумел воспринять город по-новому - в единении с динамичной жизнью природы, с изменчивым состоянием атмосферы и освещения. Влияние его живописи испытали многие русские художники. Романтическое настроение пейзажа «Набережная Невы у Академии художеств» он усиливает на первом плане изображением гранитного сфинкса с его монументальными и фантастическими формами.

Но значение Воробьева как педагога еще более важно, чем его личное творчество. С 1831 года был профессором Петербургской Академии

художеств, воспитав большинство русских пейзажистов 30-50х годов. Среди его учеников были братья Чернецовы, М.И.Лебедев, И.К.Айвазовский, Л.Ф.Лагорио, А.П.Боголюбов. Все ученики Воробьева усвоили в академических классах основы перспективы и точного рисунка, тщательное изображение конкретных деталей.

32.5. Реалистические тенденции в пейзажах М.И.Лебедева.

Михаил Иванович Лебедев (1811-1837) прожил короткую жизнь, но успел стать одним из лучших русских пейзажистов первой половины XIX в. Он родился в семье крепостного, но в 1820-е гг. в Эстонии отменяется крепостное право, и Лебедев получает возможность поступить в гимназию. Исключительная художественная одаренность юноши замечена, у него появляются высокие покровители, благодаря которым в 1829 г. он оказывается в АХ в Петербурге. Академический курс пройден за четыре года. В 1833 г. за пейзаж "Вид в окрестностях Ладожского озера" Лебедева награждают большой золотой медалью, дающей право на пенсионерскую поездку за границу. В 1834 г. Лебедев едет в Италию, в Рим, где его приветливо встречает большая колония русских художников во главе с Карлом Брюлловым. «Аллея в Альбано близ Рима», «Вид Капель-Гандольфо близ Рима» (обе 1835-36), «Аричча близ Рима», «Вид окрестностей Альбано близ Рима» (обе 1836), «В парке Гиджи» (1837). Пейзажи Лебедева невелики по размерам, написаны тонко, виртуозно и вместе с тем пластически выразительно. Они гармоничны и одновременно полны внутренней динамики. Лебедев любит уходящие в глубину темные аллеи, игру солнечных лучей в кружевной листве деревьев и пятна солнечного света, словно прорвавшиеся сквозь эту листву и внезапно упавшие на дорожки. Любит сопоставлять детально написанный передний план и тающие в дымке дали. Любит "зажигать" красные огоньки цветов и юбок милых итальянских девушек в глубокой зелени листвы и травы. Его картины излучают свет. Они полны радости жизни и восторга перед красотой мира. В мае 1837 г. Лебедев отправляется в Неаполь, чтобы поработать летом в его прекрасных и столь любимых пейзажистами окрестностях. Здесь художника застает внезапно вспыхнувшая эпидемия холеры.

Школой Воробьева и творчеством Лебедева были заложены прочные основы для дальнейшего развития русского реалистического пейзажа, отмеченного во второй половине XIX века выдающимися достижениями.

Лекция 33. Русский портрет первой половины XIX века

План лекции

- 33.1. Особенности русского романтизма.
- 33.2. Становление романтического портрета.
- 33.3. Романтизм и реализм в портретном образе О.А.Кипренского.
- 33.4. Развитие портретного стиля В.А.Тропинина, его роль в формировании московской школы.
- 33.5. Мастерство исполнения и многогранность характеристик камерных и парадных портретов К.П.Брюллова.

33.1. Особенности русского романтизма.

Во всех случаях романтизм связан с протестом против существующей действительности. Причины протеста могут быть как революционными, так и реакционными. Если сентиментализм выдвигал культ чувствительности, то романтики пошли дальше. Они ратовали за полную свободу человеческого чувства, за право личности на свободное полное проявление своих страстей. Вместо идиллического любования природой у сентименталистов, романтики преклонялись перед ее стихией, как выражением той же свободы.

В России наиболее яркое воплощение романтизм получил у молодого Пушкина, отчасти у Батюшкова, Языкова, В изобразительных искусствах он выразился слабее, но почти на 20 лет опередил литературу. Лирическая взволнованность образов Кипренского, в первых годах XIX века уже предвещает Пушкина. Кипренский далек от романтизма Барона, Делакура. Своеобразие Кипренского - своеобразие национального романтизма. Кипренский выступил в 1804 г., в это время в России не было разочарования в революционном движении, в попытках общественного переустройства, в роли человеческой личности. Наоборот, Отечественная война вызвала огромный подъем. Гипертрофия индивидуальности не имела в России под собой почвы.

Русский романтизм, рано возникнув, существует с просветительским классицизмом не в порядке борьбы с ним, как это было на Западе, а испытывая воздействие тех же общественных условий. В России эти два направления зачастую сливаются, например, у Мартоса и Толстого, у

Батюшкова и Пушкина. В этом заключена особенность русского искусства. Зрелый классицизм был теплее и свободнее, чем западный ампир, а русскому романтизму была свойственна гармоничность, которой не знал романтизм западный.

33.2. Становление романтического портрета.

В сложении «новоевропейского индивидуума», в развитии модели и зрителя от поведения ритуализованного к поведению психологически мотивированному с достаточной ясностью видятся три основных этапа: становления персоны, становления индивидуальности («самости»), становления личности. Как и для всякой новоевропейской культуры, для России Нового времени значимо сосуществование двух философских антропологий, определявших и отношение к человеку вообще, и эволюцию портретной живописи, в частности: «платонической» с тезисом души как самодостаточной субстанции и «аристотелевской», где актуально утверждение души как энтелехии, как «формы тела». Для древнерусской традиции платоническая в истоке мысль о принципиальном неподобии «тварного» и «горнего», «внутреннего» и «внешнего», земли и «занебья», сущего и мнимого обусловила и своеобычие иконописи, и невозможность портрета как жанра, как системы, как взгляда. Для Нового времени России остро стоит задача овладения аристотелевской логикой. Для решения грандиозных задач, стоящих перед Россией, является «Я», отделенное от «мы». Это персонализированное «Я» может быть фиксировано портретописью.

Только теперь на рубеже XVIII - XIX столетий «человеческое «Я» начинает осознавать себя в своей полнейшей конкретности и уже не растворяется в формах общего. Теперь всякое «Я» интересно лишь собственными «плюсами» и «минусами». «Я», дорожащее собой как сложнейшей синтетической целостностью, живущее в «тяжких дум избытке», принципиально декларирует: «...Но строк печальных не смываю». Теперь открываются бездны «Я». Отныне портретный образ, претендующий на глубину будто и не нуждается в «друге». Приближаясь к нам (форматом и срезами), портретируемые отдаляются от нас, пребывая в диалектике «созерцающего» и «созерцаемого» «Я». Модель глядит уже не столько на нас, в нас, сколько мимо, через нас, поверх.

Наступает пора «невыразимого» в мире и человеке. Отсюда серийность и автопортретизм, возведенные в принцип. В состоянии мучительного «припоминания» сущего явлены зрителю модели многих портретов новой эпохи. «Однако «Я» всегда исчезает у нас, когда мы стремимся фиксировать его, - писал Ф. Шлегель, размышляя о примирении конечного и бесконечного в личности и находя единственный выход в понятии «становления». Чтобы эту бесконечность, которую мы находим в себе, соединить с чувством ограниченности в жизни, нужно воспользоваться понятием становления». Именно в спасительном становлении, в состоянии, в росте возможно запечатление личностного «Я».

33.3. Романтизм и реализм в портретном образе О.А. Кипренского.

Кипренский О.А. (1783-1836) выступил не продолжателем, а обновителем портретной традиции. Минуя опыт своих непосредственных предшественников (Рокотов, Левицкий, Боровиковский), он находит для себя образцы в европейской живописи XVII века. В этом можно усмотреть определенную аналогию процессам, происходившим в романтической литературе. Как известно, романтики проявляли повышенный интерес к творческим мирам, оставшимся за пределами классицистической традиции и представленным великими именами Шекспира и Сервантеса. Приемы контрастной светописы на глубоких темных фонах, напоминающие о караваджизме, образуют существенный компонент живописной стилистики Кипренского, особенно в ранний период. В Эрмитаже он также усиленно изучает про изведения Ван-Дейка, Рубенса. Рембрандта. Примечательно, что как раз в этот ранний период Кипренский пишет на доске, как Рубенс. Любопытен в этой связи комический казус: портрет Адама Швальбе, приемного отца художника (кстати, написанный тоже на доске, 1804, ГРМ), с которым Кипренский не расставался в заграничных поездках, был принят неаполитанскими знатоками за работу Рубенса. До 1816 года Кипренский работал в Петербурге и Москве, так как положенное ему пенсионерство в Италии было задержано военными событиями в Европе. С 1816 по 1822 год он проводит в Италии, с кратковременным пребыванием в Париже на обратном пути в Россию. В 1828 году он снова уехал в Италию, где скончался в 1836 году.

Уже современники выделили ранний, до первой поездки в Италию, период творчества Кипренского как наиболее плодотворный и богатый

художественными откровениями. В 1827 году Кипренским написан портрет А.С.Пушкина. Живопись портрета подобна контрапункту, где совмещены разные стилистические пласты, образуя новое единство. Реалистически, без тени идеализации, выявлена характерность уникального типа лица, романтическая атмосфера одинокой «беседы с музами», классицистическая схема скульптурного бюста - фигура словно прочеканена, изваяна и предстает вне каких бы то ни было буднично эмпирических мотивировок позы, мимики и жеста.

В своем творчестве Кипренский довольно рано отказывается от устойчивых норм репрезентативного портрета XVIII века, освобождая портретный образ из-под власти сословной престижности. Он утверждал внесловную ценность личности. В героях его портретов никаких следов озабоченности присутствием зрителя. Они предаются естественному движению мыслей и чувств, как если бы были наедине с собой. Зрителю отводится роль интимного друга, поверенного душевных тайн. Таковы образы не только камерных портретов — мальчика А.А.Челищева (1808—1809), Е.П.Ростопчиной (1809). Д.Н.Хвостовой (1814), но и парадных — например, Евграфа Давыдова (1809) и почти всех графических портретов художника. В его изобразительной манере живописная свобода, артистическая непринужденность сочетаются с поразительным чувством формы, исключая небрежное или неточное движение кисти и карандашного штриха.

Кипренский выводит русскую живопись на передовые рубежи европейского искусства эпохи романтизма. Взятые в эволюционном ряду образы его портретов как бы вписываются в некую воображаемую историческую картину. В огромном своде портретов Кипренского по сути можно найти прототипы едва ли не всех персонажей героев романа Л.Н.Толстого «Война и мир». Созданная им портретная галерея в целом создает образ поколения.

33.4. Развитие портретного стиля В.А.Тропинина, его роль в формировании московской школы.

Большая часть ранних произведений Тропинина сгорела в Москве во время пожара. Поэтому ранним Тропиным часто называют произведения 1820х гг, когда художнику было уже 40 лет. Обычно выделяют три периода.

1804-1820 - своеобразие, изысканность, основная особенность этого времени «живописность». Легкая, уверенная кисть, жидкая, прозрачная краска, артистическая небрежность, свободный мазок. В портрете Морковой нежные, почти ласковые удары кисти намечают газовый рюш у шеи, сообщают какую-то недосказанность ее улыбки. Система формальных приемов раннего периода являются продолжением рококо, когда в нем наступает предклассическое успокоение, однако сохраняется еще изысканность колорита. Живые, неправильные черты убеждают в подлинности лица, зритель верит намеченной очень осторожно улыбке, здесь отсутствуют сладость и жеманство более позднего времени, когда у Тропинина сложился собственный женский идеал красоты.

Если в женском портрете в ранний период идеализация сочетается с реализмом, то в мужских проявляется мастерская характеристика лица. Тематика раннего периода разнообразна. Для кукавской церкви пишет религиозную живопись. Много копий мифологических сцен. Зачатки жанра, большое количество этюдов с натуры (всевозможные украинки и украинцы, все небольшого размера, сделаны очень бегло, без всякого обобщения). «Кукавская свадьба» изображает процессию с музыкантами, церковь, сад, дом Морковых. Крайне интересна толпа - без всякого педантизма, движения убедительны и разнообразны, метко схвачены с натуры. Горят киноварью кушаки и ленты, густо взяты синие юбки. Зеленый не подчиняется условным трем планам. Сделана своеобразно - по зеленому полю наложены желтые крапинки, изображающие отдельные листья. Первый период - черты особой простоты и искренности.

Второй (1820-1830) - складывается собственная манера. Меняется жанровый диапазон - полностью уходит церковная живопись, отсутствуют пейзажи, нет копий. Полностью сосредоточился на портрете и создал тип жанровой полуфигуры. Основной сдвиг - к линейно-пластическому стилю. Свободный мазок сохраняется еще в пределах одежды, лицо и руки получают фарфоровый характер, краска лежит плотно, переходы цвета неуловимы, поверхность имеет эмалевый блеск. Сам художник и зритель наслаждается блестящей плотностью живописной фактуры. «Кружевница» - все упруго, и лицо, и голова, и руки. Везде полная определенность - великолепная лепка формы, крепкая, ясная, точная. В этих формах какая-то бодрость, ничего расплывчатого, туманного.

В портрете Булахова, написанном еще чрезвычайно легкой кистью, уже полностью оформился новый колорит. Сопоставляет здесь тонкие сочетания - синего халата с тонким беличьим мехом и красным деревом стула. Особенно осторожно - розовым и зеленым тронут галстук. Выбирая светлые тона, Тропинин осторожно вводит в них серое. В «Кружевнице», в «Гитаристе» - мастер серого. Во втором периоде кроме цвета сложилась определенная композиция. Среди портретов чаще погрудные и поясные, свободная сидячая поза передает спокойствие. Несколько оживляется раскинутыми воротниками, складками плаща. Композиция - один из самых устойчивых элементов в портретах Тропина. Более изменчивы фоны. Ощущение всегда пространственно, вибрация мазка, тени.

К 30-м годам - все цвета определеннее, насыщенность колорита, но недолго. Скоро цвет начинает гаснуть, предвещая третью манеру.

33.5. Мастерство исполнения и многогранность характеристик камерных и парадных портретов К.П.Брюллова.

Брюллов Карл Петрович (1799 - 1852). Первым учителем художника был его отец, скульптор-орнаментист. С 1809 г. учился в Петербургской Академии художеств у А.И. Иванова и А.Е. Егорова, закончил академию в 1822 г. с золотой медалью. В 1823 - 1835 гг. работал в Италии, приобрел известность как портретист. Преподавал в Академии художеств. В 1849 г. отправился на лечение за границу. Побывал в Германии, Англии, Испании. Умер в Италии от сердечного приступа, похоронен на римском кладбище.

Ярко проявился талант Брюллова в области камерно-интимного портрета. Портрет Н.В.Кукольника по мастерству исполнения и поэтичности образа - одно из прекраснейших творений Брюллова. Брюллов сохранил в портрете особенности облика Кукольника, с его длинным лицом, темными насупленными бровями, узкими глазами и сутулой фигурой. Но красота творческого состояния преобразила писателя. Опираясь на трость, романтически мечтательно сидит он на скамье, опустив голову. Его бледное лицо, обрамленное прядями волос, с мягким блеском темных глаз, высоким лбом и безвольными губами вызывает представление о возвышенном поэте. Есть какая-то недосказанность и таинственность в его облике, таящем неведомые чувства, эту таинственность подчеркивает и погруженный в полутьму пейзаж с догорающим закатом. Сильным светом Брюллов выделяет лицо и руки Кукольника. Поместив источник света наверху, слева, он

достигает с его помощью замечательной рельефности фигуры, точно окутанной мягкой световоздушной средой. Мельчайшие детали, намеченные Брюлловым в этом портрете (вплоть до отвалившейся на стене штукатурки и золотого кольца на руке писателя), проступают лишь при тщательном рассмотрении портрета, не нарушая общего замысла композиции.

В конце 1830-х годов в творчестве Брюллова-портретиста произошли существенные изменения. Наиболее ярким проявлением новых взглядов художника был отказ от внешней драматизации образа. Требование современной критики, прокладывая путь идейного реализма, раскрыть жизнь сердца, предполагало углубленный психологический анализ. Способствовать этому могла лишь простота, ясность и естественность характеристик. Содержанием лучших портретов Брюллова продолжало оставаться творческое вдохновение человека, но другими стали средства его передачи. В конце 1830-х и в начале 1840-х годов Брюллов создав замечательную галерею портретов русских писателей, художников. Полные благородства и душевной чистоты портреты Жуковского, Струговщикова, Крылова, Монигетти пленяют поэтичностью чувств и возвышенностью духа.

В характеристике поэтического облика Струговщикова, в серьезности его душевных переживаний, отраженных во взгляде карих глаз, в спокойной сосредоточенности лица с мягкой линией широких губ и раздвоенным подбородком нет ничего от эффектов загадочной натуры. Непринужденна и естественна го поза, правдив жест опущенной в поэтическом раздумье руки с зеленым томиком только что прочитанных стихов. Лицо Струговщикова, выступающее светлым пятном в обрамлении темных волос и черного шейного платка, повязанного большим узлом, привлекает красотой человеческого интеллекта, тонкостью чувств. Вылепленные Брюлловым в портрете с огромным мастерством голова и руки Струговщикова окружены мягкой игрой света и тени. В их моделировке отсутствуют резкие контрасты светлых и темных пятен, рассчитанных на экспрессивность образа. Охраняя излюбленную в петербургский период гамму нейтральных темных тонов, Брюллов оживил свою палитру насыщенным красным цветом.

Усиление внимания к передаче световоздушной среды в работах художника с конца 1830-х годов было следствием реалистического изучения природы. Изменились и технические приемы мастера. Для выявления светлых мест он стал прибегать к коричнево-охристой подмалевку, поверх которого

лессировочно проходил другой краской, создавая впечатление свечения колорита. Изменив технические приемы, Брюллов по-прежнему заботился о тщательности исполнения.

Парадные портреты-картины Брюллова по-своему исполнению ближе традициям европейской (Ван Дейк, Рубенс), нежели русской живописи. Мастерство композиции, торжественная декоративность. Портрет Юлии Самойловой написан с пафосом. Мощные архитектурные формы интерьера, бесконечное по глубине пространство, пурпурный занавес с монументальными складками. Физическая сила и торжественная красота самой графини Самойловой соразмерна всему окружающему. «Всадница» - парный портрет Джованины и Амацилии Паччини - «роскошный пир для глаз», в полной мере сказался талант композитора «большой картины». Зрелищность достигается и декоративностью, и блестящей выразительностью образов. Богатство и красота тканей, разнообразие и живость поз и жестов.

Лекция 34.

Поздние проявления академического классицизма

План лекции

34.1. Ф.А.Бруни («Смерть Камиллы, сестры Горация», «Медный змей»).

34.2. «Последний день Помпеи» К.П.Брюллова как вершина русской академической школы, история создания, особенности содержания, композиции, колорита.

34.3. Классические и библейские темы в творчестве А.А.Иванова, идейно-философское содержание, особенности художественного языка его работ.

34.1. Ф.А.Бруни («Смерть Камиллы, сестры Горация», «Медный змей»).

Бруни Федор Алексеевич (1799-1875), русский художник. Родился в Милане 10 июня 1799 в семье итало-швейцарского художника, мастера декоративной живописи и реставратора Антонио Бруни. После того как отца пригласили на работу в Россию, и семья обосновалась в Петербурге (1807),

учился в Академии художеств (1809-1818) у таких строгих классицистов, как А.И.Иванов, А.Е.Егоров и В.К.Шебуев. Жил в Петербурге, а в 1818-1836 и в 1838-1841 в Италии. Испытал влияние художественной культуры итальянского Ренессанса.

Подобно А.А.Иванову и К.П.Брюллову, стремился к искусству больших идей, рациональному по форме, но наполненному стихийно-романтическим, иррациональным содержанием. Гоголь писал в 30-х гг: «XIX век как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, темами своих творений выбирает сильные кризисы, чувствуемые целой массой».

Римская картина Бруни «Смерть Камиллы, сестры Горациев» (1824) создана в безупречно классицистической манере, как театр риторически-красноречивых жестов и поз. Смерть Камиллы - безупречно грамотная работа. Гражданская героика Камиллы существует в творчестве Бруни параллельно чувственному лиризму таких полотен, как «Вакханка и Амур» (1828). Наконец, обе линии - этический норматив и экстатически-тревожное, непредсказуемое чувство - сходятся в знаменитом «Медном змие» (1825-1841). Эта многофигурная библейская драма - с Моисеем, исцеляющим свой народ от укусов ядовитых змей с помощью их волшебного медного подобия, - составляет достойную параллель к «Последнему дню Помпеи» Брюллова, тем паче, что брюлловская картина во многом и писалась как ответ на монументальный вызов Бруни. В «Медном змие» - подчеркнутая патетика движений, театральная расстановка фигур, охристо-зеленоватая гамма. Поиски большой темы шли в кругу сюжетов и художественных приемов классицизма, но под знаком романтизма. Бруни - типичный представитель академического искусства этого периода. Реакционный романтизм перерастал в вымученный мистицизм, духом которого были проникнуты артистические круги николаевского общества.

Попутно художник создал большой цикл офортов на темы русской истории, изданных в 1839 в виде альбома. В многочисленных картонах и рисунках для росписей Исаакиевского собора (1841-1845), «Шахматного зала» Эрмитажа (1845-1853) и храма Христа Спасителя в Москве Бруни показал себя крупным мастером монументально-декоративного искусства, стремящимся органически продолжить стилистические традиции Возрождения. Резко разошелся в поздний период с новым художественным поколением: его стиль воспринимался как сухая эклектика. Однако в итоге

возвышенный пафос лучших вещей Бруни оказался непосредственным преддверием символизма.

34.2. «Последний день Помпеи» К.П.Брюллова как вершина русской академической школы, история создания, особенности содержания, композиции, колорита.

История трагической катастрофы 79 г.н.э., постигшей древний город, целиком захватила все помыслы живописца. Он вспоминает свои первые впечатления от посещения Помпеи: «... Нам открылась откопанная часть сего несчастного города. ... Вид сих развалин невольно заставил меня перенестись в то время, когда эти стены были еще обитаемы, когда этот форум, на котором мы стояли одни и где тишина была только прерываема какой-нибудь ящерицей, был наполнен народом... Нельзя пройти сии развалины, не почувствовав в себе какого-то совершенно нового чувства, заставляющего все забыть, кроме ужасного происшествия с сим городом». Художник, вооруженный блистательным мастерством, создает несколько эскизов и потом приступает к грандиозному холсту. Но прошло три года со времени первого эскиза, пока молодой живописец наконец окончил вчерне прорисовку холста. К концу 1830 г. в брюлловской «Помпее» все фигуры были только поставлены на места и пропачканы в два тона. Вся эта работа была окончена и так подействовала на организм Брюллова, что у него «от упадка сил дрожали голова, руки и ноги». Не представляется возможным описать все перипетии и сложности создания этого колоссального холста. Ведь его размер достигал около тридцати квадратных метров (456x631).

Триумфально было рождение славы Брюллова. Десятки тысяч римлян и жителей других городов Италии приходили в мастерскую полюбоваться шедевром. Слава художника росла с каждым днем... Великий английский писатель Вальтер Скотт, рассматривая «Последний день Помпеи», сказал с восторгом: «Это не картина, это целая поэма». Полотно привезли в Милан. И снова, как и в Риме, в зале Брерского дворца с утра до вечера теснились толпы любителей живописи. Брюллова узнавали на улице, приветствовали его, а однажды, когда художник посетил театр, публика узнала живописца и устроила ему овацию. А через несколько минут прима читала со сцены стихи, написанные в честь русского гения. Можно себе представить, как ожидали в России «Последний день Помпеи», которая неторопливо шествовала по Европе и, побывав в Париже, наконец, достигла Родины.

Ликованию соотечественников не было предела. Самые высокие ценители искусства, были поражены блистательным произведением Брюллова. Гоголь писал: «Его произведения первые, которые могут понимать (хотя не одинаково) и художник, имеющий высшее развитие вкуса, и не знающий, что такое художество. Они первые, которым сужден завидный удел пользоваться всемирною славою. У Брюллова является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы. Страсти чувства, верные, огненные, выражаются на таком прекрасном облике, в таком прекрасном человеке, что наслаждаешься до упоения». «Гениальным художником» и «первым живописцем Европы» называл его Белинский.

Главное в картине Брюллова – человек в момент высшего напряжения физических и духовных сил, картина воспринимается как гимн человеку. Как воспитанник Академии художеств Брюллов стремился придать своим героям идеальные черты, которые не искажает даже бурная мимика. Для многих фигур натурой служили жители Рима. В художнике с ящиком на голове – автопортрет. Неожиданная для классицизма яркость цвета, жизненность передачи материального мира, эффект двойного освещения, игра света и тени создают романтическую эмоциональность образа. полотна. Необычайная одаренность Брюллова проявилась здесь во всем блеске.

Творчество К.Брюллоова явилось здесь вершиной русского классицизма и в то же время завершением его. Дальнейший путь вел к бесплодному подражательству, манерности, эпигонству, ходульной патетике. Появился нарицательный термин «брюлловщина».

34.3. Классические и библейские темы в творчестве А.А.Иванова, идейно-философское содержание, особенности художественного языка его работ.

Александр Андреевич Иванов (1806—1858) выступает в русском искусстве мастером синтеза внутренних основ классического мышления с открытиями романтической эпохи. То, что мы определяем как классико-романтический конфликт, Ивановым, современником этого конфликта, ощущалось как исторически преходящее и ненормальное состояние раскола некогда единой сферы искусства. Иванова отличают настойчивые поиски в романтизме тех его мирозерцательных аспектов, где антиномия «классицизм – романтизм» начала века могла бы быть снята в

новой форме художественного единства, где они не отрицают и дискредитируют друг друга, а вступают в диалог. Диалог, проведенный во всех аспектах: сюжетостроения, структуры художественной формы, метода освоения традиции и организации творческого процесса, определяет сам характер и ход развития художественных концепций Александра Иванова.

Мир человеческой психики и мир природы – две стихии, определившие ход работы над этюдами к картине «Явление Христа народу», начало работы над которой относится к 1838 году. Затянувшаяся на многие годы работа над картиной была связана с взыскательным поиском того, что можно было бы назвать конкретным наполнением символического каркаса композиции. Поле экспериментального поиска стали этюды (сохранилось более 400). В них многократно варьируются образы картины - раба, дрожащего, сомневающегося и других. Художник ставит тему, например, рабство, старость, фанатизм, доверчивость, и создает на каждую из них серию этюдов. Каждая из заявленных тем проводится через ряды антитез. В итоговых этюдах синтез оказывается напряженным единством противоположного: образы начинают жить в странном междуцарствии, между усмешкой и скорбью, радостью и рыданием, экстатической суровостью и милосердной мягкостью. Они сравнивают слово с действительностью, мечту с явью. Они одновременно слушают и зрят - это зрение, опосредованное работой мысли, возбужденной словом, - умное зрение. Пластический рисунок поз лишен поэтому импульсивности и бессознательности, стихийного порыва и имеет как бы заторможенный характер.

В построении левой, апостольской, группы прочитывается восходящее движение, направленное к Христу. В противоположной группе господствует нисходящее движение от Христа. Пространство картины оказывается, таким образом, как бы пронизанным действиями сил влекущих к Христу и уводящих от него. Поза и соответственно, психологический рисунок каждого персонажа представляют собой каждый раз особое сочетание разнонаправленных сил.

Действие в картине Иванова показано не как поступок, а как проблема выбора пути. Герои картины отдаются переживанию происходящего с такой самозабвенной серьезностью, как будто в эту минуту решается их судьба.

Образы природы в пейзажах Иванова в своей совокупности представляют запечатленную в зримом облике картину творения, изваянный кистью космогонический миф. Объектом изображения в них становятся преимущественно старые деревья, горы, земля, камни, иссеченные ветрами и водой, все, что хранит память о прошлом. И вместе с тем все то, что олицетворяет вечные стихии, неподвластные времени и тлению. Природа ивановских пейзажей безлюдна. Человек с его беспокойством духа явился бы здесь возмутителем спокойствия. Лишь подобный природе «естественный человек» - ребенок, которому неведомо бремя страстей, мог войти в этот мир, не нарушив его собственного строя. Так возникает поздний цикл пейзажей с мальчиками.

В последнее десятилетие Иванов трудился над большой серией рисунков и акварелей, получивших название «Библейские эскизы». Художник намеревался расписать фресками некое здание, которое должно было быть чем-то средним между храмом искусства - прообразом музея, и «храмом философии». С практической точки зрения этот проект был утопией. Задуманный библейский цикл призван был «увенчать все усилия ученых-антиквариетов». Откровением этой новейшей учености стала для Иванова книга Д.Штрауса «Жизнь Иисуса». Эскизы воспроизводят саму готовность древнего мира к неожиданным метаморфозам и предрасположенность живущих в этом мире людей к переживанию чудесного. История и жанр, великое и повседневное сливаются здесь в неразличимое единство, исчезают в единой стихии изобразительного «повествовательного эпоса», возвращая живопись к синкретизму монументального искусства, не ведающего жанровой дифференциации.

В «Библейских эскизах» действует стихия, толпа, человеческий рой; коллективная психология преобладает над психологией индивидуальной. Знаменательно, что работа над «Библейскими эскизами» - это исключительно работа над иконографией сюжетов и общими очертками композиций, понятыми в целом как зрелище, из которого не выделялись лица, тогда как «Явление Мессии» ставит проблему личности, ее самосознания и исторически меняющемся мире. Проблематика «Явления» - психологическая, и именно человеческое лицо, работа над этюдами лиц определяла ход работы над картиной. Большая картина с этюдами, с одной стороны, и библейские

эскизы - с другой, образуют как бы гигантскую арку, обнимающую всю полноту искусства Иванова. На высшем уровне всего его творчества осуществляется художественный метод сличений и сравнений.

В 19 веке - веке углубляющегося аналитического расщепления прежней целостности искусства на отдельные жанры и отдельные живописные проблемы - Иванов является великим гением синтеза, приверженным идее универсального искусства, истолкованного как своего рода энциклопедия духовных исканий, коллизий и ступеней роста исторического самопознания человека и человечества.

Лекция 35.

Тенденции реализма в русской живописи и графике первой половины XIX века

План лекции

- 35.1. Особенности жанровой и портретной живописи А.Г.Венецианова.
- 35.2. Школа Венецианова, его педагогическая система.
- 35.3. П.А.Федотов – предшественник реализма второй половины XIX века, основные иконографические линии в творчестве.

35.1. Особенности жанровой и портретной живописи А.Г.Венецианова.

Венецианов Алексей Гаврилович (1780-1847). Инженер, почтовый чиновник. В 1807 году начал учиться у Боровиковского портретной живописи. В 1810 году получил академическое звание «назначенного» за автопортрет. В истории искусства есть художники, чьи имена все более и более выдвигаются на первый план. Таков Венецианов, незаметный, тихий человек, не равнявшийся к славе. Довольно скромная оценка при жизни. Во времена передвижников его имя совсем поблекло. Вновь открыли Венецианова мирискусники. В западном искусствознании имя Рублева и Венецианова часто ставят рядом как носителей и выразителей национальных черт, национального самосознания. Со времен русской иконописи в русском искусстве не было случая столь ярко выраженного созерцательно-поэтического осмысления жизни. Гармония достигается не «улучшением реальности» (как в классицизме), не трудным движением через конфликт (Александр Иванов, Карл, Брюллов), не преувеличением как у романтиков, а

самим созерцанием истины и красоты, постижением через созерцание законов человеческого и природного бытия. Повседневный мир в созерцании Венецианова превращается в маленький прообраз Вселенной.

Момент становления бытового жанра в России совпал с западноевропейским бидермейером. Русский бидермейер в лице Тропинина и Венецианова с его школой не мог существовать в чистом виде, он наслаивался на классицизм и романтизм. Венецианов свои реалистические искания постоянно подкреплял классицистическими приемами. Метод работы напоминает академический. Натурщики рассказываются в нужных позах и нужных одеждах. Но у Венецианова натурщики играют самих себя.

Пастель «Очищение свеклы» была представлена императору, награждена тысячей рублей и помещена в Бриллиантовой комнате Зимнего дворца. Это полотно ознаменовало рождение нового жанра в русском искусстве - живопись «в сельском домашнем роде», иначе - бытовой жанр. Именно Алексею Гавриловичу при высочайшей монаршей поддержке удалось добиться популярности «живописи в домашнем роде» у публики, воспитанной на иных сюжетах. «Гумно», над которым художник активно работал в том же 1822 г., стало вехой на пути поиска новых принципов создания картины. Проблемы реальной передачи пространства и света так захватили художника, что он отпилел переднюю стену гумна в своем имении, заполнил пространство крестьянами, рассажеными в строгом беспорядке, и точно воспроизвел на холсте то, что получилось, включая срезы отпиленных бревен. Эта картина тоже попала в Эрмитаж, а художнику было пожаловано 3000 рублей.

Художник продолжал изображать в основном крестьян, и в основном своих собственных, из числа тех 40 мужчин и 33 женщин, что были приобретены им вместе с сельцом Сафонково и шестью сотнями десятин скудной тверской земли. Эти крестьяне кочуют из полотна в полотно, и, внимательно вглядываясь в лица героев, мы начинаем узнавать их, как родных. Они предстают с кринками и граблями, бураками и лаптями, грибами и телятами, васильками и серпами... Давно отмечена специфическая особенность венециановского жанра: он совершенно бесконфликтен. У Венецианова нет ни столкновений, ни проблем, его изображения зачастую балансируют на грани между типажным портретом и этнографическим позированием. От впадения в "национальную экзотику" работы художника

удерживает удивительная мера благородства и естественной гармонии его героев.

Вскоре после "Свеклы" и "Гумна" выполнена "На пашне. Весна". Венецианов сумел увидеть гармонию среднерусских полей. Редкие облачка тянутся к горизонту по невысокому небу, чуть округлится выпукло земной окоем, прозрачно светятся силуэты тонких деревьев. Осязаемое чувство центрического пространства возникает оттого, что женщина с лошадьми на этом поле не одна. В левой для зрителя части картины еще одна пара лошадей направляется в глубину еще одной крестьянкой. На самом горизонте, чуть левее пня, практически тает вдали третья такая же группа. Женщины и кони движутся по образованному ими кругу, по бурой земле, под невысоким небом. И остается бросить еще один взгляд на эту картину, чтобы убедиться: к сцене реального крестьянского труда отношение она имеет условное. И не Параня, Капитошка или Акулина позирует художнику босиком на непрогретой пашне. Идеальный овал и правильные черты, статная плавность и величавый полет указывают, конечно, на богиню. На нечерноземном русском поле свершается великое таинство мирового круговорота, и художник запечатлевает его. Под его кистью становится видимым скрытое движение жизни. Перед нами не быт, а миф.

Сюжет не содержит конфликта и не развивается во времени. Венецианов мыслит неизменными явлениями, своеобразными пластическими формулами. В русском искусстве благодаря Венецианову сложилось несколько таких формул: женщина с коромыслом, мальчик или девочка с кошкой, мальчик, удящий рыбу и др. Венецианов первым познал самые существенные стороны русской природы – небо и землю, бесконечные пространственные горизонталы, особенность русского визуального восприятия.

Земля дом для человека и дом для Вселенной. Для художника нет необходимости искать в природе отклик на человеческое настроение. Красота природы изначальна и онтологична. Венецианов любит, когда природа молчит, иногда «космическое молчание» («Спящий пастушок», «Лето»). Венецианов утвердил интерьер как жанр. Идея «домашнего очага», «родных пенатов». Свет не приближает мир, а «выражает» его. Кисть мастера не знает ни тьмы, ни сумерек.

Выдающееся значение Венецианова в русской живописи как «отца русского жанра». Он открыл мир русской деревни и русской природы. Уже ученики многое утратили и раздробили, повторить Венецианова невозможно. Просветленная тихая красота, утренняя тишина роднит Венецианова с Пушкинской эпохой.

35.2. Школа Венецианова, его педагогическая система

Использованный в «Гумне» способ изображения сам художник назвал «живописью *a la natura*», в противовес живописи «*a la manega*», преподаваемой в Академии художеств. Своей новой методе, в основе которой лежали перспективные штудии и натурные зарисовки, Алексей Гаврилович брался обучить всех желающих. Школа возникла в 1820-х годах и просуществовала около 25 лет. Через его руки прошло более семи десятков учеников, талантливых и не очень, из всех сословий. Венецианов возился с ними, хлопотал о материальном обеспечении, несколько человек благодаря ему смогли освободиться от крепостной зависимости... Помогало Общество поощрения художеств. Сначала ученики жили при доме Венецианова, затем из-за недостатка средств стали приходящими. Его воспитанники писали интерьеры и натюрморты, виды уездных городов и сельские просторы, портреты и незамысловатые сценки. В школе формировался человек с определенным мировоззрением.

Для самого Венецианова – преподавание как проверка многих сложных проблем собственного творчества, как постановка вопросов. Копирование с рисунков бессмысленно, натура главный учитель. Перспективу необходимо использовать для создания подобия природы. Композиции для Венецианова – это вывод из познанной природы. Практические разработки программ и рисунков – одно из значительных достижений Венецианова, не имеющее аналогов в западной школе. Система обучения, основанная на натуре, предусматривала неразрывную связь рисунка, композиции, живописи, прокладывала новое реалистическое направление в искусстве.

35.3. П.А.Федотов – предшественник реализма второй половины XIX века, основные иконографические линии в творчестве.

Сопоставляя картины Федотова с произведениями фламандских и голландских мастеров XVII века, можно прийти к выводу о том, что русского мистера интересовали принципы построения жанровой картины в период ее расцвета: характер трактовки сюжета, конфликта, степень воплощенности

действия в характерах, в жестах, движениях людей. Федотов подмечал забавное, смешное, выразительное, острое и неповторимое.

Сам принцип изучения природы сближал Федотова с Хогартом. Известно, что Хогарт любил бродить по Лондону, наблюдая за проявлениями обыденной жизни и запечатлевать эти сцены на бумаге или собственном ногте. Что касается Федотова, то с его отношением к окружающей действительности связаны многочисленные рассказы — свидетельства современников. Например, как художник целый год искал люстру для «Сватовства майора» наконец, увидел ее в одном из петербургских трактиров. Хогарт придавал особое значение языку жестов и движений, считая, что этот язык может рассказать зрелю чрезвычайно много. Федотов же научился вести рассказ последовательным развитием состояния персонажей, их взаимодействием, выраженным жестами. Театр в этой ситуации оказывался тем отправным пунктом, от которого отсчитывали английский и русский художники свой путь к жанру. Разумеется, эта близость Федотова Хогарту вовсе не означает, что Федотов лишь подражал своему знаменитому английскому предшественнику. Карл Брюллов правильно определил разницу между английским и русским жанристом. «У него карикатура, а у вас, - говорил он, - натура».

Иконография:

- мотивы женитьбы, сватовства («Разборчивая невеста», «Сватовство майора», «Первое утро обманутого молодого», завершается поздними «Вдовушками»);

- мотив игры в карты. Начинается с группового портрета 1840-го года, часто встречается в рисунках, два варианта композиции «Муж-вор», трагические истолкованные «Игроки». Такой же путь от юмора к трагедии;

- мотив пирушки, застолья, трапезы, приобретающий различные по трактовке варианты;

- в самостоятельную общность можно свести произведения, где фигурирует образ художника (от «Следствия кончины Фидельки» до «Художника, женившегося без приданного в надежде на свой талант»).

Предметный мир, весь интерьер у Федотова, во-первых, содержит в себе конкретную информацию о событии, во-вторых, несет некую характеристику владельцев, в-третьих, выражает свою красоту. При этом и информирующие и характеризующие детали используются Федотовым в

зрелом творчестве тактично, умеренно, не так откровенно, как это делалось в «Свежем кавалере». Функции характеристики и выражения красоты могли соединиться лишь при условии преодоления карикатурного начала. Те предметы, которые Федотов помещает в интерьере, сами по себе красивы. Они дают возможность художнику выявить блестящую поверхность лакированного дерева, блеск золоченых рам, «густую» фактуру тяжелой драпировки, холодное мерцание камина.

Вместе со «Вдовушкой» в творчество Федотова вошли романтические тенденции. Федотов отказался от аналитического постижения противоречий, они раскрываются скорее косвенным путем - выдвижением идеи одиночества личности, ее противоположности обществу. Здесь зарождается концепция романтического неприятия действительности, выраженная внеаналитическим способом. Новая концепция влечет за собой коренные перемены в самой поэтике художественного произведения. Художник уже не ищет той конкретности сюжета во времени, которая была прежде предметом его постижения, преодолевает бытописательский уровень, возвышая над ним героя. Федотов на русской почве давал как бы последнюю вспышку романтического искусства в начале 50-х годов. Последующей живописи суждено было идти иными путями.

«Анкор, еще анкор!» позволяет сопоставить позднего Федотова с ранним Достоевским. Первым высказал свои соображения по этому поводу Грабарь, еще в 1909 году он отмечал «тот великий скорбный дух, который вылился в картине, изображающей унылую офицерскую жизнь в провинциальной глуши, и который поднял острый реализм пустой сценки дрессированья собаки до степени чудовищной фантастики, о какой позже мечтал Достоевский». Этюды к «Игрокам» выполнены художником, обладающим одним из важнейших качеств новатора, - творческой смелостью; им трудно найти аналогию в графическом и живописном творчестве других мастеров этого времени. В этих рисунках есть некая сверхреальность, которая отличала и произведения Достоевского. Последний и сам считал, что его творчеству соответствует понятие не реализма, а сверхреализма. Эта квалификация подходит к позднему Федотову. Он действительно представляет жизнь, реальность в сгущенном, сконцентрированном виде, в каком-то новом качестве сравнительно с тем, в каком эта реальность предстает перед нами в обычных своих проявлениях.

Поздние произведения Федотова открыли новые пути и определили последние достижения его художественного мышления. Мастер полностью погрузился в царство живописной метафоры, которая позволила ему достичь необычайно широкого обобщения. В 1860-е годы были непосредственно подхвачены обличительные тенденции Федотова. XX столетие открыло позднего Федотова, новые возможности образно-метафорического осмысления мира. Многогранность художника в том, что за столь краткий срок он сумел выработать своего рода модели для будущего искусства. Но с другой стороны, Федотов ценен и том, что он как бы подвел итоги развития жанровой картины особого типа - небольшой по размеру, построенной на рассказе о самых обычных явлениях окружающего мира, проникнутой чувством любви к вещам, живущим рядом с человеком. Федотова можно назвать подлинным завершителем этой традиции «малого жанра», особенно развитого голландцами и фламандцами XVII века. Поэтому значение творчества Федотова не ограничивается лишь национальными рамками и далеко выходит за их пределы.

РАЗДЕЛ 6. РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Лекция 36.

Общая характеристика русского искусства второй половины XIX века

План лекции

36.1. Понятие искусства второй половины XIX века. Особенности развития и взаимоотношения различных видов и жанров.

36.2. Влияние эстетики Чернышевского и Добролюбова в понимании искусства как средства общественных преобразований.

36.3. Обличительный бытовой жанр в живописи 1860-х годов (творчество А.Л.Юшанова, Н.В.Неврева, В.В.Пукирева и др.).

36.1. Понятие искусства второй половины XIX века. Особенности развития и взаимоотношения различных видов и жанров.

Понятием искусства второй половины XIX века традиционно охватывается период начала 1860-х годов до начала 1890-х, - время господства так называемого критического или, шире, демократического реализма. Его начало в России ознаменовано революционной ситуацией 1859-1861 годов, явившейся следствием поражения России в Крымской войне и временно разрешившейся декретом от 19 февраля 1861 года, отменившим крепостное право.

Искусство, понятое как форма служения практическому переустройству жизни, - таков идеал, осуществляемый художниками реалистического направления во второй половине XIX века.

Скрытая оппозиция Академии проявилась в русском искусстве еще в предшествующий период: 1) в педагогической деятельности Венецианова; 2) в свободомыслии А.Иванова в отношении к узаконенным академической традицией образцам прошлого искусства, наконец; 3) в возвышении роли в общехудожественном процессе Московского училища живописи, ваяния и зодчества, образованного в 1843 году из Московского художественного класса, возникшего десятилетием ранее. В административном отношении Московское училище существовало на правах филиала Академии, но дух училища, характер педагогики отличались демократизмом и свободой, которые предоставляли большие возможности для поощрения реалистических тенденций в искусстве. Одним из ведущих педагогов училища был ученик А.Г.Венецианова С.К.Заряно. В свою очередь его учеником и впоследствии педагогом училища был крупнейший мастер русского жанра 1860-х годов В.Г.Перов.

Искусство второй половины XIX века, особенно 60-х годов, развивается в рамках такого стиля как реализм, критический реализм. Для данного явления в изобразительном искусстве свойственны следующие принципы: обращение к реальности, анализ злободневности, просветительский пафос. Синонимом реалистичности на первых порах становится сама по себе обращенность искусства к злобе дня, публицистический пафос, объектом изображения — непосредственная текущая действительность, подвергнутая острому критическому анализу. Наиболее прямо удовлетворяющей этим запросам оказывается, конечно,

жанровая живопись, абсолютно господствующая на протяжении 1860-х годов. Будучи непосредственно срощен с текущей злобой дня критический пафос был чужд природе монументальных искусств, устремляющихся от преходящего к вечному, общечеловеческому. Отсюда, в частности, следует, что наименее вооруженными для освоения и воплощения в собственно художественную форму этой актуальной для искусства второй половины века проблематики оказываются архитектура и скульптура (архитектура и скульптура в это время претерпевают кризис). Внутри формообразующих закономерностей, свойственных XIX веку в целом, актуальные публицистические задачи еще не могли быть художественно освоены монументальными искусствами, которые вступали в эту пору в полосу длительного кризиса.

Отмена крепостного права в 1861 году открыла России путь капиталистического развития. Антифеодальный по своей объективной тенденции, этот акт исходил от феодальной, по существу, самодержавной власти и был лишь способом продлить ее существование, отсрочкой конца. Поэтому на первых порах он легализировал, сделал достоянием общественной гласности давно вызревавшие в недрах общества антифеодальные просветительские настроения. Но многовековое зло оказалось слишком велико, а декларируемые правительственные меры его искоренения - «слишком поверхностными». В этих условиях общественный энтузиазм, вызванный к жизни первой реформой (за которой последовал ряд других, столь же компромиссных), постоянно оборачивался либеральным маскарадом, своего рода дымовой завесой, скрывающей трусливо непоследовательный характер реформ, что с самого начала прекрасно видели наиболее проницательные люди России, в частности Н. Г. Чернышевский.

36.2. Влияние эстетики Чернышевского и Добролюбова в понимании искусства как средства общественных преобразований.

Обозначенная ситуация в изобразительном искусстве во многом складывалась под влиянием современной эстетики. Идеи Чернышевского и Добролюбова об общественном назначении искусства и творческих принципах, которыми должен руководствоваться художник в процессе создания произведения, отразились непосредственно на актуализации реалистического направления в живописи. Н. Г. Чернышевский (1828 – 1889), русский революционный демократ, мыслитель, писатель и Н. А. Добролюбов

(1836 – 18611), литературный критик и философ заявили об особом эстетико-материалистическом подходе к искусству.

Реализм 60-х годов имеет ярко выраженный социальный опенок. Стремление к обличению пороков буржуазного общества, всех проявлений зла в окружающем мире, демонстрация унижений, гнета во многом можно понимать как результат воздействия революционно-демократических взглядов мыслителей. Определяя воспитательную функцию искусства, Добролюбов и Чернышевский акцентировали свое внимание на угнетенных трудящихся, которым необходимо показать реальное положение вещей и внедрить в сознание идею необходимости преобразований общества.

Проблема отношения искусства и действительности - одна из центральных проблем в русском искусстве XIX века. В процессе ее решения возникло противостояние двух направлений: представители первого утверждали принцип «подражания природе» в качестве главного, сторонники второго пытались приблизиться к пониманию диалектической связи искусства и действительности, допуская определенную свободу художественного творчества. Они видели ее в том, что художник изменяет жизненные впечатления «по своей идее и позволению», самопроизвольно распоряжаясь материалом, который доставляет ему наблюдение жизни.

Чернышевский исходит из положения, что содержание искусства не ограничивается прекрасным, а включает в себя все общепрекрасное для человека, а также служит не только предметом эстетического наслаждения, но и средством познания жизни. Свою эстетическую концепцию Чернышевский строит на опровержении тезиса о том, что прекрасное в окружающем мире несовершенно и непостоянно в своей красоте. Прекрасное существует объективно в самой действительности. Согласно Чернышевскому «Прекрасное то существо, в котором видим мы жизнь такую, каковой она должна быть по нашим понятиям». Отсюда и эстетическая характеристика объективно существующих предметов «прекрасен тот, что выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни». Действительность первична по отношению к искусству, она его источник.

Для Чернышевского искусство - воспроизведение действительности, не сводимое к подражанию природе. Оно не копирование внешней формы, а передача внутреннего содержания явлений, выявление характерного в них. Такой подход предполагает творческую деятельность художника в рамках

его творческих сил и фантазии. Чернышевский обращал на это особое внимание: «художник не лишен существенного человеческого права и качества смотреть на объективную действительность как на материал, только как на поле своей деятельности, и подчинять ею себе». Центральная задача художника - осмыслить явления жизни, раскрыть их связи и отношения. При этом искусство с эстетических позиций должно давать одновременно и объяснение и оценку окружающему, «вынести ему приговор».

По мнению Н. А. Добролюбова, искусство есть специфическая форма познания действительности. Она сопоставляет содержание произведения искусства с фактами реальной жизни. Главное требование, выдвигаемое по отношению к произведению искусства - жизненная правда, без которой немислимы другие достоинства художественного произведения. Реализм рассматривается Н.А. Добролюбовым как творческий метод, отвечающий познавательной природе и активной общественной направленности художественного творчества. С помощью реалистических приемов в произведении искусства должны быть отражены не случайные, а сущностные, характерные особенности действительной жизни.

Добролюбов ставит проблему общественной роли искусства, считая, что оно должно активно воздействовать на умы. Искусство понимается как форма выражения национального самосознания. Вводит понятие «народности», т.е. выражения в произведениях искусства стремлений, интересов и потребностей народа. Реалистическое искусство должно служить мобилизации общества, принесению в сознание масс идей социального прогресса. В данных представлениях проявляется идея крестьянской революции, борьбы масс за свержение реакционного режима и установление демократической власти трудящихся. Задача искусства сводиться к тому, чтобы показать негативные стороны реальности, заставить людей спуститься на землю. Исходя из данных положений, внутренние достоинства произведения искусства, обусловленные общественно значимым содержанием, приобретают первостепенное значение.

Действительность доминирует над искусством, которое изменяется сообразно направлениям жизни. Соответствие взглядов художника мировоззрению времени дает ему возможность наиболее полно реализовать свой талант, создавая наиболее актуальные произведения, необходимые на определенном этапе развития общества. Общественный человек и его судьба

- главный предмет подлинного искусства. Все естественные стремления человеческой природы попадают под категорию прекрасного. Красота заключается не в отдельных чертах, признаках, а в общем выражении, в жизненном смысле. По Добролюбову, художнику необходимо самому непосредственно переживать действительность, чтобы соответствовать жизненной правде. Категория правды выделяется как центральное понятие, относящееся к методу художественного творчества. Художник должен уметь, уловив явление, понять его причины и связь с другими явлениями, выделить общий смысл действительности и донести его до массового зрителя. В то же время, на основе действительности художник должен создавать свой собственный художественный мир. То есть не зеркально отображать все увиденное посредством натуралистической передачи, а пропускать впечатления, полученные от внешнего мира через свое творческое сознание. В результате, зритель может глубже постичь мир через истинное произведение искусства.

В эстетических взглядах Чернышевского и Добролюбова можно выделить ряд общих положений:

- О взаимоотношении искусства и действительности: действительность первична по отношению к искусству и выступает в качестве предмета его изображения.

- О специфике отражения действительности художественными средствами: искусство должно изображать реальность не путем механического копирования, но через ее осмысления в сознании художника.

- О роли искусства в жизни общества: основная задача искусства состоит в воздействии на сознание зрителя в целях формирования новых ценностей и представлений об окружающей действительности.

36.3. Обличительный бытовой жанр в живописи 1860-х годов (творчество А.Л.Юшанова, Н.В.Неврева, В.В.Пукирева и др.).

Основное завоевание искусства 1860-х годов, главное качество, которое оно воспитывает в себе, - это качество социальной чуткости, способность реагировать на изменения общественного климата. В первое время оно питается типично просветительскими иллюзиями, самая стойкая из которых – вера в возможность искоренения зла, вернее, в возможность убедить в необходимости его искоренения силою одной истины, разоблачением зла, выводимого на свет из-под спуда ввевшихся в быт

привычных житейских «случаев». Искусство критического реализма словно задается целью произвести следствие, удостоверить, поименовать, описать все виды зла. Создать своего рода свод фактов произвола, забитости, угнетения, бесправия, унижения человеческого достоинства и всего, что подавляет личность. Но чем шире растекалось оно по поверхности быта, тем очевиднее становилась угроза потери пафоса в мелочах описательной фактологии, тем явственнее ощущалась невозможность исчерпать «проклятые вопросы» жизни методом количественного перечисления фактов, копящих эти вопросы. Действенность прямой критики оказалась под сомнением. Описательно-перечислительная тенденция должна была исчерпать себя по мере рассеивания либеральных иллюзий.

В пределах критико-описательного, повествовательного метода возможны были разнообразные варианты, вплоть до таких, где изначальная острота социально-критической тенденции растворялась и исчезала в сентиментальных интонациях или голом резонерстве сочиненных и лишь как бы увиденных в натуре сцен. Таковы «Последняя весна» М.П.Клодта (1861, ГТГ) или картина Н.Г.Шильдера «Искушение (18.56, ГТГ), представляющая собой парафразу федотовской сепии 1846 года «Бедной девушке краса — смертная коса (Мышеловка)», в интерпретации Шильдера, сведенной к мелко-житейской морали, наподобие «бедность не порок, а несчастье».

Наиболее красноречивый в этом отношении пример — картина В.В.Пукирева «Неравный брак» (1862, ГТГ), где главные лица превращены в персонификации добродетели и порока с обязательным героем-резонером в образе гневного молодого человека, наблюдающего сцену венчания — почти на классический манер, что выдает зависимость этого произведения от традиционных методов академической живописи.

Театр в жизни, театрализованные сцены быта, столь любимые жанристами середины века, казалось бы, легко вписываются в традиционные образцовые схемы картинного построения по сценическому типу, издавна свойственные живописи. Но при таком совмещении они дают эффект выскакивания из классического узора, передразнивания, гротескной деформации его знакомых контуров. Этот эффект с замечательным остроумием обыгран, например, в картине А. Л. Юшанова «Проводы начальника». Путем тонко рассчитанных нарушений равноголовия в классическую фризообразную композицию фигур вносится гротескный,

марионеточный ритм, неверные движения едва держащегося на ногах начальника. Обострение ритмического рисунка контрастно кристаллической строгости интерьера. Общий абрис группы повторяется в контуре резного завершения шкафа – подробность федотовского изобразительного комизма.

В тематическом комплексе жанра середины XIX века можно заметить избирательное сродство ситуаций, группирующихся вокруг всякого рода ритуализованных форм быта, как то:

1) свадебные церемонии («Прерванное обручение» А.М.Волкова, 1860, «Неравный брак» В. В. Пукирева, «Свадьба» Л. И.Соломаткина, 1872. ГТГ),

2) церковная служба или шествие (тот же «Неравный брак», а также «Проповедь в селе» и «Сельский крестный ход на Пасхе» В. Г. Перова),

3) наконец, это вообще такие положения, где действие подчиняется условно-этикетным нормам, например, традиционное посещение купеческого дома славильщиками на праздник Рождества (картина Л. И.Соломаткина «Славильщики», 1872, ГТГ, в нескольких вариантах) или церемония проводов начальника в доме мелкого чиновника («Проводы начальника» А. Л. Юшанова, 1864, ГТГ). Сюда же можно отнести и весьма популярные в живописи второй половины XIX века.

4) сцены трапез и чаепитий, которые тоже являлись одной из устойчивых в русском общежитии форм бытового церемониала («Чаепитие в Мытищах, близ Москвы» В.Г.Перова, «Чаепитие в Марьиной роще» Л. И. Соломаткина, 1865, ГЭ, и др.).

5) кутеж, пьянство, игра.

Все это те случаи, когда сама жизнь инсценирует, представляет себя в зрелищных, картинных формах. Пространство изображения уподобляется планшету сцены. Таким образом, жанр 60-х годов как будто возвращается в русло традиционных способов организации действия и канонов картинного построения, издавна принятых в академической школе. Однако это совпадение насквозь иронично. Для критического жанра эти перешедшие в современную жизнь формы сословно-церемониального общения, за которыми некогда стоял возвышенный смысл и красота, как раз и являются мишенью критики. Эти формы – суть осколки дискредитировавших себя социальных отношений и институтов. Это как бы академизм в жизни, отвержением которого в искусстве новое поколение художников начинало свою творческую деятельность. Воспроизведение их в

жанре 60-х годов имеет важную смысловую и художественную функцию. Ими как бы задается изображаемым персонажам и одновременно зрительскому восприятию известная программа поведения. Художественный эффект возникает из обманутого ожидания - персонажи на каждом шагу «ошибаются», «сбиваются с такта» или с глупой аккуратностью воспроизводят эту программу. Они начинают выглядеть неумелыми исполнителями давно забытой пьесы, написанной для других условий и других актеров, или, наоборот, марионетками слишком заученной и бессмысленной роли.

Лекция 37.

Товарищество передвижных художественных выставок

План лекции

- 37.1. Организация Петербургской артели художников
- 37.2. Товарищества передвижных художественных выставок, основные этапы истории Товарищества.
- 37.3. Содержание искусства передвижников, значение их деятельности
- 37.4. В.В.Стасов и И.Н.Крамской как идеологи передвижничества и художественные критики.
- 37.5. Роль П.М.Третьякова в развитии искусства.

37.1. Организация Петербургской артели художников.

Возникновение Товарищества передвижных художественных выставок было в известной мере подготовлено событиями, имевшими место в Академии художеств непосредственно в предшествующие годы.

1) В 1859 году введен новый Устав, поднимающий возрастной ценз до 20 лет. Таким образом, учениками Академии становились уже сформировавшиеся люди (а не мальчики от 6 до 14 лет), люди, со сложившимся сознанием, самых разных сословий, но большинство разночинцы. Многие академисты были тесно связаны со своими родными местами. После летних практик показывали сценки из окружающей жизни, деревенские пейзажи, этюды мужиков.

2) Знаменитый «бунт 14-ти протестантов», происшедший в 1863 году, пробил первую брешь в стенах этой «феодальной крепости» искусства. 14

конкурсантов на большую золотую медаль, т.е. самые талантливые ученики, обратились в Совет с просьбой писать диплом на свободную тему в соответствии с творческими устремлениями каждого. В ответ Академический совет пошел в наступление и предложил единственную тему (вместо 3-4 на выбор) из скандинавской мифологии «Пир в Валгалле». Программа излагалась следующим образом: «Должен быть изображен Бог Один, на плече у которого два ворона, у ног два волка, на небесах между колоннами месяц, гонимый чудовищем в виде волка» и т.д. Художники отказались и потеряли не только возможность получить Большую золотую медаль, но и все академические привилегии, выход угрожал также и политическим недоверием.

3) В Академии царила изжившая себя педагогическая система и устаревшие нормативы эстетики, потерявшей связь с передовой русской художественной культурой, развивавшейся в русле просветительских идей.

Печать просветительских идей несла на себе и возникшая тогда первая в России самостоятельная организация художников - Санкт-Петербургская Артель, члены которой поначалу стремились построить свой жизненный уклад по принципу коммуны. Но по мере спада революционной ситуации должна была неминуемо сказаться утопическая природа этой организации. Артель превратилась в мастерскую, принимавшую казенные и частные заказы на исполнение портретов, церковных росписей и всякого рода декоративно-прикладных поделок. Получение этих заказов оказалось в конце концов единственным стимулом существования Артели, исполнение их - основным источником заработка ее членов. Именно такой характер организации был зафиксирован в первом параграфе устава Артели, утвержденного на третьем году ее существования. Согласно этому уставу, цель Артели заключалась, «во 1-х, чтобы соединенными трудами упрочить и обеспечить свое материальное положение и дать возможность сбывать свои произведения публике (...) и во 2-х, чтобы открыть прием художественных заказов по всем отраслям искусства».

По четвергам в Артели устраивались на квартире И.Н.Крамского вечера, собиравшие до 40-50 человек, с дискуссиями о задачах искусства. Артель распалась после того, как ее лидер Крамской, не приняв поступок художника Дмитриева-Оренбургского (получение тайком от артельщиков наиболее выгодных заказов) сам вышел из организации.

37.2. Товарищество передвижных художественных выставок, основные этапы истории Товарищества.

Потребность в организации оставалась. В 1870 году московские и петербургские художники демократического направления объединились, а в 1871 году прошла 1-ая выставка Товарищества передвижных художественных выставок. Первый случай разделения искусства России на официальное (Академия художеств) и неофициальное (передвижники).

Товарищество передвижных художественных выставок представляло собою иную форму организации людей творческого труда. Мысль о необходимости новых форм творческого содружества русских художников зародилась у Г.Г. Мясоедова еще в 1860-х годах, во время его пенсионерства в Италии. Материальное благоустройство, естественно, являлось предметом забот художников, принадлежавших в большинстве своем к сословию неимущей разночинной интеллигенции. Выставки Товарищества, безусловно, помогали разрешению этого вопроса. Произведения, экспонировавшиеся на них, с течением времени находили все более широкий круг ценителей и в столице и в провинции у коллекционеров нового типа. Более того, выставки передвижников по-своему способствовали возникновению этого нового типа коллекционеров.

Однако отнюдь не только заботами о материальном благоустройстве следует объяснять поиски будущими передвижниками новой формы своего объединения. Оно должно было, прежде всего, отвечать интересам художников, чье творчество апеллировало к широкой зрительской аудитории. Это было продиктовано самим характером сложившегося к этому времени искусства, «сделавшегося народным», демократическим по своей сущности, «партикулярным», по словам Крамского, то есть независимым от официального художественного центра страны (Академии). По Уставу Товарищества каждый член должен был выставлять раз в год на выставке новые произведения, т.е. работать не только на заказ, но и творчески.

Осознание передвижниками независимости своей организации не носило декларативного характера. Многие из основателей Товарищества, еще до возникновения его, доказали на деле свою причастность новым задачам искусства, свое понимание его общественной роли, свой глубокий интерес к явлениям современной действительности, к основным важнейшим вопросам народной жизни. В этом отношении передвижники, не сохранив

организационной преемственности от Санкт-Петербургской Артели художников, были в то же время продолжателями высоких традиций искусства 1860-х годов. Следование этим традициям и впредь составляло одну из сильных сторон их деятельности. Но творческая программа передвижников в целом была шире программы их предшественников.

Искусство первого пореформенного десятилетия в его наиболее ярких и талантливых проявлениях было искусством отрицания. Слова Н.Г.Чернышевского: «Произведения искусства ... имеют значение приговора о явлениях жизни» - служили непререкаемой заповедью для передового отряда художников-шестидесятников. Передвижники не ограничивали себя пределами просветительской критики отрицательных сторон действительности. Задачи разностороннего художественного познания окружающего мира привели к большему по сравнению с искусством 1860-х годов многообразию жанров, к освоению новых приемов выразительности, к созданию развитой, сложной формы реалистической станковой картины. Просветительская категоричность суждений уступала место более сложным обобщениям. Художники обратились к поискам и к утверждению в самой реальной действительности идеала, который составлял позитивную основу критического реализма. Программность творчества передвижников: высокая гражданственность, сознание общественных и психологических проблем своего времени, интерес к облику современника в свете этических основ его бытия.

Однако передвижники начали свою деятельность вне каких-либо программных заявлений. В ноябре 1871 года в газете „Санкт-Петербургские ведомости“, в разделе „Хроника“, была помещена лишь краткая заметка, оповещающая о близком открытии 1-й передвижной выставки. И последующие выступления передвижников, за исключением предпоследней 47-й выставки, не сопровождались никакими специальными декларациями или манифестами. Энергия и внимание членов объединения в значительной степени поглощались разрешением всякого рода организационных вопросов. Это были заботы о комплектовании каждой очередной выставки, о помещении для нее в столицах и в провинции, о маршруте, по которому она должна следовать, о финансовой отчетности и о множестве прочих текущих дел.

37.3. Содержание искусства передвижников, значение их деятельности.

Русское искусство обретает принципиально иную направленность. Его отличают настойчивые поиски положительных начал в жизни. Критическая тенденция не устраняется, но иначе и глубже осмысливается. Идея личного подвижничества, бросающего вызов миру векового угнетения, налагает специфический оттенок на образ мыслей и действий, вплоть до особенностей житейского поведения разночинной интеллигенции 70-х годов. Свое социальное выражение она получила в развернувшемся с середины десятилетия широком движении «хождении в народ», или народничестве. Становясь врачами, юристами, учителями, многие представители разночинной молодежи шли в провинцию, в деревню с надеждой разбудить крестьянский мир своей проповедью. Они уповали при этом на сохранявшиеся в среде русского крестьянства традиции общинного самоуправления, в которых видели зародыш коммунистического общежития, республиканский дух, противоположный монархическому государственному строю. Но в связи с подобным умонастроением ставился вопрос: во что можно верить, что достойно любви в мире, подвергнутом ранее тотальной критике, что в нем может составлять источник вдохновения и утешения в тяжком подвиге самоотверженного служения народным интересам, которых сам народ не ведает? В защиту каких идеалов и в союзе с какими силами и духовными ценностями современный человек вступает в битву? Нельзя не отметить, что вопрошающий пафос 70-х годов в большей степени, нежели критическая тенденциозность 60-х, затрагивает нерв, и специфику собственно художественной деятельности, поскольку в предельном своем выражении этот вопрос формулируется просто: что прекрасно в жизни?

Эта новая ориентация характеризует период зрелости демократического реализма второй половины XIX века. Расширяется жанровый репертуар живописи: рядом с господствовавшей в прежнее десятилетие бытовой картиной возвышаются портрет и историческая картина.

Существенно меняется общественный статус искусства, демократическая живопись прочно завоевывает общественную трибуну. Теперь она имеет свою критику в лице И.Н.Крамского и В.В.Стасова и своего мецената в лице П.М.Третьякова — основателя знаменитой галереи русской живописи в Москве.

Товарищество просуществовало более 50 лет. Но основные достижения были в 1870-80-е гг., период развития всех жанров – портрета, пейзажа, тематической и исторической картины. Это время общего расцвета русской культуры. Литература – Толстой, Островский, Салтыков-Щедрин, Достоевский, Короленко, Чехов. Музыка – Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков, Бородин. Выставки передвижников в течение года могли объехать до 20 крупных городов, они играли огромную роль в развитии общественного самосознания.

Значение передвижничества не следует ограничивать национальными рамками России. Демократический реализм как явление мирового искусства в русском передвижничестве достиг наиболее высоких результатов.

37.4. В.В.Стасов и И.Н.Крамской как идеологи передвижничества и художественные критики.

В.В. Стасов и И.Н. Крамской не являясь официальными идеологами передвижничества, тем не менее, в переписке с другими художниками и критических статьях формулировали основные принципы творческого метода передвижников. Художественная критика И.Крамского и В.Стасова приобретает характер публицистичности. В отличие от прежней - узко специальной или рассчитанной на специалистов-художников, ценителей, знатоков искусства, - новая, демократическая критика обращается к широким кругам зрителей. По их мнению, критик является истолкователем общественного мнения, выражает вкусы и запросы общества. Стасов рассматривал критика как воспитателя масс, который должен усиливать действие на массы хороших произведений искусства и ослаблять воздействие антидемократических произведений.

Стасов применяет метод «реальной критики», обоснованной Чернышевским и Добролюбовым. Вскрывая идею произведения, он анализирует его так, если бы перед нами были явления реальной жизни, сопоставляя образы искусства с отображаемой действительностью. При этом, не ограничиваясь рамками художественного произведения, переходит от него к разным сторонам реальной жизни, к выдвигаемым проблемам, тем самым его статьи приобретали общественное значение. Исходя из содержания произведения, он рассматривает и его форму, указывая на недостатки художественного языка, на слабость рисунка, тусклость колорита; сопоставлял образ с действительностью и определял степень их

соответствия. Каждое новое произведение художника разбирается в связи с его предшествовавшими работами. Этим он отмечает рост или застой в развитии мастера. Кроме того, Стасов оказывал повседневную товарищескую помощь художникам. Давал многочисленные справки и советы из различных областей знания.

Необходимо отметить, что на протяжении всей своей критической деятельности оставался в рамках движения передвижников и критиковал любое отступление от реалистического метода. Западное искусство рассматривал как антидемократическое, буржуазное и поэтому считал недопустимым его влияние на русскую живопись.

Крамской в отличие от Стасова в своей критической деятельности следил за развитием искусства на современном ему Западе, особенно во Франции как центре средоточия художественной жизни всей Европы. В статьях, касающихся салонов, Крамской высказывает мысль о необходимости и возможности поучиться у западных мастеров изобразительной искусности. Крамской высоко оценил импрессионизм за противопоставление салонности, мещанству, поэтически-непосредственное отношение к окружающему миру, красочность гаммы, динамизм.

37.5. Роль П.М.Третьякова в развитии искусства.

Еще в 1856 году Третьяков начинает свою собирательскую деятельность, но именно в 1870-е годы профиль его коллекции начинают определять произведения современного реалистического искусства. Павел Михайлович Третьяков (1832-1898) – один из учредителей Московского купеческого банка, Московского Торгово-промышленного товарищества и др., Действительный член Академии художеств, Почетный гражданин Москвы. Еще в Завещательном письме 1860 года он пишет, что капитал оставляет на развитие публичного художественного музея, что желал бы составить национальную галерею, пользоваться которой может весь русский народ.

Третьяков часто выступал не только как коллекционер уже написанных картин, но и как организатор, являвшийся в известной мере соучастником замысла художника. Переписка Третьякова с Репиным, Крамским, Перовым, Ге, Верещагиным полна конкретных замечаний и советов, показывающих как тонко и профессионально Третьяков понимал задачи русской живописи.

Организаторская роль П.М.Третьякова наглядно видна на примере создания портретов русских писателей, ученых, композиторов.

Лекция 38.

Ведущие представители передвижничества

План лекции

38.1. В.Г. Перов:

- обличительный антиклерикальный жанр и сострадательность,
- острота характеристик в портретах,
- религиозное и историческое творчество.

38.2. И.Н.Крамской:

- портретное творчество,
- сюжетные картины,
- религиозные искания.

38.1. В.Г. Перов.

Со времен «Истории русской живописи» Александра Бенуа о творчестве Василия Григорьевича Перова (1833-1882) наиболее распространено мнение, что в его искусстве «не за что уцепиться, не на чем утешиться. Чудовищные по цинизму и отчаянию страницы. Затем картины более грустного, чем обличительного характера, исполненные тихой скорби за «бедного человека». Но на протяжении XX столетия расширялся круг исследуемых произведений, глубже и разностороннее становились подходы к выявлению глубинных смыслов творчества Перова, и, наконец, после всеобъемлющей выставки художника к 150-летию со дня рождения в фундаментальном исследовании В.А.Петрова «Василий Перов. Творческий путь художника» мастер предстал во всей своей многогранности и сложности.

1) обличительный антиклерикальный жанр и сострадательность. Наиболее репрезентативными в творческом наследии являются «Проповедь на селе» (1861), «Чаепитие в Мытищах, близ Москвы» (1862), «Сельский крестный ход на Пасху» (1861), «Монастырская трапеза» (1865-1875). Вряд ли найдешь в русском искусстве до Перова или после него более едкое обличение пороков Церкви, аналогов столь непримиримого бичевания

христианских пастырей и паствы в русском искусстве больше нет. Что за персонажи проходят перед нами? Толстенький неприятный помещик, дремлющий в кресле во время проповеди, тут же кокетливо перешептывающиеся молодая барыня и холеный господин. На стене церкви слова «Нет бо власти аще не от Бога учинена суть. Всяк да повинуется власть придержащим», содержание которых полностью выхолощено всем процессом восприятия проповеди. На другом холсте распухающий от жары и сладостных удовольствий неспешного чаепития поп-чревоугодник не замечает рядом с собой ни нищеты, ни подобострастия, контрастность сопоставлений нищих солдата и мальчика и попа ошеломляет. В одной из самых известных композиций на тему Светлого Христова праздника представлен отвратительный вид нестройного пьяного шествия с образами и хоругвями, где мерзости нанизываются одна на другую.

Картина церковной жизни, воссозданная Перовым, предстает отталкивающей и безобразной. С жестоким реализмом художник демонстрирует абсолютное убожество своих героев. Сюжетами каждой из работ стали вполне конкретные жизненные впечатления, и отсюда идет меткая убедительность характеристик, предельная выразительность жестов и мимики. Но при этом мы видим, что изображены не только и не столько индивидуальные личности, что художник последовательно поднимается до уровня социального типажа, создает образы наглядно персонифицирующие человеческие пороки.

Но Перов не судит, он обличает зло, обличает безжалостно и беспощадно, потому что зло действительно поселилось и прочно укоренилось там, где его и близко не должно быть, где оно просто омерзительно, и художник содрогается всем своим существом, видя его всесилие. Равнодушие, пьянство, обжорство, грубость, ложь, мздоимство отвратительны всегда и везде, но в церкви они отвратительны стократно, и, увы, вряд ли что-то изменится, если мы закроем глаза на то, как зияет эта рана столетиями на теле Церкви. И художник в своих полотнах с отчаянной смелостью и честностью вскрывает попрание нравственных основ жизни и подмену святынь.

Сочувствие к униженным и оскорбленным порождает у Перова целый ряд законченных живописных новелл о человеческом горе. И, конечно, уникальная страница в этом ряду – детские образы. Светлая, неиспорченная

природа человека в детях светится изнутри, преображает нежные лица, придает им ангельский отблеск вопреки «лежащему во зле» миру, который заставляет их безвинно страдать («Спящие дети», детская группка в «Проповеди на селе», прильнувшие к гробу мальчик и девочка в «Проводах покойника», отрешенные, как бы потусторонние лица «Тройки»). Выражение беспредельной, даже надрывной скорби контрастно сочетается в страдательном цикле Перова с кротостью и чистотой детских персонажей, усиливая, заостряя, доводя до почти невозможного предела концентрацию чувств художника и зрителя. И слеза ребенка вырастает у Перова, как и у другого гениального защитника униженных и оскорбленных в русской культуре Ф.М.Достоевского, до философской метафоры обличения несправедливости мира. Христианское учение о всеобщей любви к ближнему, о милосердии и равенстве всех перед лицом Бога не было для Василия Перова пустым звуком, оно переживалось им лично, пропускаясь через собственное сердце.

2) острота характеристик в портретах.

Уникальная страница творчества Василия Перова – созданная им портретной галереей, в которой, безусловно, есть несколько подлинных вершин искусства русского демократического реализма второй половины XIX века. Художник был глубоко увлечен портретным жанром. Недаром он столько внимания уделял копированию в Эрмитаже Веласкеса и Ван Дейка. Написанный в 17 лет автопортрет показывает нам вдумчивый, пылкий и в то же время волевой характер будущего создателя таких образов как портрет Достоевского и портрет Даля. Созданный во время работы писателя над одним из самых сложных и трагичных романов «Бесы» образ Достоевского воспринимается сегодня как живописный памятник переломной и трудной эпохи. В портрете Даля нас подкупает и обезоруживает внутренняя гармония, благородство и значительность образа, не случайно во многих его характеристиках отмечается, что через физическую оболочку человека как бы просвечивает «лик», черты святости. Или еще один контрастный образ – портрет писателя Н.А.Островского, прочно сидящего в кресле, в упор разглядывающего зрителя цепким взглядом, есть в нем какая-то своя, русская, сермяжная правда. Мы не будем подробнее останавливаться на портретном творчестве Перова, так как данному жанру у нас посвящена отдельная глава.

Перов развивает и обогащает так ярко заявленный в русском искусстве первой половины XIX века В.А.Тропининым полужанр, полупортрет одиночных фигур. И наиболее выразительными здесь являются образы «Гитарист-бобыль» (1865) и «Учитель рисования» (1866). Здесь нет и следа тропининской идеализации, все скупые детали полунищенской жизни и быта показаны реалистично и точно. Но сколько же здесь со стороны художника трогательного внимания к лучшим стрункам человеческой души, ее тихим и поэтичным вздохам, преображающим и убогий быт, и неказистый человеческий облик перовских героев.

3) национальный характер восприятия природы, тема странничества.

Особо хотелось бы отметить национальный характер восприятия природы художником. Хотя он почти не обращался к жанру чистого пейзажа, роль природы во многих его композициях по-особому значима. Василий Перов глубоко чувствовал взаимодействие человека и природы, а один из совершенно русских, наполненных ассоциативными смыслами мотивов – мотив дороги – притягивал его просто гипнотически. Пейзажная составляющая в полный голос звучит в «Тройке», в «Проводах покойника», в «Утопленнице» и др. Но наиболее «пейзажна» из всех больших композиций Перова работа «Последний кабак у заставы» (1868). Здесь почти нет никакого сюжета: загулявшие у городской заставы мужики где-то очень далеко, в кабацком угаре светящихся окон трактира с красноречивой вывеской «Расставание», мы их не видим. Но насколько выразителен образ темнеющей, затерянной в сгущающихся сумерках дороги, которая читается как путь в никуда, как разлитая безмерно боль и скорбь за всю плутающую в потемках Россию, а застывшая в саях фигурка женщины как олицетворение бесконечного терпения людского, безвременья. И только на самом горизонте в золотистых лучах уходящего солнца как непрерывающаяся ниточка надежды выплывает силуэт придорожной церквушки.

Своеобразные идиллии слияния человека и природы мы наблюдаем в охотничье-рыбацком цикле картин, рисунков, зарисовок. С добродушным юмором художник показывает, как в общении с природой раскрываются непосредственность и детскость человеческой натуры, становится заметнее то, что он так искал – светлые, не обезображенные злым и несправедливым

миром черты. Как будто сам Перов позволяет себе здесь редкие минуты отдыха, сознательно уходит от любой социальной и идейной нагрузки.

И еще одна существеннейшая страница творчества Перова, где мотив пейзажа, дороги и человека слиты нераздельно – это тема странничества, так последовательно не разрабатываемая больше ни одним из русских художников. «Странница в поле. На пути к вечному блаженству» (1879) показывает умершую или тихо умирающую молодую женщину в поле под стогом, среди удивительного разнотравья. Отчетливо видна небольшая иконка, которая как бы окрашивает духовным смыслом весь предыдущий нелегкий путь странницы и примиряет ее и нас с конечностью изображенной ситуации, в безмятежной тишине пейзажа ощущается, что душа этой женщины действительно на пути к вечному блаженству. Самый монументализированный, законченный и обобщенный образ в теме странничества – картина «Юродивый. Божий человек» (1875, 1879). Обращение художника к подобным персонажам говорит не только о его национальной и социальной чуткости – он показывает одну из характерных сторон русской жизни, но и о стремлении понять наиболее сложные и противоречивые черты глубинной народной религиозности.

Почвенность, связь с народно-национальными традициями в поздний период проявилась у Перова в разработке поэтических и сказочных тем, пусть до конца так и не выросших в особо значимые произведения, но само появление которых за пару десятков лет до знаменитых сказочно-былинных образов В.М.Васнецова, видится нам в общей эволюции художника знаковым, показательным. Разработка эскизов и вариантов «Плача Ярославны», «Ивана царевича на сером волке». «Снегурочки» позволяли ему уйти от неразрешимых противоречий действительности, сосредоточиться на поэтичном и лиричном.

38.2. И.Н. Крамской.

Личность Ивана Николаевича Крамского (1837-1887) занимает в русской культуре совершенно особое место. Для второй половины XIX века его изобразительное творчество, а также эпистолярное наследие и художественная критика во многом являются показательными, знаковыми, так как концентрируют в себе сложность и глубину мировоззренческой проблематики данного периода. Не менее важной в формировании

стержневых художественных процессов времени была также и принципиальная общественная деятельность Крамского.

1) портретное творчество.

Портреты - основная линия художественного наследия мастера. Безусловно, кропотливая и трудная работа в юные годы ретушером повлияла и на будущее преобладание в творчестве портретного жанра как такового, и на умение абсолютно точно передать на холсте физиогномическое строение человеческого лица, и на особенности живописного языка и композиционных построений, которые отличались особой законченностью и сдержанностью. В портрете Крамской работал быстро и уверенно, и, как отмечали современники, уже спустя два-три часа работы обнаруживалось полное сходство рождавшегося изображения и модели.

Обширная портретная галерея Крамского дает ряд убедительных образцов, когда, увлекшись моделью, художник полностью уходит от фотографического протоколирования и решает сложные психологические задачи, передает в достоверном, абсолютно конкретном внешнем облике человека его глубокий и во многом непостижимый внутренний мир. Понятие портретной точности приобретает особый смысл полной нераздельности внешнего и внутреннего содержания. Именно в их совокупности раскрывается высокая социальная значимость личности.

Лучшие портреты творческой интеллигенции (писатели Гончаров, Салтыков-Щедрин, Некрасов, Толстой, художники Васильев, Васнецов, Перов, Суриков, Куинджи, основатель галереи русского искусства Третьяков и многие другие значительные образы), на первый взгляд, чуть ли не с документальной правильностью отображают внешние и внутренние черты изображаемых. Но, с другой стороны, через воспроизведение точного облика ведущих деятелей русской культуры того времени открыто и последовательно раскрывается выстраданная, глубоко переживаемая на каждом этапе творчества идейная концепция самого Крамского.

Уже в знаменитом овальном автопортрете 1867 года воплотились следы трагического противостояния. Отсутствие внутренней устойчивости, внутреннего благополучия, скованность, несвобода характерны и для большинства созданных Крамским образов творческой интеллигенции. Но в запечатленном им состоянии особой духовной напряженности, духовного горения ярко выражается готовность человеческой личности соизмерять

себя с неким высшим идеалом, готовность действовать по законам высшей, абсолютной моральной нормы. Это качество в полной мере определяло творческое самоощущение не только Крамского, но и культурной эпохи демократического реализма в целом. На примере портретных образов Крамского мы можем говорить об особой зрелости человека второй половины XIX века как высоко нравственного существа. Определяя художественную концепцию русского портретного жанра данного периода, Григорий Стернин подчеркивает: «Писать не человека, а мысль по поводу него, представлять зрителю не лицо, а лик – отсюда был путь и к сакрализации образа, и к превращению его в условный знак или символ».

2) сюжетные картины.

Стоящая чуть ли не особняком в творчестве художника картина «Осмотр старого дома», показывая нам упадок и запустение когда-то обжитого и теплого интерьера, лирически окрашивает, с тихой грустью поэтизирует состояние оставленности и опустошенности. Всем своим художественным строем композиция наводит на переживание бренности человеческого бытия, переплетается с христианским пониманием преходящего, временного характера земных человеческих радостей и горестей. Судьба Крамского сложилась так, что ему не раз пришлось пережить трагедию смерти, трагедию утраты близкого человека и друга, и даже собственного дитя. Картина 1884 года «Неутешное горе» автобиографичная. Конечно, восприятие подобной композиции не может быть однозначным. Пытаешься понять психологию художника, который с такой сосредоточенностью, логической взвешенностью пишет тяжелую обстановку дома в момент прощания с умершим ребенком, свою жену Софью Николаевну. Возникают и более общие размышления о допустимых границах художественного творчества, о внутренних законах эстетического в живописно-пластическом образе. Но не они являются предметом сегодняшних рассуждений.

Трагедия осознания конечности человеческого бытия в христианском мировоззрении восполняется верой в возможность обретения царствия небесного. Что мы видим у Крамского? То мужество и стойкость, с которыми принимает женщина страшные удары судьбы, не могут не вызывать уважения, придают ее образу черты драматического величия. Но, в тоже время, используемый Крамским художественный прием с логической

отстраненностью и неизбежной последовательностью запечатляет все подробности: от тяжелой портьеры до узоров ковра, от живых и искусственных цветов в гробу до книг и письменных принадлежностей на столе, от складок черного траурного платья до прижимаемого к губам платка. Неужели в трагедии матери, потерявшей ребенка, все эти тщательно выписанные детали имеют какой-то смысл? Во всем этом нет никакого выхода за пределы живописного и эмоционального пространства холста, следовательно, и за пределы непосредственно изображаемой реальности. Горе действительно неутешно, оно окаменело в замкнутости и завершенности композиции.

3) религиозные искания.

Главной, наиболее важной своей творческой работой сам Крамской видел обращение к собственно религиозной теме, раскрытие образа Христа. Картина «Христос в пустыне» 1872 года и, как дальнейшее развитие темы, незавершенная композиция «Хохот» («Радуйся, царю иудейский») второй половины 1870 - 1880х годов в полной мере свидетельствуют о сложном, противоречивом характере религиозных и в целом мировоззренческих позиций Крамского.

Картине «Христос в пустыне» присуща композиционная жесткость, зрительно формат воспринимается близким к квадрату, линия горизонта делит верхнее и нижнее пространство холста на почти равные части. Силуэт фигуры и камня, на котором она сидит, вписывается в треугольник. Такая, как бы намеренно подчеркнутая статичность, общее тяготение к геометрической правильности и создает впечатление бесконечно длящейся внутренней сосредоточенности единственного персонажа на самом себе, ощущение медленного и упорного прокручивания важной и трудной мысли, от которой невозможно уйти, невозможно избавиться. Кажущийся хаос каменистых нагромождений уравнивается, успокаивается абсолютной пустынностью, метафизической бездонностью неба, еще раз возвращая нас к отмеченной композиционной статичности. Для усиления содержательно-эмоционального звучания холста Крамскому, на наш взгляд, удалось мастерски найти колористическое решение. Тяготеющий к холодному, сдержанно-выразительный колорит поддерживает гнетущее состояние внутренней несвободы, скованности человека. Высветленные оттенки серо-синего неба и розовой полосы зарождающегося восхода, разделяющей небо и

землю, сгущаются, насыщаются в сложном малиновом цвете хитона и темном тоне сине-серого гиматия. Но все-таки главное достижение Крамского в композиции – это лицо, которое невозможно забыть, от которого невозможно оторваться. Именно на нем неизменно сосредотачивается внимание зрителя, пытающегося проникнуть в сокровенные глубины человеческой драмы. В холодном колорите и оцепенелом композиционном пространстве холста, в мертвенности пустынного пейзажа, в замкнутости треугольного силуэта фигуры, только благодаря мягкой пластике и неуловимой игре светотени, которую мы видим на лице, в какой-то мере оживает и пульсирует душа, движется, не знает покоя мысль человека.

Эта картина не случайно является знаковой, репрезентативной для всей эпохи русского демократического реализма. В ней, как в формуле, сконцентрированы не только внутренние противоречия самого Крамского, но и многих лучших представителей творческой интеллигенции той поры, в ней воплощается основная трагическая антиномия времени. Напряженность внутренней духовной жизни достигает такого накала, что рационально, логически объяснить открывающиеся человеку бездны сознания невозможно, необходимо соизмерение с чем-то Высшим, с Идеалом, с Абсолютом, предпринимаются неустанные попытки соединения «земного и небесного». При чем каждой личности было свойственно искать свой собственный путь в поисках истины, стремиться к индивидуальному переосмыслению узловых мировоззренческих и религиозных проблем.

Лекция 39.

Особенности портретного жанра второй половины XIX века

План лекции

39.1. Особенности художественно-пластического языка портрета демократического реализма. Понятие психологического портрета.

39.2. Автопортреты русских художников второй половины XIX века.

39.3. Сравнительная характеристика портретного творчества В.Г. Перова, И.Н. Крамского, Н.Н. Ге, И.Е. Пепина.

39.4. Женские и детские портреты. Портреты-типы.

39.5. Значение портрета передвижников.

39.1. Особенности художественно-пластического языка портрета демократического реализма. Понятие психологического портрета.

Жанр портрета интересен, главным образом, как жанр, в полной мере фокусирующий в себе феномен человека в целом, наиболее «человечный» из всех, раскрывающий наглядно и образно существующие в социуме идеи личности, т.е. жанр мировоззренческий. В искусствоведческих исследованиях русского изобразительного искусства второй половины XIX века неизменно подчеркивается, что в портретном жанре доминирует принцип психологизма. Исходя из этого, правомерен вопрос, что же включает само это понятие, позаимствованное из литературоведческой практики, по отношению к живописному портрету? Психологизм в художественном произведении (от греческого *psyche* - душа и *logos* - понятие, слово) подразумевает последовательный целенаправленный интерес к душевной жизни человека. Понятно, что в литературном творчестве возможны полноценные внутренние монологи героя, раскрывающие содержание его воображения, разума, его сознания в целом. В живописном же образе психологическое состояние до некоторой степени можно раскрыть выразительными жестами и мимикой, т.е. наружными проявлениями психики, но этими внешними приемами русские художники пользовались весьма сдержанно.

И все-таки портреты Крамского, Перова, Репина, Ге, Сурикова демонстрируют нам основной спектр душевных состояний человека второй половины XIX века и проводят полноценный анализ свойств личности изображаемого героя не менее наглядно и убедительно, чем в лучших литературных памятниках. Исследования человеческой души во всех возможных ее движениях становится главной проблемой живописного портрета, а морально-нравственные искания человеческого духа основным его содержанием. Разрабатываются и осваиваются уникальные средства выразительности, позволяющие в полной мере решать сложнейшие образно-пластические задачи воссоздания потаенной, незримо бушующей внутренней жизни человека. Композиции очищаются от всего случайного, предельно выверяются соотношения массы фигуры и фона, убираются повествующие о повседневности детали, цвет как бы намеренно скрывает свои декоративные возможности и подчиняется задачам путешествия в глубину человеческого сознания. Таким образом, на холсте рождается подлинно психологический

портрет, повествующий о самоощущении героя, о его внутреннем мире. В этом плане портретный жанр становится бесценным материалом для исследования религиозного чувства эпохи, которое целиком и полностью является принадлежностью именно внутреннего мира человека, содержанием его души.

39.2. Автопортреты русских художников второй половины XIX века.

Для рассматриваемой нами эпохи автопортрет – явление весьма распространенное, через него мы попадаем в сокровенный мир художественной индивидуальности, в нем запечатлена самооценка мастера на определенном этапе творческой биографии, выражена рефлексия по поводу собственной судьбы и предназначения. Кто же пишет эпоху, что за люди сами художники? Обратимся, прежде всего, к автопортретам ведущего портретиста Ивана Николаевича Крамского. Самый знаменитый из них – овалный автопортрет 1867 года, в котором полное отсутствие предметного фона заставляет сосредоточиться на яркой индивидуальности и психологизме образа. Он исполнен в сдержанной колористической гамме, светом выделено лицо, которое написано при помощи излюбленного приема Крамского – работы светотенью. При этом фигура художника как бы преднамеренно сдвинута с центральной оси, она неустойчива в общей системе координат построения композиции. Интересно, что и в автопортрете 1874 года Крамской во многом сохраняет найденный композиционный принцип. В подобном решении пространственных соотношений воплотились следы самоощущения Крамского, в котором, несмотря на полную уверенность в правильности выбора жизненного пути, уже на ранних творческих этапах обозначилось трагическое противостояние окружающему.

Василий Григорьевич Перов впервые обратился к автопортрету в весьма юном возрасте, в 17 лет, но справился с трудной задачей автопортретирования вполне профессионально, создав выразительный образ задумчивого и в то же время пылкого молодого человека, в сдержанной сосредоточенности которого читается волевой характер. И в то же время мы уже здесь видим некое внутренне вопрошание о смысле своей судьбы, и, главное, бесчисленных судеб миллионов людей, мыкавших по городам и весям России свои горести. Через 19 лет художник вновь напишет автопортрет, выбирая, как и Крамской, овалный формат. Трехчетвертной разворот фигуры и почти фасное, предельно выпуклое изображение лица и

руки располагается строго по центральной оси композиции, что отчасти монументализирует образ, придает ему подчеркнутую выразительность и весомость. Здесь также есть перекличка с ранним портретом, выбираются сходные повороты лица и жеста руки. Но пора юношеского максимализма прошла для Перова безвозвратно, и в портрете 1870 года подводятся определенные жизненные итоги. Перед нами чуть грустный, уставший человек. В намеренной укрупненности фигуры по отношению к фону считывается нота внутреннего одиночества, непонимания окружающими художника, центральная тема которого, захватившая его навсегда, - смысл жизни и человеческих страданий.

Сильнейший по глубине автопортретный образ второй половины XIX века – произведение Николая Николаевича Ге 1892 года. Здесь изображен художник на самом закате жизненной и творческой судьбы, но при этом поражает его внутренняя энергия и неумолимая воля к жизни. Часто даваемое автопортрету качественное определение *rembrantisch* связано не столько с изображением образа старика, а именно с особым живописным психологизмом портрета. Также как Рембрандт, Ге пишет портрет изнутри, от темноты к свету, свет определяет главное, при помощи света стираются менее важные детали. Ярким пронзительными вспышками из полного мрака выделены только глаз и высокий лоб мыслителя, дрожат в световом ореоле седые волосы, и за всем этим считывается сложнейший духовный мир, где вопросы нравственности и высокого предназначения человека звучат неотступно.

Уникальным мастером точных и емких портретных характеристик был, безусловно, Илья Ефимович Репин. Но при всем мастерстве ни в одном из его автопортретов мы не найдем подобной Ге силы одухотворения живописно-пластического элемента. Репин цепко подмечает неповторимо-конкретные, только данному человеку присущие позы, жесты, выражение лица, что мы в полной мере видим как в графическом (1878), так и в живописном автопортретах (1887). Несмотря на то, что оба портрета обращают на себя внимание сдержанным, чуть усталым внутренним состоянием модели, все же описывать их начинаешь, прежде всего, со стороны внешних черт, чем внутреннего содержания.

Итак, мы рассмотрели автопортретный ряд русской живописи второй половины XIX века. Каким же предстает перед нами художник? Прежде

всего, мы отмечаем предельную напряженность внутренней жизни с бескомпромиссной честностью и требовательность к самому себе. Не менее ярко выражено понимание ответственности и значимости избранного пути художнического служения, высоких задач творчества, в чем сказываются некие пророческие черты культивируемого эпохой образа художника-гражданина. Это, наконец, и какая-то особая тяга к исповедальным интонациям, которая вообще является характерной чертой психологизма этого времени. И именно портрет, понимаемый как исповедь, станет вторым кругом памятников, помогающим нам понять религиозное мироощущение русского человека второй половины XIX века.

39.3. Сравнительная характеристика портретного творчества В.Г. Перова, И.Н. Крамского, Н.Н. Ге, И.Е. Репина.

Многим лучшим портретам второй половины XIX века присущи исповедальные интонации. Они появляются там, где внутренний мир человека раскрывается с предельной, граничащей с обнаженностью искренностью. В изобразительном наследии отечественной культуры вспоминается, прежде всего, напряженная душевная эмоциональность и открытость лучших портретных образов Николая Ге, не случайно, ему особо удавались те портреты, к которым «тяготеет душа». Их искренность и откровенность обоюдное качество и модели, и автора. Александр Бенуа писал: «Его портреты так мучительно думают и так зорко смотрят, что становится жутко, глядя на них. Не внешняя личина людей, но точно как в некоторых старых итальянских портретах самая изнанка – загадочная, мучительная и страшная – вся в них открыта наружу». Во Флоренции за несколько сеансов был написан портрет писателя Александра Ивановича Герцена (1867). Внутренняя усталость (портрет был написан в один из самых драматичных периодов в жизненной судьбе писателя) и сложное, неразрешимое вопрошание самого себя о пройденном и сделанном придают образу некоторые черты страдательности. Но одновременно в облике Герцена прорисовывается мощь человеческого духа, сила и широта ума.

Совершенно иначе исповедальный характер считывается в образе Ф.М. Достоевского кисти Василия Перова (1872). Достоевский кажется полностью отрешенным и от пишущего его художника, и от зрителя, и от мира в целом. Лицо мертвенно бледное и почти бескровное. Драматизм портрета разыгрывается целиком в сфере внутренних коллизий человека.

Замкнутое кольцо сцепленных рук как бы не дает выйти наружу, заставляет длиться и длиться поток мучительных раздумий. И другой мир – спокойный, даже комфортный – изображает Перов в духовно просветленном портрете В.И.Даля, написанном также в 1872 году. В жесте рук, как и у Достоевского сцепленных на коленях, нет никакого напряжения, наоборот, артистизм и внутреннее благородство придают сухощавой старческой фигуре тихую философичность, величественность и значимость.

Активность изобразительных средств, композиционная и колористическая смелость свойственна лучшим портретам Репина. Один из самых сложных и сильных среди них – образ композитора М.П.Мусоргского (1881). По своей беспощадной откровенности этому произведению нет равных. Обостренный психологизм, до предела напряженная жизнь души на пороге смерти переплетаются в образе Мусоргского в единое целое с физическим и даже физиологическим. Репин не прячет и не смягчает мало эстетическое впечатление от разрушаемой болезнями и алкоголизмом человеческой плоти, когда-то сильной и мощной, сейчас опухшей и неухоженной. Но этот по сути своей рискованный натурализм ни в коей мере не принижает внутреннее содержание образа. Творческое начало и работа души сохраняется даже в полуразрушенном теле, и в характеристике личности человека они становятся господствующим фактором.

Но драматическая напряженность внутренней жизни, с другой стороны, породила упорные поиски Высокого в человеке, того, что действительно бы оправдывало те жертвы, на которые он способен идти. И, конечно, под этим высоким предназначением человека во второй половине XIX века понималось, прежде всего, его общественное служение. Особая роль в репрезентации идеи служения общественным интересам принадлежала в русской культуре писателям. В большинстве своем их портреты и становятся в галерее выдающихся представителей русской общественной мысли, науки и культуры, создаваемой Павлом Михайловичем Третьяковым, выразителями нравственного авторитета, примером жертвенного служения народу и России в целом. Образцовый тип такого портрета складывается в творчестве Крамского. Сам тип портрета остается камерным (погрудный либо поясной, выбирается средний формат), но его содержание становится судьбоносным и патетичным. Очищая холст от быстротекущих эмоций, от бытовых отвлекающих деталей, портретист

приближает фигуры к краю картины, тем самым монументализируя их, подчеркивает весомость и выразительность позы и жестов рук. Несмотря на использование некоторых ракурсов в изображении головы и фигуры, лицо портретируемого всегда находится по центральной оси, чуть выше физического центра, в самой значимой части холста и целиком приковывает к себе внимание зрителя. Композиции не статичны, но вполне устойчивы, уравновешенны. Свет и освещение являются для Крамского одним из основных средств выделения силуэта и объема в пространстве. Классическими примерами подобных портретов, где образ писателя приобретает пророческие, мессианские черты, можно назвать изображения Н.А.Некрасова (1879), М.Е.Салтыкова-Щедрина (1877) и Л.Н.Толстого (1873).

Подлинный гражданский пафос присущ и таким сильнейшим образам кисти Репина, как В.В.Стасов (1883) и Л.Н.Толстой(1887). Ясность и точность изобразительного языка, реалистическая цепкость и творческая вдохновенность, умение проникать в самую суть изображаемой личности позволили Репину создать по-настоящему живые, сугубо индивидуальные и в тоже время вполне типичные для рассматриваемого периода русской культуры образы. Сила и мощь характера сочетаются в Толстом и Стасове с точно запечатленной страстностью, непокорностью натуры. Здесь уже нет и следа интимности исповедальных интонаций, рассмотренных нами выше, а присутствуют громогласные звуки публичной проповеди.

Итак, как в портретах с преобладанием исповедальных настроений, так и в образах, репрезентирующих значимость общественного служения, высоту моральной нормы и мессианские идеи, вынашиваемые разночинной интеллигенцией, считывается напряженный драматизм духовного состояния. В раскрытии личности человека преобладает аскетизм и сдержанность.

39.4. Женские и детские портреты, портреты-типы.

Но человек не может, не должен быть все время на грани внутреннего надрыва, на грани изнеможения. Светлые, лиричные, непосредственные женские и детские портреты раскрывали и в какой-то мере компенсировали тягу человеческой души к красоте, к радостям жизни. Их не так уж и много, и уже современники сетовали по этому поводу: «Нельзя не заметить крайнее однообразие в портретной выставке – ни одного женского лица, на котором

мог бы отдохнуть глаз посетителя, созерцающий все время великих русских мужей», - пишет рецензент «Нового времени» в 1873 году.

Интересно, что многие женские портреты пленэрны, в отличие от мужских, где данное решение используется весьма редко. В обращении к пленэру русские художники увидели тогда возможность «двинуться к солнцу, воздуху, возможность для разрешения световых, цветовых и пространственных задач. Воссоздается гармоничный и красивый человек среди природы, не мудрствующий лукаво, чистый сердцем, холсты пишутся светлыми и легкими красками, в них осязаемо закрепляется всепобеждающая сила красоты. Столь необходимое душе спокойное и естественное чувство наполняет и облагораживает их.

Новые задачи решались художниками второй половины XIX века в создании галереи, так называемых, портретов-типов, при этом живописцы воспроизводили на холстах людей, о которых вслед за Крамским многие бы могли сказать «таких много, я их видел». Убедительна жизненная достоверность и характеристичность знаменитого «Протодьякона» (1877) И.Е.Репина. При целиком и полностью сохраненных индивидуальных чертах прототипа, которым явился дьякон из Чугуева Иван Уланов, художник по его собственным словам видит в данном образе «экстракт наших дьяконов», включающий сложную смесь типических черт.

Наиболее интересные примеры портретов-типов мы находим в творчестве Н.А.Ярошенко («Курсистка» 1883, «Студент» 1881, «Кочегар» 1887, «Заключенный» 1887 и др.). Сформировавшись как личность под непосредственным воздействием идей русских революционных демократов (Чернышевский, Добролюбов) Ярошенко считал своим гражданским долгом изображать судьбу человека, посвятившего себя революционной деятельности, подмечать новое в молодом поколении, воспроизводить образы формирующегося пролетария. Социальная направленность интересов художника очевидна, при этом акцентировка в выбранных художником персонажах преимущественно типических черт уводила на второй план задачи индивидуализации модели.

Создание Перовым, Крамским, Репиным обширнейшей галереи крестьянских образов, с одной стороны, также свидетельствовало о поисках типических обобщений, об осознанной необходимости запечатлеть

«народный тип характера», с другой, в полной мере удостоверяло демократическую устремленность культуры второй половины XIX века.

39.5. Значение портрета передвижников.

В целом портрет в художественной культуре данного периода становится уникальной формой самовыражения, через которую формулируются и декларируются основные ценности человеческого бытия. Основная особенность, проходящая через многоликую цепь портретных образов, - это обнаженная искренность и глубина характеристик внутренней жизни. На этой беспримерной искренности, где-то граничащей, а где-то и переходящей в качество исповедальности хотелось бы еще и еще раз заострить внимание. Предлагаемая эпохой мера открытости требует от личности настоящего мужества и характеризует высокую степень социальной ответственности, которую добровольно возлагают на себя лучшие представители русского общества. Через портретные характеристики мы считываем открытое публичное заявление высочайших нравственных принципов общественного служения как принципов безусловно истинных и непреложных.

Лекция 40.

В.И.Суриков как исторический живописец

План лекции

40.1. Сибирь, Академия, храм Христа Спасителя

40.2. Трагический период («Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова»),

40.3. Героический период («Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы»),

40.4. Поздние исторические замыслы («Степан Разин», «Посещение царевной женского монастыря», «Красноярский бунт», «Княгиня Ольга встречает тело Игоря»).

40.1. Сибирь, Академия, храм Христа Спасителя.

«Идеалы исторических типов воспитала во мне Сибирь с детства, она же дала дух, силу и здоровье», повторял Суриков на протяжении всей жизни. Воспитываясь в старинной казачьей среде, художник постигал историю как

живую, наполненную событиями, произошедшими с его родными и близкими. В уездном училище он обрел своего первого учителя рисования – Николая Васильевича Гребнева, выпускника Академии художеств, направившего его на дальнейший выбор пути. Меценатом поездки Сурикова в Академию в Петербург, материально помогавшему ему во все время учебы стал красноярский золотопромышленник П.И.Кузнецов.

В Академии сразу выделился из учеников своими способностями. Полон торжественного величия эскиз «Нерукотворный образ» 1872 года. Одной из лучших композиций, которая принесла молодому художнику первую известность далеко за стенами Академии, (работа была опубликована), по праву считается «Пир Валтасара» 1874 года. Изображен пророк Даниил, толкующий смысл огненных слов погрязшему в разврате и грехе вавилонскому царю Валтасару. Холст полностью выдержан в академических традициях «большой картины», но пластическое и живописное решение здесь по-суриковски темпераментно, во многом романтически приподнято (вспоминается Карл Брюллов). Написанная как программа на большую золотую медаль картина «Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста» дает нам удивительный образ главного героя – апостола Павла, проникнутый духовной мощью, поистине несокрушимый.

Сразу после завершения учебы Суриков получает ответственный заказ, о котором сам достаточно подробно сообщает родным в письме от 22 апреля 1877 года: «Дали очень трудные сюжеты, а именно: диспуты на Вселенских соборах. Картина будет громадная – 7 аршин высоты и 5 аршин ширины. Их четыре надо написать. Работу я порядком продвинул. К июню кончу контуры картин, а летом буду писать в Москве, прямо в храме на стене». Хранящиеся в Русском музее небольшие эскизы всех четырех картин – Первого, Второго, Третьего и Четвертого Вселенских соборов - уже вполне выверены композиционно, проработаны в цвете. Мастер здесь создает многолюдные сцены с сидящими и стоящими слушателями, с пламенными ораторами – защитниками христианских догматов по всем канонам академического искусства. Оставаясь в строгих рамках требований заказчиков, Суриков все же наделяет своих героев яркими психологическими характеристиками в выражениях лиц и в хорошо отрежиссированной, продуманной жестикеуляции. Работа для храма Христа Спасителя не была

случайной в творческой судьбе Сурикова. Во-первых, она в какой-то мере продолжила его академический интерес к периоду раннего христианства. Во-вторых, без опыта этих четырех, больших по физическим размерам, с драматургически разработанным конфликтом-противостоянием многофигурных картин вряд ли была возможна та смелость и внутренняя уверенность в собственной правоте, с которой Суриков выступил с первых же шагов свободного творчества. Но не менее важно, что именно в этот период работы в соборе в нем все больше вызревала ранее лишь смутно ощущаемая уверенность в своем призвании художника русской истории, именно в этот период формировался во всей полноте замысел самостоятельной работы «Утро стрелецкой казни».

40.2. Трагический период («Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова»).

Первое впечатление от Москвы как сердце русской истории возникло еще при однодневном с ней знакомстве, которое состоялось по пути из Красноярска в Петербург на учебу в Академию в 1868 году. Теперь, более десяти лет спустя, это чувство трансформировалось в понимание Москвы с ее площадями, соборами, памятниками как совершенно необходимой для художника духовной и эмоциональной среды. «Я как в Москву приехал, прямо спасен был: старые дрожжи поднялись».

Художник в живописно-пластических образах своего первого исторического полотна «Утро стрелецкой казни» показывает нам глубокие размышления о реальности страданий и смерти. Неоднократно прослеживался в литературе о Сурикове мотив свечи в раскрытии драматургического замысла картины – потухшей, догорающей, задуваемой солдатом-преображенцем, ярко светящейся на фоне белой рубахи рыжебородого стрельца. Да, именно этот мотив позволяет как бы развернуть во времени момент прощания и ухода, трагическую очередь смерти. Яркость и нарядная дробность собора Василия Блаженного сглаживается в суриковском полотне утренней дымкой. Мощно и величественно он нависает над стрелецкой толпой, но одновременно как бы и венчает ее своими главами. Образ собора и образ народа объединяются в нераздельное целое. Народная стихийность вливается в пластически сложную архитектуру собора, подхватывается им, но, в конце концов, упорядочивается, успокаивается, принимает вполне завершенные величественные формы.

Интересно, что группа Петра изображена на фоне Кремлевской стены, в архитектуре которой господствует ритмическая и конструктивная определенность, сила ее считается как сила оборонительного, военного сооружения, и, безусловно, именно такая архитектура наиболее органична образу императора. Собор символизирует другую силу – духовную, силу веры народа в высшую справедливость, в высший суд. Между собором и Кремлевской стеной – жуткий ряд виселиц. Трагедия конкретного события перерастает в трагедию противостояния государства и народа.

Несмотря на то, что по сравнению с другими многолюдными полотнами в «Меншикове в Березове» всего четыре действующих лица, композиция по своей содержательности представляется одной из самых сложных. Историческое прозрение Сурикова в первой работе было сосредоточено на судьбе народа, теперь же он, уравновешивая чашу весов, обращается к судьбе власти. И здесь драматические коллизии оказываются еще напряженнее. Повержен бывший «сиятельный князь», несравненный генералиссимус, а вместе с ним из-за его непомерных амбиций сломаны судьбы сына и двух дочерей. Давящая темнотой и ограниченностью пространства убогая крестьянская изба, за заледеневшим низким окном ощущается морозная стужа... В левом углу, тонущем в тяжелом, непроглядном мраке, брошены инородные, чуждые в данной ситуации вещи из прошлого – расшитые золотом девичьи туфли на высоких каблуках, дорогие ткани. Тень здесь настолько глубока, что создается фон почти черного «ничто». В правом верхнем, изумительно красивом по живописи углу художник воссоздает одухотворенный, дивный мир предметов православного культа. В чуткой тишине трепещет огонек красной лампадки, разноцветными искрами вспыхивают драгоценные камни в серебряных окладах старинных икон Спасителя и Богородицы, тут же сияет белым и красным небольшой образок св. Георгия, за ними поставлен еще целый ряд образов. Отсветы этих сложных световых вибраций на лице младшей дочери Меншикова – Александры, читающей вслух Священные предания по старинной рукописной книге. Образ девушки с милым округлым лицом в обрамлении золотистых светящихся кудряшек, в красивой цветной одежде представляется наиболее жизнеспособным в картине. Поток света из окна делает страницы Священной книги самым светлым пятном в композиции, но,

с другой стороны, книга сама как бы становится источником света, а теплое свечение мудрости вечных слов - смысловым центром композиции.

На вершине своего творчества в монументальном полотне «Боярыня Морозова», пытаясь найти, вскрыть, переосмыслить эту «самую сущность истории», художник обращается к истории русского православия, к эпохе церковного раскола XVII века. Страшное слово «раскол» в пластическом образе картины воплощается в остром треугольнике саней с черным силуэтом неистой боярыни, который, физически ощутимо врезаясь в органически единое тело народной массы, раздвигает, раскалывает ее надвое. Конфликт, противостояние завязывается сразу, в самом центре композиции, где рядом с бледным, экстатически напряженным лицом Морозовой на одном уровне, почти нос к носу написан профиль низменно глумящегося над боярыней лица возницы. И это эмоционально контрастное двухполюсное напряжение растягивается художником по диагональной линии на весь формат огромного холста, замыкаясь двумя другими персонажами: отвратительно злорадствующим, смеющимся беззубым попиком и юродивым, провожающим опальную боярыню горящими глазами и демонстративно вскинутым вверх двуперстием.

Но сразу видно, что ни один из полюсов не несет для самого Сурикова правды-истины, которую, скорее, надо искать где-то в широком диапазоне человеческих эмоций и чувств пестрой, волнующейся людской массы, окружающей с двух сторон сани. В различных персонажах толпы Суриков прослеживает те или иные эмоциональные состояния, вызванные сиюминутным, непосредственным откликом на происходящее – неприятие, осмеяние, удивление, сочувствие, оплакивание, смирение. И здесь важно проследить протянутую почти горизонтально от края до края холста линию иного душевного состояния, противоположную тем двум крайним полюсам, о которых говорилось выше. Она начинается фигурой странника, в образе которого воплощается глубочайшее внутреннее раздумье. Странник выглядит отстраненным от сиюминутного события, тяжелы и суровы его мысли о том, к чему приведет раскол православной церкви, как он скажется на судьбах России-матушки и всего русского народа. На другом краю холста образу странника вторит мальчик-подросток. Ему еще важно впитать в себя все подробности, но он уже как бы интуитивно чувствует всю неординарность происходящего. И почти в центре еще одно внутренне

сосредоточенное в глубоких раздумьях лицо то ли боярина, то ли купца в круглой красной шапочке с меховой опушкой. Единственный взгляд, направленный из толпы за пределы холста, обращенный напрямую к зрителю, устанавливающий связи с будущим. Неоднократно говорилось в литературе о чертах автопортретности в образах странника и думающего мальчика, для нас также несомненно, что не в меньшей мере претендует на автопортрет и образ мужика в красной шапке.

Как и хотел Суриков, Морозова «победила» толпу, ее накал страстей такой силы, что неизбежно приковывает к себе внимание зрителя. Но даже на фоне морозовского экстаза толпа не выглядит аморфной, наоборот, вживаясь в чувства каждого отдельного персонажа, мы одновременно воспринимаем тело народное как нечто единое, разноцветное, все в растительном узорочье, гибкое и живое. Оно способно смиряться перед неизбежным, никнуть с молитвой в глубоком поклоне (образ молодой боярыни в желтом платке и голубой шубке, в ее склоненной фигуре – торжественная скорбь, но вместе с тем и покорность судьбе). Оно может выстоять мудро и твердо в любой ситуации (образ задумавшегося странника). Одновременно оно все в молодой жизнеспособной «поросли» (мальчишки разных возрастов). И этому народу жить дальше в вере, сохранив в глубине себя самую сущность национальной традиции, не преступив тех граней, за которыми бунт и тупик.

Такого раскрытия темы раскола не понимали многие современники Сурикова в конце XIX века. Напрямую связывая картину с ближайшими событиями, с судьбами, борьбой и казнями народовольцев, и в прошлой русской истории они хотели видеть, прежде всего, противостояние личности и государства, бунт «сильных» характеров против власти (В.В.Стасов).

40.3. Героический период («Взятие снежного городка», «Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы», «Степан Разин»).

Возвращение художника к полнокровному творческому процессу после пережитой личной драмы (смерти жены) произошло в Сибири, когда он вместе с маленькими дочерьми поехал к родным в Красноярск, к маме и брату. «Взятие снежного городка» демонстрирует не только яркий всплеск так долго сдерживаемых положительных эмоций, но и новый расцвет живописного мастерства – колористического и композиционного. Художник единственный раз на протяжении всего творчества обращается в многофигурной композиции не к интуитивно прозреваемому далекому

прошлому, а к тому, чему сам был свидетелем, участником, не случайно, моделями для «Взятия городка» послужили родные, близкие, любимые им красноярцы. Вместе с этой работой по возвращению в Москву начинается новый, так называемый, «героический» период творчества, наиболее полным воплощением которого стали композиции «Покорение Сибири Ермаком» и «Переход Суворова через Альпы». В этих полотнах художник выражает свои представления о сущности русского героизма. Гордый своим «двухсотлетним казачеством» Суриков в многочисленных поисках казацких типажей на Дону и в Сибири пытается проследить такие черты национального характера как твердость, решительность, несокрушимая вера и патриотизм. На монументальном холсте ермаковская дружина в едином порыве спланивается под знаменами и хоругвями со Спасом Нерукотворным, Георгием Победоносцем, со святителями и защитниками земли русской. Для изображения огромного полотнища знамени с образом Спаса Суриков использовал подлинную историческую реликвию Оружейной палаты – войсковое знамя, которое осеняло русских воинов в походе Ивана Грозного на Казанское ханство, по преданию оно могло быть также и на Куликовом поле в битве Дмитрия Донского. Изображая многочисленные сибирские племена, Суриков с неподдельной искренностью восхищается красотой их национальной культуры, неповторимой самобытностью лиц, особой пластикой фигур.

История осмысливается им не во всплесках отдельных трагических событий и действиях сильных личностей, а как некий единый поток. Это сказывается и в изменении живописно-пластического языка, о чем Вл.Леняшин пишет: «Ермак» противоположен «Морозовой» во всех отношениях. На смену колористическому полифонизму, вобравшему в себя всю живописную палитру так, что каждый цвет то звучит в полную силу, то смягченный тонально выполняет аккомпанирующую роль, приходит равномерно темперированная живопись, единая, почти без всплесков цветовых пятен, неисчерпаемая по тональным модуляциям, свободная и от повторяющихся зеленых и коричневых цветов».

40.4. Поздние исторические замыслы («Степан Разин», «Емельян Пугачев», «Посещение царевны женского монастыря»).

К завершению темы «Степан Разин» Суриков шел нелегким путем, ни одна из прежних исторических композиций не заняла у него столько

времени и не потребовала столько труда. Первая отправная точка - акварельный эскиз 1887 года - выполнена еще во время работы над «Боярыней Морозовой». Затем обращение к теме отодвинулось более чем на 10 лет, с 1899 года подготовительные работы начали появляться регулярно, Суриков предпринимает целенаправленный сбор материала, едет на Волгу, на Дон, в Сибирь. Но даже когда в 1906 году картина была показана по 35-ой выставке передвижников, образ главного героя так и не удовлетворил мастера. Он продолжает над ним работу вплоть до показа картины в 1911 году на Международной выставке в Риме. Воплощение замысла «Степана Разина» говорит о том, что изображение людских масс переставало быть главным для Сурикова, который отказался от внешнего конфликта и сосредоточился на внутренних переживаниях человека. Личность и народ – проблема, находившаяся в центре внимания общественных интересов второй половины XIX века. Отношение к ней Суриков выразил ясно и лаконично: «Я не понимаю действия исторических лиц без толпы, без народа», и недаром современники считали его «художником людских множеств», именно через исторический образ народа воплощались суриковские поиски истинной, нетленной сущности человеческого духа. Но в девятисотых годах ситуация меняется, и исторический жанр сближается у Сурикова с созданными им тогда остропсихологическими портретами. Особенно показательна в этом плане работа над образом Пугачева. Если в совсем раннем эскизе «Пугачевцы» (1875) изображена массовая сцена, то в период работы над «Степаном Разиным» мастер заявил, что хочет изобразить Пугачева и «он должен быть непременно в клетке. Один».

Как складывался образ Пугачева показывает «Мужской портрет» (1909) и крупноформатный рисунок карандашом и тушью «Пугачев в клетке» (1911). Тема Пугачева, бесспорно, является продолжением темы Разина. Взгляд больших глаз опущен вниз, но как бы застывшие зрачки приковывают внимание, заставляют почувствовать самоуглубленность и внутреннюю боль, глубокую силу раздумий. Несмотря на весь трагизм ситуации, в Пугачеве нет надломленности, он держится с огромным достоинством. Но одновременно в его душе происходит переосмысление пройденного пути: ради чего? Главная тема рисунка – мысль, она дает образу такую силу, что нет необходимости изображать рядом кого бы то ни было.

Необычной для Сурикова камерностью, лиричностью сюжета выделяется показанная в 1910 году на X выставке Союза русских художников композиция «Посещение царевной женского монастыря», которая, по сути, изображает бытовую сцену из жизни царской семьи XVIII века. Увлечение Сурикова в этот период книгой И.Е.Забелина «Домашний быт русских цариц», безусловно, способствовало возникновению данной темы, но были и другие причины. Глубоко эмоциональное постижение окружающего мира, столь сильно выраженное у Сурикова, часто служило толчком к возникновению замысла, что метафорично можно определить, как «рифма рождала мысль». Сам мастер неоднократно подчеркивал, какую роль сыграли те или иные яркие, неожиданные впечатления в рождении будущих исторических замыслов (горящие свечи на белых рубахах – «Стрельцы», тесная изба дачи в Перерве – «Меншиков», черная ворона на снегу – «Морозова»). По воспоминаниям художника, царевна привиделась ему во время Всенощной службы на празднике Покрова в соборе Василия Блаженного. Дальнейшая разработка темы показала, сколь сильно повлияли на сюжет будущей картины неоднократно испытываемые Суриковым на протяжении всей жизни глубокие духовные и эстетические переживания красоты церковного действия.

В «Посещении царевной женского монастыря» юная царевна, ее окружение, монахини по своему значению как бы уравниваются с красотой церковного интерьера, с воспроизведением сложной духовной атмосферы, созданной убранством храма. В живописи через цветовой строй воссоздаются тонкие связи психологических переживаний человека и духовно наполненной храмовой архитектурной среды. Мастеру удается особым образом сочетать цветовую напряженность, драматизм и состояние тихой торжественности и чистоты, дающий через настроение главной героини эмоциональный камертон всей картины.

В суриковской героине видятся явные отголоски распространенных в русском обществе в рубежный период идей о «непротавлении злу насилием». Искание абсолютного добра, смысла жизни и основ бытия, идеализация созерцательности и отшельничества в той или иной форме выражались в религиозных сочинениях и философских трудах, в художественной литературе, музыке, изобразительном искусстве.

Лекция 41.

В.И.Суриков как портретист и пейзажист

План лекции

- 41.1. Поиски национального идеала в женских образах.
- 41.2. Психологичность мужских портретов.
- 41.3. Особенности восприятия природы, лаконизм и монументальность пейзажного образа.
- 41.4. Религиозные картины Сурикова («Исцеление слепорожденного», «Благовещение»).

41.1. Поиски национального идеала в женских образах

Особое место в истории отечественной живописи занимают суриковские женские портреты 1890-1910х годов, где конкретная модель, запечатленная в характерном русском одеянии, перерастает в образ-тип: «Сибирская красавица», «Казачка», «Горожанка» и др. Суриков пытается через них проникнуть в глубинные основы национального характера, воплощает эстетический и духовный идеал женской красоты. О своих представлениях в этой области сам мастер рассказывает так: «Сестры мои двоюродные - девушки совсем такие, как в былинах поется... В девушках была красота особенная, древняя, русская. Сами крепкие, сильные. Волосы чудные. Все здоровьем дышало. Песни старинные пели тонкими певучими голосами». Или «Женские лица русские я очень любил, не попорченные ничем, нетронутые». Как видим, наряду со здоровьем и красотой физической, не менее важна для Сурикова и красота духовная, ему просто необходима внутренняя чистота и целостность. Сияющая красками русская национальная одежда (как правило, было достаточно только большого головного платка) переносила современниц художника в другую историческую эпоху и позволяла почувствовать неразрывную связь, преемственность национальных традиций. Суриков пытается очистить, сделать доступным то, что было скрыто под маской будничности, повседневности, обратиться к человеческой душе и открыть в ней то, что остается незыблемым, универсальным.

Именно в женских портретах звучит у художника извечная тема связи времен, он постоянно стремится соединить настоящее с прошлым, и

ответить на вопрос, а что же останется неизменным в будущем? Глубинными особенностями своего содержания эти произведения раздвигают границы портретного жанра. Перед нами не просто конкретная личность, показ ее человеческих и социальных достоинств и недостатков, а своеобразное преломление «русской темы» в целом, размышление о вечном и неизбежно меняющемся в судьбах нации.

41.2. Психологичность мужских портретов.

В поздних мужских образах появляется новое для Сурикова качество – сочетание типического обобщения с психологической остротой. Особенно яркий образ здесь «Человек с больной рукой» (1913). В глубоких, умных, усталых глазах портретируемого застыли одновременно и боль и вопрос, не дает покоя тревожная, неотступная мысль, взгляд пристальный, испытывающий. Человек бережно поддерживает больную руку, но не физическая боль определяет его состояние – болит и тревожится душа. Подобным портретам, на наш взгляд, присущи исповедальные интонации, выбранные моменты душевного напряжения характеризуют не только личности изображаемых, но, не в меньшей мере, личность самого художника.

Также ярко неординарность и сила самоуглубленной природы передана в образе «Монаха» (1911). Драматичны цветовые контрасты светящегося красно-коричневого фона и черных монашеских одеяний, внутренний свет исходит от выразительного, написанного в профиль лица - блестящие глаза, заостренный тонкий нос, волнистые волосы до плеч. Психологическая характеристика до предела заостряется Суриковым, главное в образе священнослужителя - это духовная стойкость и бескомпромиссность в вере, аскетичное служение истине.

От юношеских лет до последних своих дней живописец изучал свой собственный духовный склад, свои отношения с окружающим миром, с людьми, воплощая свои наблюдения в целой серии автопортретов: в быстрых, натуральных карандашом, тушью, акварелью; в законченных, постановочных маслом. Идеализация отсутствовала даже в самых ранних изображениях, художник был честен и требователен к себе. В поздние годы, умудренный жизненным опытом, пожинаящий плоды заслуженного признания, Суриков с еще большим напряжением вглядывается в свой внутренний мир, задает сам себе все более сложные вопросы. В его

автопортретах на основе глубокого самоанализа созданы образы большой обобщающей силы и значительности. Вглядываясь сегодня в остро психологичные мужские образы, в галерею автопортретов, мы видим как в теме углубленного внутреннего самосозерцания, в теме искренних душевных мук художник обнажает духовную сущность человека. Внутренние страдания, поиски высшей истины и смысла человеческого существования совершенствуют душу, возвышают ее. В самосовершенствовании человека, в постоянном развитии его души и заключается для Сурикова нравственная миссия.

41.3. Особенности восприятия природы, лаконизм и монументальность пейзажного образа.

Мастер исторической живописи постоянно обращался в своем творчестве не только к портрету, но и к пейзажу. Во время многочисленных суриковских путешествий пейзаж становился основным жанром, это были не только альбомные зарисовки, акварельные листы, но и этюды маслом, а также вполне законченные произведения. Простота и непосредственность – первое, что отмечаешь при знакомстве с пейзажными работами Сурикова: для большинства из них характерно отсутствие эффектных мотивов, уравновешенность композиции, спокойные настроения. Излюбленным композиционным приемом у Сурикова станет изображение широкой панорамы с высокой точки зрения, что давало ему возможность созерцать бесконечные пространства природы во всей их величественной красоте и в то же время как бы самоустраняться, находиться и «в» и «вне» природного пространства. В выбранных для изображения мотивах налицо все лучшие качества суриковской живописи - никакой детализации, все обобщенно и точно, особая свежесть красок, выверенность цветовых отношений, тяготеющих к декоративным решениям, смелый свободный мазок и выразительное звучание несглаженной фактуры. Масштабность и значительность сибирской природы, когда человек как бы отступает перед ее безграничной во времени и пространстве силой, но одновременно воспринимает себя неотъемлемой частью огромного мира, с детства воспитали в будущем живописце особое ощущение историчности.

Постоянная работа над пейзажем давала мастеру необходимое творческое равновесие. В пейзажах ощущается внутренняя сопряженность с человека с чем-то вечным, находящимся вне его, выражена не

обособленность человеческого сознания, а слияние с миром, с Вселенной. Художнику было свойственно духовно гармоничное, устойчивое, философско-созерцательное отношение к природе. Даже в камерной замкнутости, во фрагментарности мотивов городских пейзажей при полном отсутствии человека в мудрой неспешности живописного повествования чувствуется спокойная уравновешенность: город, живущий собственной жизнью, может быть, чуть отстранен от человека, но отнюдь не враждебен ему.

Сибирские небольшие по размерам, но монументально-эпические по содержанию панорамы; камерные, преимущественно московские городские виды; блестящие особой яркостью палитры крымские ландшафты - вот основные группы мотивов пейзажного творчества живописца. При этом абсолютная целостность пейзажного наследия мастера определяется как индивидуальными особенностями живописно-пластического языка, по которым легко отличить выполненные им работы от изображений его современников, так и уникальностью их внутреннего содержания. В каждом пейзаже отражается отношение художника к окружающему миру не как к будничной неизбежности, а как к вечной данности, живущей по собственным законам, независимым от сиюминутных настроений человека. При этом в художественном переосмыслении вечности отсутствуют какие бы то ни было оттенки безжизненности, пейзажи Сурикова наполнены живым теплом и светом.

Самый скромный мотив у мастера лишен частной, сиюминутной жизни, он приобретает черты вневременной значимости. Не случайно в русской живописи конца XIX - начала XX века прямых аналогий суриковским пейзажам нет. Лишь в творчестве другого великого исторического живописца Александра Иванова можно встретить подобное восприятие природы. В целостной картине мира, выбирая совершенно свободно природный мотив, Суриков не вычленяет из него главного либо второстепенного, не наполняет его быстро проходящими человеческими эмоциями, он мыслит большими категориями, все представляется вечным, неизменным, обусловленным высшими законами течения жизни.

41.4. Религиозные картины Сурикова («Исцеление слепорожденного», «Благовещение»).

Картина «Исцеление слепорожденного», написанная после пережитой Суриковым трагедии смерти любимой жены, безусловно, автобиографичная, и не только в том, что под исцеленным в первую очередь Суриков подразумевает самого себя, но и в том, что за спиной Христа он изображает лицо с чертами Елизаветы Августовны, используя ранее написанный портрет. Его тающие во мраке, такие родные для художника черты как бы уже не причастны земному бытию. Биограф живописца Максимилиан Волошин уверяет, что картина «не была предназначена для публики, что Суриков ее лично для себя написал». Но факты свидетельствуют о другом. Уже после того, как Суриков во многом благодаря длительной поездке в Сибирь вышел из душевного кризиса, уже после того, как он «от драм к большой жизнерадостности перешел», написав по сибирским детским впечатлениям «Взятие снежного городка», уже после того, как в голове созрел новый грандиозный замысел «Покорения Сибири», он продолжал работать над «Исцелением слепорожденного» и переживать о выставочной судьбе картины.

Фигура Иисуса Христа придвинута к зрителю, она почти целиком заполняет пространство холста. Он бесстрастен, спокоен, его жесты медленны и точны. От него веет тихой торжественностью, мистической значимостью. Тип лица традиционный, узнаваемый, уже давно сложившийся к тому времени в европейской культуре, но выражение его удивительное, ни в одной из евангельских композиций русской школы не встречалось ничего подобного. Оно одновременно мягкое и грустное в своих очертаниях, даже чуть усталое, но непоколебимо-твердое в своих внутренних состояниях. Интересно, что фигура Христа написана не по-суриковски весомо, а бесплотно, почти плоскостно, большой треугольник ее силуэта как бы парит в пространстве холста, Сурикова интересует не плоть, но дух. Не случайно он, изображая Иисуса Христа в рост, срезает нижним краем композиции землю, почву, на которую можно было бы реально опереться. Христос касается глаз и руки прозревающего слепого, психологическое состояние которого - беспредельное удивление, попытка осознания произошедшего, внутреннее волнение до дрожи. Главное достоинство картины - свет, пронизывающий все полотно и льющийся двумя широкими диагональными,

направленными на встречу друг другу потоками. Один из них льется из верхнего правого угла, из больших архитектурно-пространственных прорывов. Другой источник света находится вне полотна, как бы со стороны зрителей. В его лучах светятся лик и руки Христа, руки слепорожденного. В этом потоке объединены в единое трезвучие яркие цвета одежд: красных слепорожденного, белых и синих Спасителя. Дополнительный оттенок тихой торжественности, мистичности и таинственности придает мерцающий в верхнем левом углу золотистый свет свечей.

По-особому важным, знаковым является факт завершения творческого пути мастера композицией «Благовещение». Тема «Благовещения» - одна из самых распространенных евангельских тем в европейской культуре, но для русской культуры конца XIX - начала XX века данный сюжет редкий, почти исключительный. В обращении к светлому сюжету «Благовещения» воплощается упование умудренного жизненным опытом мастера на спасение человечества. И, безусловно, сам Суриков в 66-летнем возрасте, с повторяющимися приступами сердечной болезни все чаще и чаще переосмысливал свой собственный путь, размышлял о своей личной, как земной, так и дальнейшей судьбе.

На большом холсте максимально укрупнены, приближены к зрителю, написаны почти в рост только две фигуры архангела и Марии, низ которых срезан рамой. Здесь возникают прямые параллели с фигурой Христа в «Исцелении слепорожденного», не давая материальной почвы, опоры, заставляя фигуры как будто парить в пространстве, заполняя это пространство целиком, Суриков этим композиционным приемом стремится выйти за границы земного, обращается не к плоти, а к духу. Мощное крыло архангела выходит за пределы картинной плоскости в реальное пространство, разрушая иллюзию отстраненности зрителя от происходящего. Для зрителя, вживающегося в сцену «Благовещения», нет никакого специального входа в картину, он изначально ощущает себя в этом удивительном свечении, исходящем от архангела, в свете божественной любви. Сложные голубые, розовые, сиреневые, белые тона сливаются в пульсирующем, мистическом сиянии, придают всей сцене глубокий символический смысл. Именно через этот свет Суриков пытается воплотить изначальный смысл евангельских сказаний.

Лекция 42.

Разнообразие направлений и новаторский характер пейзажной живописи второй половины XIX века

План лекции

- 42.1. «Чувство природы» как мировоззренческая категория.
- 42.2. Лирическое направление в пейзажной живописи.
- 42.3. Эпический образ И.И.Шишкина.
- 42.4. Декоративные поиски А.И.Куинджи.
- 42.5. Сложение пейзажа-картины.
- 42.6. Поиски национального самосознания в пейзажном образе.

42.1. «Чувство природы» как мировоззренческая категория.

В русском искусстве второй половины XIX века пейзаж занимает особую страницу. Пейзаж, как никакой другой жанр, показывает способность художника не только «мыслить», но и «чувствовать». Принято говорить о «пейзаже», но пейзаж – это собственно картина, результат оформленности чувства природы в образ. Оно же само много шире, вмещает философию природы, социально-эстетические идеи эпохи, имеет в виду направленность мировоззрения художника, включает в себя нравственные традиции осмысления темы человека и природы, своеобразие поэтики пейзажа, конкретный стиль данного произведения.

«Чувство природы» у художника сугубо индивидуально, благодаря чему в персональных творческих лабораториях рождаются неповторимые, абсолютно непохожие образы. В сознании человека XIX века, как, впрочем, и XX, и нынешнего XXI, природа входит в непростые взаимоотношения с абсолютными понятиями смысла жизни, истины, добра, с категориями вечного и преходящего, горнего и дольного.

42.2. Лирическое направление в пейзажной живописи.

Уникальность и художественная ценность достижений в жанре пейзажа Алексея Кондратьевича Саврасова (1830-1897), а также его роль в формировании нескольких поколений русских пейзажистов во время руководства пейзажным классом в Московском училище живописи и ваяния определяют его значение как основоположника традиций русского реалистического пейзажа второй половины XIX века. Саврасов постоянно

искал глубокой содержательности пейзажного образа, но главным в его творческом методе оставалась работа с натуры. Во время натуральных штудий выбирались скромные, где-то даже бедные пейзажные мотивы - глухие дереvушки с низкими покосившимися избами, тонкие искривленные березки, разбитые проселочные дороги, крестьянские поля. При дальнейшей обработке, приобретая выразительные черты композиционной картинной завершенности, эти мотивы никогда не получали у Саврасова каких бы то ни было черт эффектности, намеренной значительности. И, тем не менее, при крайней внешней простоте, в лучших саврасовских работах неизменно считывается свойственное ему искреннее и всеобъемлющее возвышающее чувство к природе родной страны. Поэтические образы саврасовских пейзажей трогают тихой лирической грустью, светлой и щемящей одновременно, за которой удивительным образом возникают жизнелюбивые эмоции благостного успокоения. Классическим примером здесь, конечно, будут знаменитые «Грачи прилетели» (1871). Другая гениальная работа Саврасова «Проселок» (1873), где вроде бы и нет ничего, кроме, размытой дождями проселочной дороги с корявыми ветлами по краям, с которых облетают остатки потемневшей листвой. Но над всем этим царит бесконечно высокое небо с уходящими грозowymi тучами, края которых, пронизанные солнцем, золотятся и сияют. В хлынувшем из-за туч солнечном свете преображаются, сверкают и мокрая земля, и неубранные поля, и даже ветлы. Просторное небо, отшумевшая гроза, просиявшее сквозь облака солнце, земля, поля, деревья, напоенные влагой и светом, все это воспринимается живо и цельно, сама гроза кажется преображенной в драгоценности живописного материала. Светом и живительной влагой наполняется душа, становится легче дышать.

Младший современник Саврасова Федор Александрович Васильев (1850-1873), несмотря на краткость отпущенной ему творческой судьбы, успел не только найти свой собственный путь к поэтическому переосмыслению и художественному раскрытию души русской природы, но и безгранично расширить пределы и возможности лирического пейзажа. Чувство природы у Васильева всегда эмоционально, по-особому отзывчиво на самые сложные и тонкие настроения. Васильев обладал исключительной наблюдательностью и повышенной восприимчивостью к жизни природы, он боготворил природу и именно ее воспринимал светлым началом в трудной

земной жизни человека. Уже в первых работах Васильева, незатейливых и скромных («Деревенская улица» (1868), «После грозы» (1868), «Перед дождем» (1869), «Пейзаж с избами, крытыми соломой» (1869) и др.) прочитывается высокое, хотелось бы сказать, венециановское чувство гармоничного приятия природы. Оно присутствует и в любовном выписывании пестрых подробностей, и в особом внимании к наиболее одухотворенной, божественной составляющей природного образа – к небу, где рождается излюбленный художником мотив клубящихся облаков.

Действительно, это высокое чувство «примирения» есть даже в самой бесприютной, казалось бы, безнадежно грустной композиции «Оттепель» (1871). Безмерная протяженность пространства и вширь, и вглубь подчеркивается петляющей раскисшей дорогой. Заброшенность, сиротливость и в фигурках путника с ребенком, и в стоящей близ дороги одинокой крестьянской избе, и, особенно, в собирающем весь пейзажный образ в нераздельное единство тяжелом свинцово-коричневом колорите. И все-таки в созерцании, казалось бы, столь безрадостного пейзажа не возникает никакого отчуждения, отстраненности. В глубине васильевского постижения природного образа за бесконечной российской нищетой звучит «музыка природы», вызывающая в душе сложную гамму чувств, не переводимую на язык слов. Чувства эти и щемяще грустные и одновременно теплые. Как будто случайно пробивающийся сквозь тучи солнечный свет не дает угаснуть лучику надежды в отнюдь не простых размышлениях о человеческой судьбе.

42.3. Эпический образ И.И.Шишкина.

Неизменная популярность у зрителя пейзажного творчества Ивана Ивановича Шишкина (1832 – 1898), на наш взгляд, определяется не только особенностями его живописного языка – ясного и доступного, цельного и подробного одновременно, но, в не меньшей степени, и особенностями его мироощущения – стабильного, внутренне глубоко здорового. Человеческой душе в ее метаниях и поисках по-особому близки и необходимы те точки опоры, которые дают эпические образы Шишкина, где понятие красоты отождествлено с понятием полноты и неизменности жизненных сил природы. В надписи на одном из своих натуральных рисунков, выполненном в родных местах близ Елабуги на Каме за год до кончины, Шишкин, как в

формуле, выражает свое творческое кредо: «Раздолье, простор, уголье, рожь... благодать. Русское богатство».

Чувство упоения красотой природы и энергией жизни воодушевляло художника и подпитывало его тягу к изучению природы со скрупулезностью естествоиспытателя. Вечная значимость природы для Шишкина начинает раскрываться в самом малом: в стебельке и листочке, в изгибах древесной коры, в переплетении сучков и ветвей. Но главное в художнике, что познавательно натуралистическое начало его творческого метода перекрывается открытым и искренним прославлением красоты и силы родной природы, образ которой у него постепенно вырастает в нечто величественное и большое. Шишкин создает полнозвучные живописные гимны благодарения природе за ее неисчерпаемую полноту. Простота и мудрость мировидения, отсутствие суетливости в душе живописца и позволяют создать образы целостной и ясной картины мироздания.

42.4. Декоративные поиски А.И.Куинджи.

Необычным для второй половины XIX века подходом, новыми темами и мотивами, индивидуальными декоративными поисками обогатил русскую пейзажную живопись Архип Иванович Куинджи (1842-1910). Неоднократно отмечалось, что поиски световых и цветовых эффектов, доводимые Куинджи порой до иллюзорности, в целом мало свойственны национальному чувству природы, так ярко выраженному в русской демократической культуре не только в живописи, но и в прозе, в поэзии, в музыке. Но обобщенный образ природы, озаренной ярким светом солнца или таинственным серебристым светом луны, найденные необычайно выразительные в своей упрощенности цветовые отношения в лучших произведениях Куинджи в полной мере передают внутренний восторг художника, ощущающего себя как бы первооткрывателем великолепия и разнообразия жизни. Самобытность Куинджи вызывала и вызывает спорные мнения. Но, безусловно, в русском искусстве эмоциональная приподнятость и романтическая взволнованность его мироощущения, удивительное умение претворить, преобразовать реальные натурные впечатления до синтезированного, обобщенного и вместе с тем сохраняющего всю искренность переживания образа составляют яркую страницу в разнообразии пейзажного творчества. Уникальность дарования Куинджи в особой чувствительности к световой компоненте природного образа, но свет самое необъяснимое, самое божественное явление в

целостной картине мироздания, и в стремлении уловить, запечатлеть этот свет видится возвышающий и одновременно драматичный порыв художника в бесконечность.

42.5. Сложение пейзажа-картины.

Творчество Исаака Ильича Левитана (1860-1900) явление исключительное, обезоруживающее своей сокровенностью, обостренной индивидуальностью, но одновременно в истории отечественного пейзажа конца XIX века оно является настоящей классикой. Серьезное переосмысление нелегкого жизненного пути человека, глубокое соотнесение его с жизнью природы у Левитана завершается картиной «Над вечным покоем» (1894), где создан образ скорбный и величественный одновременно. Тема светлого отдохновения «тихой обители» перерождается в грандиозную картину вечных законов бытия. От краткого земного пути человека остается лишь крест на погосте, который также неизбежно разрушится и упадет. Возвышенность, синтетичность природного образа, огромные, одухотворенные просторы неба и озера убеждают в высшем смысле мироздания.

В неустанном познании, в глубоком переосмыслении вечного противоположения «природа и человек» Левитану приоткрывались божественные закономерности и истины. Отсюда такая мажорность и полнота жизнеутверждения в образе незавершенной картины «Озеро. Русь» (1899-1900). Сине-голубые, чистые и прозрачные тона неба и озера, чуть золоченные солнцем динамичные облака, бесконечные просторы, вибрирующие отражения, белые силуэты церквей – за всем этим такое ощущение полноты и счастья жизни, что трудно поверить, что картину писал тяжело больной, почти умирающий художник, здесь опять мы видим образ сочиненный, синтетический, философский.

Левитану на всем протяжении творческого пути было свойственно стремление выйти за пределы данного в том или ином природном мотиве конкретного, физического пространства. Он любил и часто использовал мотивы отражения в воде, тем самым, как бы углубляя пространство. Он намеренно опускал горизонты, возвышая небо, наполняя его динамичной жизнью облаков и света. Кроме того, пейзажи Левитана необычайно музыкальны, и привлечение к зрительному образу музыкальных ассоциаций еще более расширяет границы. Таким образом, «чувство природы»

Левитана становится всеобъемлющим, преодолевает пределы субъективного переживания и прикасается к безграничности, вечности.

42.6. Поиски национального самосознания в пейзажном образе.

Присущие художественной культуре данного периода поиски национального самосознания, почвенности были по-особому созвучны жанру пейзажа. Мы можем говорить о высокой степени сложности, о многообразии оттенков в восприятии русскими художниками природы, что во многом свидетельствует о сложности человеческого сознания в целом и о сложности этико-эстетических критериев времени. Объединяющим разные творческие индивидуальности началом здесь становится неуклонное и настойчивое выявление в облике русской природы народного, национального. Подтверждением может служить отнюдь не случайная распространенность волжских мотивов (Репин, Саврасов, Васильев, Левитан), ведь именно Волга является своеобразным символом необъятных просторов России, органично связанных с жизнью русского народа. Конечно, в пейзажном образе важны и общие, эстетически-художественные качества, которые давало живописцу изображение равнинных просторов великой реки.

Хотелось бы отдельно остановиться и на теме дороги, такой характерной для страны огромных пространств и долгих путешествий. В христианском мировоззрении русской культуры дорога поэтически и символически сопоставляется с земным путем человека, с размышлениями о его судьбе. Дорога может говорить о свободе человека, о его вечной устремленности вперед, к невиданному и непознанному, но также и о хрупкости человеческого бытия, об ограниченности человеческих возможностей. В русской живописи есть и то, и другое. Есть гимн русскому приволью, светлая, гостеприимная, уводящая вдаль дорога в картине «Рожь» у Шишкина, есть уютные деревянные мостки и ласково манящая к монастырю тропа в «Тихой обители» Левитана, но гораздо чаще дорога изображается не как прямой путь, а как вязкое, тяжелое, гнетущее распутье (самый яркий пример - «Оттепель» Васильева).

Состояние распутицы на уровне современных тогдашнему обществу переживаний ассоциировалось с ложностью, ошибочностью выбранных дорог. Пейзаж, безусловно, менее откликающийся на идеологические и социальные проблемы жанр, чем портрет и тематическая картина данного

времени. Но именно в образах дороги-распутицы предстает тогдашнее представление художника о Родине, его ощущение современности.

Можно говорить, что знаменитые поэтические строки А.К.Толстого: «Гляжу с любовью на землю, Но выше просится душа» - вполне приложимы к русской пейзажной живописи второй половины XIX века. Современное художнику человеческое существование воспринималось в серых, зачастую и в черных тонах, но запечатленное в пейзаже преобразование природы в какой-то мере давало надежду на исцеление и преобразование души. В упоении красотой природы, в стремлении во всей полноте отобразить ее очарование на холстах, в той или иной мере начинает звучать совершенно исчезнувшая из других жанров живописи тема благодарения, тема приятия жизни как блага.

Лекция 43.

Архитектура второй половины XIX века

План лекции

- 43.1. Понятие эклектики в архитектуре.
- 43.2. Открытие новых инженерно-строительных учебных заведений.
- 43.3. Расширение типологии – промышленные, торговые, банковские здания, «доходные» дома и др.
- 43.4. Основные течения «русского» стиля.
Творчество В.А.Гартмана и творчество И.П.Ропета,
Творчество В.О.Шервуда,
Творчество А.Н.Померанцева.

43.1. Понятие эклектики в архитектуре.

В 1830-1840-е гг. противники классицизма выступают сомкнутым фронтом. Обосновывается ли собственно эклектика (возможности выбора того или иного образца для подражания), доказываются ли преимущества «готики» или «русского» стиля, острота полемики неизменно направлено против догматов классицизма и представления о всеобщности академических норм. Многообразие «стилей» эклектики можно свести к двум разновидностям - академической и антиакадемической. К первой относятся все варианты «классицистических стилей» — неогрек, «ренессанс»,

«барокко», «рококо», поздний классицизм. Во второй различаются романтическое («готика»), национальное («русский» стиль) и рационалистическое направления.

Место ориентации на художественный язык классики занял как будто свободный выбор формальных систем. На деле же стремились сохранить связь с образцами, культурная ценность которых испытана временем, да и выбирали в качестве образца лишь некий словарь форм, вне законов структурной организации. Сама возможность выбора позволяла установить связь между социальным назначением и формой зданий, имевшую знаковый, ассоциативно-символический характер Ассоциации с византийской или средневековой русском архитектурой стали считать уместными для православного храма, стиль флорентийского Ренессанса, напоминая о начале банковского дела, приличествовал банку, «стиль Людовика XV» театру и др. Нестор Кукольник утверждал: «Наш век эклектичным, во всем у него умный выбор».

Информационный круг источников подражания расширился благодаря совершенствованию коммуникаций, развитию репродукционной техники, сделавшей доступными произведения искусств разных эпох и народов.

Отрешались архитекторы от градостроительства, управления развитием городов, которое невиданно ускорилося во второй половине 19 в. Выработанные классицизмом принципы регулярной планировки, как и лежащий в их основе принцип эстетической упорядоченности, в новой ситуации уже не были эффективны в столкновении с возросшими масштабами городских пространств и новыми городскими проблемами. В конечном счете рост городов стал почти неуправляем, а конкретные его формы определялись чисто прагматически.

Пришла в упадок, оборвалась традиция городского ансамбля. Во второй половине 19 в. не только не создавались новые ансамблевые системы, но и разрушались многие уже сложившиеся - так, была уничтожена стройная целостность ансамбля Театральной площади в Москве, постройками, не связанными с общим замыслом, внесена дисгармония в ансамбли, которые К.И.Росси создал в Петербурга.

Главные новации эклектизма были обращены на отдельное сооружение. Решающее значение для становления новых систем композиции имел тип городского доходного дома, многоэтажного и многоквартирного, с

квартирами, сдающимися внаем, сложившийся к концу первой половины XIX в. Такой дом стал для эклектизма тем, чем были собор для готики, палаццо для итальянского Возрождения, в котором ранее и полнее всего воплотились новые тенденции.

Особняк - как, впрочем, и крестьянский дом или дворец - был целостным и обособленным организмом. Доходный дом противостоял ему как сумма множества квартир-ячеек. Уже это лишало смысла приемы классицизма, здесь не было главного, что следовало бы выделить положением в центре, и не было единой внутренней структуры. Фасады доходных домов сливались в непрерывные фронты, за которыми исчезали объемы. Композиция дома стала восприниматься как организация плоскостей - плоскости фасада, плоскости плана. Растущее давление буржуазных вкусов вело к тому, что красота стала отождествляться с богатством, точнее - насыщенностью украшениями. Общее здесь преобладало над индивидуальным, монотонная сетка окон господствовала на фасаде независимо от декора.

43.2. Открытие новых инженерно-строительных учебных заведений.

Стилизаторство как творческий метод в сознании будущих архитекторов воспитывалась со «школьной скамьи» в обоих высших архитектурных учебных заведениях России того времени: в Петербургской Академии художеств и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Студентам устанавливались программы на разработку проектов, причем обязательно в каком-либо историческом стиле: «в изящном и классическом», византийском, готическом, новогреческом и др.

Продолжавшаяся практика заграничных командировок академических пенсионеров предусматривала поездки прежде всего в страны возможного заимствования (Францию, Германию и Англию) «для обозрения известных там зданий». Тематика проектов на присвоение звания академика отвечала требованиям времени, а потому, помимо традиционных программ на проекты храмов, давались задания на разработку проектов «вододейственного нескораемого Оружейного завода» (1842 г.), публичных бань «с удобствами роскошью» (1846 г.), «воинской богадельни» (1851 г.) и т.п.

Острая потребность в специалистах архитектурно-строительного дела для провинциальных городов не могла быть удовлетворена ни петербургской, ни московской архитектурными школами, и потому в 1830 г.

было создано Архитектурное училище при Академии художеств, а в 1832 г. при Главном управлении путей сообщения открыли Училище гражданских инженеров. Однако все возрастающее значение технической стороны архитектуры и продолжающаяся нехватка специалистов привели к слиянию обоих учрежденных училищ и организацию Строительного училища. Оно должно было подготавливать специалистов широкого профиля, способных заниматься сооружением гражданских зданий, фабрик и заводов, мельниц и иных промышленных сооружений, устройством дорог, мостов и плотин, а также артезианских колодцев и всех гидравлических работ в городах. В 1882 году Строительное училище преобразовали в институт гражданских инженеров.

43.3. Расширение типологии – промышленные, торговые, банковские здания, «доходные» дома и др.

Данный период ознаменовался дальнейшей активизацией буржуазии как основного заказчика архитектурных произведений. Строится большое количество доходных домов, банков и торговых зданий, заводов и фабрик, пакгаузов и складов, прокладываются железные дороги, возводятся придорожные сооружения. В это время некоторые типы зданий появляются впервые, в частности торговые пассажи, коммерческие банки т.д. Перед архитекторами встала насущная задача разработки в функционально-техническом и художественном отношении новых, неизвестных ранее, архитектурных структур.

Ими стали вокзалы на важнейшей железнодорожной магистрали, соединившей (открыта в 1851 г.) главные административные, торгово-промышленные и культурные центры России - Петербург и Москву. В обеих столицах были выстроены по проектам архитектора К.А.Тона схожие по композиции и архитектуре вокзалы (1843-1851 гг.), а на Петербурго-Московской железной дороге тогда же были сооружены промежуточные однотипные вокзалы по проектам архитектора Р. А. Желязевича (1811-1860-е гг.).

В Петербурге и Москве К. А. Тон создал оригинальные планировочные композиции двух тупиковых вокзалов, охватив пассажирскими помещениями с трех сторон подъездные железнодорожные пути, обеспечив возможность создания репрезентативных главных фасадов, решенных им приемом ренессансной системы поэтажного расположения ордерных полуколонн.

43.4. Основные течения «русского» стиля.

Два основных течения «русского» стиля - официальное (академическое) и неофициальное, представлявшее своеобразную параллель славянофильству, а потом народничеству, неизменно оставаясь в центре архитектурной жизни, просуществовали до конца XIX в. В зависимости от особенностей времени жизнь выдвигала на первый план то одно, то другое направление.

- В 1830-1840-е гг. господствует официальный, академический «русско-византийский» стиль Тона.

- 1860-1870-е гг. - демократический «стиль» Ропета - Гартмана;

- В 1880-1890-х гг. наряду с официально-академическим существуют почти сливающиеся с ним рационалистическое научно-археологическое и тяготеющее к «почвенничеству» направления «русского» стиля.

Творчество В.А.Гартмана и творчество И.П.Ропета.

Гартмановско-ропетовский «русский стиль», напротив, основывался на случайных наборах легко опознаваемых разнородных «знаков русского». Стиль этот тяготел к гротеску и использовал как источник форм декора не столько народное зодчество, сколько декоративное искусство, включая вышивку. Литературные подтексты выступают на первый план в образной характеристике осуществленных построек этой версии «русского стиля» (постройки имения С.И.Мамонтова в Абрамцево - «Мастерская» Гартмана, 1873, и «Теремок» Ропета, 1877). Особым значением наделялся сам материал построек: «В созданиях из коренного народного русского материала - дерева - лежит главная историческая заслуга новой русской архитектуры» (Стасов). «Мотивы», перенесенные в дерево, скажем, из вышивки, мигрировали далее и в каменное строительство (построенная Гартманом в Москве типография Мамонтова, 1872). Их несоответствие структуре и материалу каменных зданий уже в то время было отмечено и подвергалось критике.

Гартмановско-ропетовская версия «русского стиля» обнаружила характерную для XIX века театрализацию жизни и взгляд на нее архитектора как бы со стороны.

Творчество В.О.Шервуда.

Романтические эмоции вытеснялись стремлением к объективности позиции, научному обоснованию решений. Объективность отражения жизни объединяла ведущие направления в литературе и изобразительном искусстве.

В архитектуру проникло стремление столь же «объективно» воспроизводить образцы, на которые она ориентировалась. Историзм архитектуры второй половины XIX века устремился от романтической мечты к научности, к точному историческому знанию. Историю и археологию стали использовать для того, чтобы вывести на новый уровень «русский стиль». По теории Забелина, русское каменное зодчество в своих формах и приемах зависело от ранее развившегося деревянного. Забелин был убежден в первичности народного быта, выражающего духовный склад народа, по отношению к государственности. Отсюда он выводил утверждение изначальности жилища, из которого уже развивались прочие типы зданий. Рубленая жилая клеть, по его мнению, была для русской архитектуры первичным элементом и всеобщим модулем, на основе которого выросло все ее многообразие - от однокамерной избы до хоромного комплекса.

Заложенные в программу конкурса на здание Исторического музея положения Забелина побудили архитектора В.О.Шервуда (1844-1897), автора проекта-лауреата, осуществленного в 1875-1883 гг., отвергнуть принятую эклектизмом независимость декора от утилитарной основы и подчинить композицию «хоромному» приему организации - как бы группировкой модулей, четко выявленных в плане и структуре объема. Однако в развитии идеи Шервуд отказался следовать забелинской концепции, исходящей от первичности жилища. Противопоставив ей свою романтическую теорию, претендующую на всеобщность, он сделал попытку соединить «хоромную» основу пространственного решения с языком церковного зодчества XVI в., против чего протестовал Забелин. В представлении Шервуда основы национального следовало искать не в патриархальности, уходящей в дохристианскую древность, а в православии.

Здание, автор которого претендовал на органичность, получилось противоречивым даже по критериям эклектизма того времени. Дело не в том только, что объем, композиция которого исходит от принципа построения гражданских построек, сопряжен с декоративными мотивами, характерными для храмов. Приемом, в котором Забелин видел связь с традицией, поддержанной «неизменностью общих начал жизни», зданию навязана жесткая разграниченность измельченных внутренних пространств, противопоказанная музейной постройке. В симметричной композиции декоративные формы, исходящие от средневековых прототипов, строго

единообразны, их расположение регулярно, в то время как в древних оригиналах они свободно живописны и существовали на одном здании во многих вариантах. Это дополнительное противоречие придало облику музея сухость и скованность. Шервуд, однако, верно почувствовал масштаб форм, тактично введя здание в ансамбль, с которым оно связано скорее через литературные ассоциации, чем прямым эмоциональным восприятием.

Творчество А.Н.Померанцева.

В ансамбле Красной площади Москвы, против Кремлевских стен, архитектор А.Н.Померанцев (1848-1918) соорудил в 1889-1893 гг. здание Верхних торговых рядов (ныне ГУМ), обратившись к популярному во второй половине XIX в. типу торгового здания - пассажу, который не получил обычного характера крытого прохода. Три торговые галереи, перекрытые металлостеклянными сводами (инженер В. Г. Шухов), образовали громадное здание, распространившееся на целый квартал. Структура его рациональна и современна для конца XIX века, декор же, обильно покрывающий внешние фасады и стены галерей, воспроизводит прообразы XVII столетия. Композицию в целом отличают суховатая дробность и некоторая вялость, но декоративные детали мастерски нарисованы и высечены из камня. Дробность и мелкий масштаб формы массивного объема определили его второстепенную роль в ансамбле, подчиненную стенам и башням Кремля (таким образом, характерные для эклектизма недостатки, как это ни парадоксально, обратились достоинствами).

Постройка Померанцева характерна своей двойственностью: рациональная, технически современная, вполне практичная структура «одета» в романтическую декоративную оболочку, притязующую на воспроизведение национальных «мотивов», освященных древностью. Археологическая точность, казалось, придает декорации некую «объективность», снимающую очевидное противоречие рассудочного и эмоционального. Археологизм становился формальным признаком нового официального стиля. Декоративные «мотивы», определявшие принадлежность этому стилю, стали почти неизменно заимствовать у зодчества середины XVII столетия.

Лекция 44. Скульптура второй половины XIX века

План лекции

- 44.1. Скульптурный бытовой жанр (Ф.Ф.Каменский, М.А.Чижов).
- 44.2. Развитие малой пластики Е.Е.Лансере.
- 44.3. Национально-исторические и религиозные мотивы в творчестве М.М.Антокольского.
- 44.4. Монументальные памятники (М.О.Микешин - памятник «Тысячелетию России в Новгороде», А.М.Опекушин - памятник Пушкину в Москве).

44.1. Отсутствие условий для развития монументальных форм. Скульптурный бытовой жанр (Ф.Ф.Каменский, М.А.Чижов).

В отличие от первой половины XIX столетия, когда ведущими видами являлись монументальные и монументально-декоративные формы, первостепенная роль переходит к станковой скульптуре. Именно в станковых произведениях, в первую очередь бытовой тематики, сфокусировалась и нашла свое воплощение определяющая часть эстетических и социальных запросов той эпохи. В них всего заметнее стало проявляться внимание к жизни народа. Бытовая тематика, получив особенное распространение, возобладала над всеми другими видами пластики. И хотя в художественном отношении скульптурный портрет рассматриваемого периода стоит достаточно высоко, однако он не пользовался таким вниманием, как станковые произведения по преимуществу бытовой, а также исторической тематики.

Воплощению новых образов и нового содержания препятствовали усвоенные выпускниками Академии художеств представления о скульптуре, как об искусстве, где должны преобладать аллегории, сюжеты из Библии, мифологии и где нет места показу темных сторон реальной жизни. А образ человека, при всей верности натуре, не должен был быть претворен без существенного его «облагораживания». В условиях позднего, уже уходящего классицизма 1840-1850-х годов это облагораживание природы приобретало имело две тенденции. Первая проявлялась в преобладании суховатого обобщения пластических форм. В годы, когда очень многие скульптурные

произведения осуществлялись в непрочных материалах, оставаясь в белом (зачастую даже не тонированном) гипсе, особенно заметно выступала холодная аскетичность передачи человеческого тела. При этом, пытаясь вернуть пластике жизненную убедительность, скульпторы того времени часто прибегали к почти графической проработке деталей. Вторая тенденция заключалась в стремлении скульпторов придать создаваемым ими образам - особенно детским и женским - внешнюю рафинированную красоту или сентиментальную подслащенность. Утверждение нового этапа развития русского искусства - демократического реализма второй половины XIX века - произошло в скульптуре позднее, чем в живописи.

Показательными этапами становления бытового жанра является творчество Ф.Ф.Каменского, и М.А.Чижова.

«Вдова с ребенком» (1867, гипс) является лучшим произведением Каменского (наряду с бюстами Т. Г. Шевченко и художника Ф. А. Бруни), несмотря на то, что его нашумевший и многократно воспроизводимый в печати «Первый шаг» (1872, мрамор) получил резонанс значительно более широкий. Судя высказыванию самого мастера, композиция «Вдова с ребенком» создавалась как своего рода программное реалистическое произведение, как совершенно сознательный шаг в утверждении новых форм и образов русской скульптуры. Помимо мягко переданного лиризма и легкой грусти привлекает целостность замысла, законченность пластического и композиционного решения. Конечно, скульптор в известной мере шел от композиции «Пьеты» Микеланджело, но это не умаляет собственного достоинства группы: Каменский, беря общий силуэт, решает все по-своему, а главное — вносит свое настроение в это камерное и одновременно общечеловеческое событие. «Первому шагу» присуща определенная дидактичность. Скульптор заметно перегрузил тематический замысел своего произведения. Так, стремясь воплотить чувство матери, радующейся первым шагам малыша, как нечто совершенно непосредственное, конкретное и определенное, он вместе с тем подчеркнул мысль об общем прогрессе в 19 веке. Это отразилось в игрушках ребенка, но гораздо в большей степени — в барельефах, резанных по деревянному пьедесталу: здесь изображения сельскохозяйственных орудий, химических колб, книг, фотоаппарата и т. п., а также целые барельефные картины то с дымящимися на Неве пароходами, то с идеальными сельскими поселениями. По мысли скульптора, эти

барельефы вносят дополнительную смысловую символику: первый шаг малыша в жизни происходит в годы подъема науки, техники, в годы социальных перемен.

Особую важность с точки зрения утверждения демократического реализма второй половины XIX века в русской пластике имеет группа «Крестьянин в беде» (1872, бронза). Чижов (1838—1916), будучи сыном крестьянина, не только хорошо знал деревенскую жизнь и ее беды, но и сам пережил в своем раннем детстве драму опустошительного пожарища родного дома. Композиционное решение группы знаменует собой решительный отход от традиционных, апробированных практически всеми академиями европейских стран построений. Чижов в своем произведении несомненно оригинален. Оригинально решено прежде всего свободное расположение двух фигур: низко посаженного на обгорелые бревна пепелища крестьянина и так естественно пристроившегося между его резко выступающих колен мальчугана, фигурка которого представлена в мастерски найденном легком наклонном положении и которое так выразительно оттеняет позу грузно сидящего на случайной опоре отца. Мастерски найдены не только позы, но и движения каждой из рук взрослого и ребенка. Выразительность скорбного жеста подпирающей голову левой руки крестьянина, горестно сжимающей пряди густых волос, оттеняется спокойствием лежащей на его колене правой руки, как бы набирающей уже новых сил.

44.2. Развитие малой пластики Е.Е.Лансере.

Евгений Александрович Лансере (1848—1886) выдающийся и оригинальный мастер скульптуры малых форм. С первых же известных своих произведений Лансере предстает как мастер реалистического направления. И ранним и поздним его вещам присущи особая любовь к передаче деталей, тщательная, порой почти ювелирная проработка фактуры.

Характерная для изобразительного искусства второй половины прошлого века черта - этнографизм - оказалась несомненно присущей работам Лансере, с его подлинной страстью к путешествиям, неистощимой жадной наблюдению и изучения жизни различных народов. Поездки по центральным губерниям России, по Украине, Кавказу, степям Башкирии, Киргизии и многим другим местам давали скульптору особенно богатые и глубокие впечатления, подсказывали тематику и сюжеты подавляющего большинства его произведений. Романтика, живой интерес к вольнолюбивым

«сынам природы», скачущим на полудиких лошадях, занимающихся охотой или джигитовкой, сочетались у Лансере с тем особым вниманием к их быту, что раньше почти совершенно исключалось из тематики скульптурных произведений.

Исключительны острота наблюдательности, зоркость глаза художника. Эти качества чувствуются во всем: в убедительно-точном выборе типических человеческих лиц и воплощении характеров, в передаче особенностей национальных костюмов, в фиксации движений и поведке животных и т. д. Внимание скульптора иногда по несколько раз привлекает к себе какой-либо типологически интересный образ, причем в каждом случае вносятся все новые характерные черты, новые меткие наблюдения, детали.

Неоднократно возвращался Лансере к разработке бытовых сцен в многофигурных композициях. Особенно часто привлекало его изображение русской тройки. Следует заметить, что скачущая тройка исстари воплощалась в пластике, но лишь в прикладном искусстве, в творчестве народных резчиков по кости, у мастеров деревянной игрушки. Во второй половине XIX века вместе с развитием жанровой скульптуры «тройки» впервые начинают появляться в виде бронзовых групп в профессиональной скульптуре. Лансере с явной заинтересованностью создал несколько композиций этого сюжета, каждый раз его варьируя и в чем-то развивая.

Подавляющее большинство произведений мастера дошло до нас в бронзе. Этот сравнительно легкоплавкий металл, поддающийся точной и тонкой окончательной обработке (чеканке), как нельзя лучше подходил для отливки его небольших, детально проработанных фигур и групп. Излюбленным же рабочим материалом был воск, из которого исполнялись обычно и подготовительные эскизы и сами оригиналы (модели) его статуэток. Отливка работ происходила на заводах и бронзо-литейных мастерских различных частных фирм, которые приобретали у Лансере модели.

44.3. Национально-исторические и религиозные мотивы в творчестве М.М.Антокольского.

Широкая известность и слава пришли к Антокольскому со статуей «Иван Грозный». Эпоха Грозного и личность самого царя были очень популярны в литературе и искусстве того времени. Скульптор стремился передать сложность характера царя: его силу и внутреннюю

сосредоточенность и одновременно его слабость, усталость, жестокость и угрызения совести. Скульптор изобразил Грозного в момент предельного эмоционального напряжения, внутренней борьбы. Это настроение передают и напряженно склоненная голова, суровое лицо, испещренное морщинами, и его пронизывающий, упорный взгляд. Общему состоянию отвечают и судорожное движение пальцев правой руки, сжимающей подлокотник кресла, и даже резко выдвинутая вперед нога с острым носком сапога. Тяжелая книга, соскальзывающая с правого колена царя, создает убедительное ощущение неустойчивости. Последовали заказы на бронзовый и мраморный оригиналы «Ивана Грозного»; гипсовую отливку приобрел Кенсингтонский музей в Лондоне, что было особенно почетно, поскольку то был первый случай, когда русская статуя оказалась в английском музее.

Не менее интересная работа - образ Петра I. Обобщенность черт лица, меньшая психологическая нагрузка, чем в статуе «Иван Грозный», способствуют ощущению монументальности. Однако, сумев воссоздать внутреннюю силу Петра, скульптор не избежал внешней торжественности в постановке фигуры, а главное - ее явно излишней грузности. При наличии первоклассных монументов Петру работы Растрелли и Фальконе требовательность по отношению к памятнику Антокольского объяснима.

Почувствовав вкус к монументальным формам искусства, Антокольский явно монументализирует и свою следующую работу - статую «Христос перед судом народа». Мысль создать большое идейно значительное произведение не покидает мастера, и он осуществляет этот образ, отличающийся сложностью и драматизмом. Статуя «Христос перед народом» была закончена в 1874 году. Несомненна близость замысла «Христа» Антокольского к идейным и сюжетным поискам И.Н.Крамского и Н.Н.Ге. Скульптор не стремился передать трагедию народничества непосредственно, но как большой художник он весьма чутко уловил то, что волновало лучшую часть русской разночинной интеллигенции. Он отчетливо акцентировал идею жертвенности во имя народа, непонятности жертв, страданий и самой крови, проливаемой во имя освобождения от рабства, забитости, невежества.

В 1878 году Антокольский показал свои произведения на Всемирной парижской выставке, где его «Христос перед судом народа» был удостоен высшей награды — Большой золотой медали и где получил также признание

его «Петр I». Будучи за границей, он принял участие в двух конкурсах, объявленных в России. Первый - на украшение скульптурными группами предполагавшийся тогда к постройке Александровский мост через Неву. Антокольский задумал поместить на нем четыре конных памятника: «Ярослав Мудрый», «Иван III», «Владимир Святой» и «Александр Невский». Однако данный проект моста не был принят. Фигуры в эскизах выглядят мешковато, почти карикатурна, нет ни цельности силуэта, ни соотнесенности массы всадника и массы коня, которые столь закономерны при решении любого конного монумента.

В один из приездов в Россию Антокольский задумал создать два новых исторических образа из ее далекого прошлого. В 1890 году был выполнен «Нестор Летописец». Последние работы Антокольского говорят нам о все большем слиянии его творчества с поздним академическим искусством. В «Несторе» дан скорее образ монаха вообще, чем образ русского летописца: старец в надвинутом на глаза капюшоне. Обилие подробностей лишь рассеивает внимание; тщательно вылеплены в глине, а затем скрупулезно изваяны из мрамора кувшинчик, чернильница, не забыта буквально ни одна деталь.

44.4. Монументальные памятники (М.О.Микешин - памятник «Тысячелетию России в Новгороде», А.М.Опекушин - памятник Пушкину в Москве).

Отход от многих проверенных временем творческих установок в области синтеза искусств, как в его мировом, так и в национальном, отечественном значении, был чреват большими пластическими издержками. Перенесение в монументальную скульптуру характерных для станковых работ приемов детализации, особенно в передаче одежд, оборачивалось дробностью, измельчением пластических форм. Умение поместить памятник в окружающую его среду тоже было чрезвычайно важно. Скульпторы подчас не умели успешно претворять новые творческие концепции в пластически целостные и вместе с тем реально убедительные решения. М.О.Микешину свойственны явные черты скульптурной эклектики. Она наиболее ощутима в стремлении сочетать в одном и том же произведении и условно трактованные и конкретные образы. Именно этим отличается памятник «Тысячелетию России», представляющий собой в целом значительное явление в русской монументальной скульптуре середины прошлого века.

Деятельность Михаила Осиповича Микешина (1835-1896) оказалась связанной с историей русской скульптуры необычным образом. Успешно окончив петербургскую Академию художеств в 1858 году как живописец-баталист, он стал работать в живописи и графике. Обладая большой творческой фантазией, он обратил на себя внимание оригинально исполненными рисунками - проектами будущих памятников. Он начал принимать участие почти во всех крупных конкурсах на памятники, устраиваемых в России и даже за рубежом. В годы, когда в архитектуре преобладала эклектика, членам жюри многих конкурсов (а также высокопоставленным лицам, утверждавшим те или иные проекты), видимо, импонировала эффектная разностильность микешинских замыслов. Вдохновленный неожиданным успехом на конкурсе памятника «Тысячелетию России» и ответственным заказом, Микешин в свои двадцать четыре года проявил незаурядный организаторский талант, сумев привлечь к исполнению монумента целую группу скульпторов-профессионалов.

Отзвук классицистических черт отчетливее всего ощущается в аллегорической фигуре России и стоящего ангела с крестом. Последний по своему композиционному решению восходит к фигуре ангела, венчающего Александровскую колонну (работы Б. П. Орловского). В разработке многофигурного скульптурного фриза-горельефа, опоясывающего нижнюю часть монумента, проявились в первую очередь реалистические устремления мастеров. Своеобразным переходом от верхней аллегорической композиции к нижней, которую по своему характеру можно условно назвать конкретно-исторической, служит средняя часть монумента. По масштабу, по размерам представленных здесь фигур она значительно превосходит нижний фриз. Здесь помещены полулегендарные и конкретные персонажи, связанные с ранним периодом становления русского государства: от считающегося (в то время) основателем династии Рюриковичей варяга Рюрика до Петра I). Общее количество фигур достигает почти полутораэта. Высота монумента — 15,7 м. Вес всей бронзовой части памятника превышает 65 т. Что касается горельефного фриза, то по окружности он достигает 27 м и включает ни много ни мало сто двадцать девять фигур.

В памятнике Пушкину работы Опекушина подкупает глубина образа, его редкая для городского монумента лиричность и проникновенность. Созданное на основе лучших традиций русской монументальной скульптуры,

это произведение отличается величавостью и благородством облика, естественной и в то же время тонко продуманной постановкой фигуры. Поэт-гражданин, поэт-мыслитель — так задуман и решен Опекушиным образ Пушкина. Глубоко человеческая, непритязательная простота и задушевность переданы в образе поэта. Его внутреннее состояние по замыслу скульптора отвечает высеченным на постаменте словам знаменитого стихотворения «Памятник», в основе которого лежит мысль об исполнении поэтом своего общественного долга служения народу. Опекушин представил Пушкина одетым в длинный сюртук, поверх которого наброшен широкий плащ. Не забывая традиций русской и мировой классики, скульптор сумел добиться оригинального решения, достичь большой пластической выразительности статуи. Движения и поза отличаются непринужденностью и живостью, не исключаящими, однако, благородной романтической взволнованности и возвышенности образа. Значительность и глубина образа Пушкина, созданного Опекушиным, располагает зрителя к вдумчивому и проникновенному восприятию.

РАЗДЕЛ 7. РУССКОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Лекция 45.

Общая характеристика искусства рубежного времени

План лекции

- 45.1. Основные тенденции художественного процесса преодоление разрыва в развитии разных видов искусства.
- 45.2. Новое понимание синтетичности искусства.
- 45.3. Философско-эстетические учения.
- 45.4. Соотношение основных стилевых направлений (передвижничество, импрессионизм, модерн, символизм, неоакадемизм и др.).

45.1. Основные тенденции художественного процесса, преодоление разрыва в развитии разных видов искусства.

Конец XIX – начало XX века в России отличается сложным и ускоренным социально-экономическим развитием. Рост промышленного капитализма способствует поляризации общественно-политических сил. Противостояние идет не только в области политики, но и в области эстетики, где заново пересматриваются коренные вопросы искусства. Художественные процессы в своих основных тенденциях становятся выразителем противоречий современного общественного развития. Если во второй половине XIX века основная расстановка художественных сил определялась Товариществом передвижных художественных выставок и Императорской академией художеств, то в конце XIX века передвижники уже не были столь монолитной силой (хотя некоторые из них, в том числе И.Е.Репин, В.И.Суриков, переживали пору творческого расцвета). В самой Академии времена жесткой регламентации учебно-творческого процесса также остались в прошлом. Характерная особенность рубежного периода – множественность течений, объединений, многогранность интересов публики и самих художников. Хронологические рамки периода развития отечественного искусства, который принято называть искусством рубежного времени, невелики и определяются достаточно четко 1890-ми – 1910ми годами. Это был этап интенсивного формирования художественной культуры и искусства Новейшего времени вплоть до первых художественных опытов авангарда. Революции 1917 года кардинально изменила основные направления художественного процесса.

В рубежный период преодолеваются неравномерности развития архитектуры, скульптуры, живописи, графики, декоративно-прикладного, театрально-декорационного искусства, присущие предыдущему этапу. В каждом виде изобразительного творчества достигнуты впечатляющие результаты. Многие художники рубежного времени с равным мастерством выполняют и станковую картину, и декоративное панно, и театральный костюм, и архитектурный набросок, и виньетку для книги и открытки и т.д.

В 1892 году Павел Михайлович Третьяков передает свое собрание городу Москве как национальное достояние, на его основе организуется публичная художественная галерея, по этому поводу собирается Первый съезд российских художников. Можно сказать, что ярчайшее явление

художественной жизни предшествующего периода – передвижничество – становится историей. Вспомним, что формально Товарищество передвижных художественных выставок просуществовало до 1923 года и продолжало организовывать малые и большие выставки в различных городах, но своей прежней роли в художественной жизни России уже не играло. Тем не менее, свою миссию в поднятии значения изобразительного искусства на новый уровень передвижничество выполнило в полной мере. Однако наряду с заметной интеллектуализацией, усложнением языка изобразительного искусства типичным явлением стали, так называемые, «народные выставки». Расширяя круг зрителей, подобные мероприятия отнюдь не всегда способствовали воспитанию высокого вкуса, упрощали задачи и проблемы искусства, сводили творчество художника к понятной всем просветительской «картинке».

В целом же активизация и разнообразие выставочной жизни на рубеже столетий – явление показательное. Н.К.Рерих пишет: «Давно ли было время, когда 2-3 картинных выставки были не только обыденны, достаточны, чего доброго, даже обременительны, а теперь не угодно ли – за прошедший сезон 1897- 98 годов выставок было 16, да плюс открытие нового художественного музея (Речь идет об открытии в 1898 году Русского музея в Санкт-Петербурге), и везде есть публика и в достаточном количестве. И никто не скучает. Цифры платных посетителей достигают до 30 000, не считая бесплатных и учащихся, никто не скучает, читая обширные газетные фельетоны о выставках. Это заметный шаг вперед! Приятный сюрприз и художникам и всей интеллигенции!» Оживление художественной жизни происходит не только в столичных городах, но и в провинции, где в данный период открывается целый ряд губернских музеев, также проходят выставки различного масштаба. Идет активное ознакомление российской публики с зарубежным искусством, постоянно устраиваются выставки художников Франции, Англии, Германии, США, Японии, Бельгии, Голландии и т.д. Активность художественной жизни сочетается с невероятной активностью художественной критики. Во всех центральных периодических изданиях публикуются обширные обзоры художественных событий, издаются монографии по изобразительному искусству, регулярно выпускаются специальные журналы.

45.2. Новое понимание синтетичности искусства.

Вспомним, что в каждом периоде развития искусства параллельно существуют, проявляясь с той или иной степени отчетливости, две тенденции. С одной стороны, подчинение искусства господствующей идеологии, будь то мифическое, религиозное сознание, национальная идея, государственные интересы, с другой – стремление освободить художественное творчество от любых неэстетических задач (искусство ради искусства). В различные исторические этапы первая и вторая тенденция могут оказывать либо плодотворное, либо губительное действие. В рубежный период критическое отношение искусства к действительности не исчезает, но кардинально трансформируется. Искусство, по представлениям теоретиков этого времени, должно преобразовывать человеческое общество, должно выйти из музеев, наполнить все сферы деятельности человека красотой. Но красота и гармония все чаще ищутся не в окружающем мире, а за счет внутренних ресурсов самого искусства, где преобладают сказочные, мифические, аллегорические сюжеты, воспоминания о прошлом.

Российское искусство предыдущего этапа в основном просвещало, проповедовало, обличало, воспитывало, выражало и в этом видело свои главные задачи. Отсюда и основные формообразующие особенности – оно было миметическим, отображающим, воссоздающим, жизнеподобным. Искусство конца XIX – начала XX века стремится преобразовывать жизнь и само стать жизнью. Наблюдается кризис миметического искусства, господствовавшего со времен Ренессанса, идет активный поиск новых средств художественной выразительности, обостряются проблемы художественной формы. Характерное явление – использование одним из искусств средств другого. Одна из идей конца XIX века – единство и взаимодействие всех видов и сфер духовной культуры. А.Белый пишет о музыкальных корнях всех искусств, Скрябин стремится передать созерцание «света в звуке», Чюрленис пишет «музыкальную живопись». Творческой интеллигенцией создается и развивается миф об искусстве как высшей реальности. В России идея пересоздания мира средствами искусства у Ф.М.Достоевского, Вл. Соловьева, Н.Федорова обнаруживает признаки мессианизма, превращается во всечеловеческую идею спасения мира. Одновременно русская философско-эстетическая мысль пронизаны эсхатологизмом, мыслями о конце жизни и истории и о грядущей новой

истории. Великая миссия искусства состоит в том, чтобы слепую силу природы превратить в разумную. Наука и искусство примиряются в высшем синтезе человеческого творчества.

45.3. Философско-эстетические учения.

Философия «общего дела» Федорова способствует возрождению романтической идеи об архитектуре как месте соединения всех искусств в ее «совершеннейшем создании – храме». Следует отметить плодотворность идеи храмового действия как синтеза искусств для русской культуры (что впервые было сформулировано Н.Федоровым, затем переосмыслено и развито П.Флоренским и Е.Трубецким). Если для немецких философов (Ницше, Вагнер) основой синтеза служит музыка (музыкальная драма), то для русских идеальное воплощение синтеза видится в храме и совершаемом в нем действе. Идея соединения искусств вырастает из многовекового опыта русской культуры и находится в русле исканий многих художников 19 века. Знаменитые «Библейские эскизы» Александра Иванова были под стать представлениям Федорова о храмовых росписях. Они должны были представлять ветхозаветную и христианскую историю человечества, а их вместилищем должен был стать храм-памятник (проект Витберга), посвященный событиям изгнания польско-литовских захватчиков в 1613 году и воцарению Романовых.

Если в XIX веке храмы считались выражением идей народности и национальности, то на рубеже веков в символике храма главной становится идея жизнестроения, духовного возрождения, основанного на согласии и любви к ближнему. Русское религиозное искусство конца XIX – начала XX века можно считать таким же ярким выражением религиозного возрождения в России, как и идеалистическую философию этого времени. В конце XIX – начале XX века в интерпретации идеи национального появляются новые акценты. В работах русских религиозных философов национальная идея связывается с христианско-православной духовной традицией. В духовно-нравственном обновлении общества видится им основное средство решения социальных проблем.

Интересно проследить последовательную трансформацию теософской формулы «Москва – Третий Рим» в искусстве России нового времени. В первой половине XIX века Римом выступает уже не Москва, а Петербург, который стремится сравняться и превзойти не столько Рим –

Константинополь, сколько Рим императорский. Город св. Петра даже по наименованию вызывал аналогии с папским Римом. Композиционно и идеологически площади Петербурга первой половины XIX века (прежде всего, ансамбли Карла Росси) повторяют римские форумы. В середине XIX века осуществляется идея увековечить подвиги войны 1812 года не в виде римских триумфальных арок, а в виде присущего православной традиции благодарственного храма (русско-византийский стиль начался с храма Христа Спасителя архитектора Константина Тона).

Храм Христа Спасителя знаменует возрождение национального зодчества, возрождение русской религиозной живописи наступает позднее – с росписей Виктора Васнецова во Владимирском соборе Киева (1885-1895), возведенном к 900-летию крещения Руси. За первые 17 лет наступившего нового века в стране открылось 165 новых монастырей, а за 1906-1915 годы 5500 новых храмов. Возрождение религиозного искусства в России совпало с развитием неорусского стиля как одного из направлений искусства модерна.

Необычная щедрость талантов и высокий уровень искусства «серебряного века» связаны, с одной стороны, со стремлением найти в архитектурном и живописно-пластическом языке возможности для выражения основополагающих мировоззренческих категорий, с другой, с отношением к художественному творчеству как к религиозному служению, как к средству преобразования жизни. Обострение вопросов о месте и роли искусства в конце XIX - начале XX века неразрывно связано с основной антиномией данного периода – с одной стороны, проявление в творческих личностях крайнего индивидуализма, с другой, стремление к соборности. «Осуществление природой совершенной красоты в области физической жизни невозможно, поэтому эта задача, как неисполнимая средствами физической жизни, должна быть исполнена средствами человеческого творчества. Главная задача искусства есть превращение физической жизни в духовную. Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства», - пишет в трактате «Общий смысл искусства в 1890-м году Вл. Соловьев.

45.4. Соотношение основных стилевых направлений (передвижничество, импрессионизм, модерн, символизм, неоакадемизм и др.).

В целом же в русском искусстве рубежа столетий можно проследить следующую картину взаимоотношений основных стилевых направлений. Если откинуть послепередвижническую, по сути своей натуралистическую живопись (хотя количественно она не только не уступала, но и превосходила живопись новых направлений), можно выделить две основные точки тяготения – импрессионизм и модерн. В некоторых случаях происходит поляризация этих стилевых направлений, но чаще они движутся навстречу друг другу и выступают в смешанном виде. Одна из причин такого смешения заключается в том, что в России импрессионизм и модерн не сменяли друг друга в исторической последовательности (как было на Западе), а наслаивались, развивались параллельно. Импрессионистические опыты Коровина, Левитана, Серова, еще в 80-х годах открывавшие путь русскому импрессионизму, почти совпали по времени с первыми проявлениями модерна в творчестве Врубеля. Ранний русский импрессионизм рождался из реалистического пленэра второй половины XIX века. Появление Врубеля было достаточно неожиданным, сама необычность и мощь его таланта стали немаловажными факторами в процессе рождения новой художественной системы.

Сроки стилевого цикла как импрессионизма, так и модерна были в России достаточно краткими по сравнению с историческими стилями, а широта охвата различных явлений художественной жизни у импрессионизма и модерна значительно различалась. Импрессионизм полноценно воплотился в живописи, отчасти в скульптуре и музыке, меньше повлиял на литературу, и, конечно, был вовсе не распространяем на архитектуру. Круг действия модерна значительно шире. Он включает и архитектуру, и все прикладные формы творчества, и скульптуру, и живопись, и графику, с определенной мерой условности его можно отнести к литературе и театру. Модерн был последним в истории мирового искусства стилевым направлением, претендовавшим на всеохватность и воплотившим это претензии.

Рубежное время отличается яркостью и неповторимостью художественных индивидуальностей. Очевидно, что тот или иной мастер, в целом укладываясь в условные рамки конкретного стилевого направления,

не будет являться абсолютным проводником его идеи по нескольким причинам. Во-первых, стилевое направление никогда не существует в художественной практике в виде некоторого предначертания, а создается самим творческим процессом. Во-вторых, каждый из носителей стиля хоть в какой-то мере отклоняется от его среднестатистической сути. В-третьих, это отклонение, как правило, идет в сторону параллельно существующего стилового направления.

В русском искусстве Коровин (импрессионизм) и Врубель (модерн) сохраняют возможную чистоту стиливых позиций и как бы закрепляют на флангах общую симметрию стиливой композиции. Внутри же картина достаточно сложная. Московские мастера «Союза русских художников» продолжают развитие затянувшегося импрессионизма, внося в него поправки, свидетельствующие о соседстве модерна. Мирискусники делают отступления в сторону неоакадемизма, но тенденция неоакадемизма, явившаяся некоей параллелью архитектурной неоклассике и поэтическому акмеизму, выявилась не настолько, чтобы дать возможность обозначиться ему как самостоятельному стиливому направлению. Она лишь осложнила общую стиливую ситуацию.

Этому осложнению способствовало объединение в определенную творческую группу художников «Голубой розы», стиливая общность которых зависела от яркой художественной индивидуальности Борисова-Мусатова. Будучи символистами по мироощущению они создали свой вариант стиля модерн, отличный как от Врубеля, так и от основных устремлений художников «Мира искусства». Все это усугубило зыбкость стиливой общности модерна, сделало целостность русского модерна более условной по сравнению с немецким Югендстилем и французским Ар Нуво.

Некое новое стиливое единство наблюдается и у классических «бубнововалетовцев», с их открытиями в области неопримитивизма. В отличие от голуборозовцев стиливое единство «Бубнового валета» не скреплено опытом какого-то одного из художников, а является следствием коллективных усилий. Подобной «школой без руководителя» можно считать и основное ядро объединения «Мир искусства» и «Союз русских художников» в его московской части. В последствие в ранг творца стиля возводится конкретная индивидуальность, что является уже показателем

авангардистского движения, авангардистского менталитета (начиная с деятельности Ларионова в «Ослином хвосте» и его манифестации лучизма).

Лекция 46.

Стиль модерн в русском искусстве

План лекции

- 46.1. Двуетная формула модерна «Красота пользы и польза красоты».
- 46.2. Основные характеристики стилевой образности русского модерна.
- 46.3. Периодические издания модерна.
- 46.4. Декоративно-прикладное искусство модерна.
- 46.5. Значение модерна.

46.1. Двуетная формула модерна «Красота пользы и польза красоты».

Стиль модерн, выдвинувший программу всеобщего обновления предметно-пространственной и духовной среды жизнедеятельности человека, в России часто называли «новым стилем». Мастера модерна воспринимали свою эпоху как драматичную, полную конфликтов, лишенную красоты и стремились восполнить безвозвратно ушедшую из жизни поэзию средствами искусства. Красота должна создаваться по новым художественным законам. Знаменитая двуетная формула модерна звучала как «красота пользы» и «польза красоты». Главная задача модерна, которая воспринималась как серьезный общественный долг художника, – внести искусство в повседневную действительность, соединить в искусстве пользу и красоту.

46.2. Основные характеристики стилевой образности русского модерна.

Двигаясь в общем русле мирозерцания эпохи, художники модерна близко восприняли идею органической целостности человека и Космоса, где человек мыслится вершиной эволюции мира. В основе синтеза модерна лежит идея «со-участия», «со-действия» человека-творца Высшему синтезу, художник приближает своим творчеством духовное совершенство Универсума. Создается модель нового универсума, мыслимого как находящийся в становлении поток, как пространство-время. Идея участия в

«одухотворении материи» руководит художником, ею определяются основные характеристики стилевой образности модерна:

- человек в модерне во главе, но это человек не социальный, а человек, выключенный из обыденной жизни, приподнятый над нею, в сюжетику модерна полностью отсутствуют элементы бытовизма;

- для модерна характерен романтический прием оживления вещного и «овеществления» живого, всеобщее перевоплощение имеет двусторонний характер (стены здания прорастают фигурами и растениями, светильники и ювелирные изделия рассматриваются как насекомые, цветы и т.д.);

- в женских образах художник открывает нечто всеобщее, природное, архетипическое. Черты мифологической общности присущи как персонажам, пришедшим из мифов, так и героиням, имеющим своими прототипами современных женщин;

- основная тема – всеобщей органической связи всего сущего. Космос модерна заселен чудесными «двуипостасными» существами – женщинами-растениями, женщинами-птицами, русалками, кентаврами, сфинксами, пребывающими одновременно в двух мирах, вне конкретного времени, символизирующими мысль о целостности всего сущего;

- идеей дематериализации, одухотворения, просветления материи обуславливается пристрастие художников модерна к светоносным золотистым, жемчужным, лазоревым, сиреневым тонам, к блеску металла и благородных камней;

- темы прогулок, хороводов, шествий, изображенных вне исторического времени и пространства, призваны передать ощущение вечно длящегося потока времени. Изображение потока, воды, стихии является весьма распространенным;

- передача длительности становится главной задачей изобразительного искусства, любое явление художники стремятся представить не в застывшей определенности, а в пограничном, переходном состоянии. Сама композиция, форма строится так, что взгляд соскальзывает с круглящихся линий, совершает все новое движение по плоскости холста;

- мотив отражения (зеркало, водоем) призван раздвинуть границы действительного мира и обозначить собой присутствие особой реальности, стремление раздвинуть пространство, преодолеть его однозначность.

46.3. Периодические издания

Как и в других странах, развитие модерна в России сопровождалось появлением периодических изданий, поддерживающих новое движение в искусстве и способствовавших его общественному распространению. Прежде всего следует назвать два петербургских журнала «Мир искусства» и «Искусство и художественная промышленность», начавшие выходить почти одновременно в конце 1898 года. К ним можно добавить московский ежемесячник «Весы», появившийся в 1904 году, который в основном был ориентирован на проблемы литературного символизма, хотя время от времени посвящал специальные статьи вопросам пространственных искусств, но в иллюстративной части «Весы» воспроизводили живопись и графику западноевропейского и русского модерна.

Выход журнала «Мир искусства» завершал организационное оформление одноименной группы молодых художников. Редактировал его С.П.Дягилев. Художественные круги возлагали на него большие надежды, его соиздателями были владельцы Абрамцево и Талашкино – С.И.Мамонтов и М.К. Тенишева.

Журнал «Искусство и художественная промышленность» непосредственно не был связан с какой-либо определенной группировкой. Издавался он Обществом поощрения художников и редактировался секретарем общества Н.П. Собко. Художественные симпатии журнала находились явно на стороне позднего передвижничества, много статей уделялось судьбе станковой картины в ее традиционных формах. Но вместе с тем уже в названии журнала программно соединены два понятия – «искусство и художественная промышленность», подобным демонстративным заглавием оно не ограничивалось, и вопросы развития декоративно-прикладного искусства занимали на страницах журнала большое место.

Отечественные журналы не отличались той последовательностью и настойчивостью в пропаганде эстетических принципов «нового стиля», которая была свойственна, скажем, английскому «The Studio» или немецкому «Jugend». Их редакционная позиция была шире, они откликались на разные стороны художественной жизни рубежа веков. В особенности это касается «Мира искусства», часто ратуя за «красоту», журнал почти ничего не писал о

«пользе», разрывая на части двуединую формулу модерна и тем самым выступая как будто против его основополагающего принципа.

Редакция «Мира искусства» действительно не считала себя связанной какой-либо эстетической доктриной, она не хотела служить никаким утилитарно-прикладным целям творчества. К каким бы эпохам журнал ни обращался, какие бы виды и жанры творчества ни пропагандировал, он выше всего ценил индивидуальную неповторимость творческой личности, а не « типовые » признаки того или иного стиля. И все-таки журнал служил модерну, не употребляя на своих страницах это понятие, так как « Мир искусства » часто касался самых важных сторон эстетики « нового стиля ».

46.4. Декоративно-прикладное искусство модерна.

« Новому стилю » на практике не всегда удавалось осуществлять свой призыв к совмещению пользы и красоты, утилитарного и эстетического. Особенно это наглядно сказывалось в декоративно-прикладных видах творчества. Среди многих новшеств художественной жизни на рубеже XIX – XX веков необходимо обратить внимание на то, что впервые в истории крупных художественных выставок в эти годы специально начинает устраиваться раздел, экспонирующий предметы « художественной промышленности ». Это означало, что прикладное искусство теперь полностью уравнивалось правами со станковыми видами творчества и, более того, вступало с ними в открытый союз. Но своеобразный « прикладной рационализм », стремление усовершенствовать функциональные качества в конечном счете наиболее полно сказывалось не в выставочных экспонатах, а в обычных массовых предметах прикладного искусства. Это проявилось в возникновении новых образцов мебели – облегченной, лишенной « репрезентативного » характера, максимально удобной и приближенной к человеку, подчиненной ему по масштабам и формам.

Постоянно шло совершенствование структуры доходных домов, в которых большой спрос имели небольшие квартиры, сменявшие бывшие барские покои. Важно было и принципиальное изменение в объемно-пространственных решениях интерьера в архитектуре модерна. Архитектура понималась как целесообразно организованное жизненное пространство. Изменился композиционный строй интерьеров, которые связывались с целостную пространственную систему, обладающую своеобразной пластической выразительностью. Введение витражей, верхнего освещения,

увеличение размера окон, устройство широких арочных проемов, декоративных перегородок – все это превращало внутреннее пространство домов из замкнутого, статичного в динамичное, подвижное, легко трансформируемое. В интерьерах наблюдалось зримое единство стиля в окружении человека, единство, не всегда достигающее художественного совершенства, так как пространство было часто перенасыщено отдельными предметами, несущими те или иные приметы стиля. Но несомненным было сознательное желание зодчих, художников, жильцов перестроить быт, обновить повседневность эстетическими качествами.

Широкая известность стиля модерн достигалась путем распространения рекламы, разнообразных плакатов, этикеток, иллюстрированных и модных журналов. Массовое производство стекла, фарфора, мебели, тканей, ювелирных украшений привели к тому, что за короткий срок модерн приобрел популярность в самых широких слоях, создал иллюзию приобщения к искусству у многих людей, никогда до этого не задумавшихся над этими вопросами. Характеризуя особенности художественного мышления эпохи. Игорь Грабарь писал: «Будущие историки искусства несомненно отметят одну черту наших дней. Говоря о художественных интересах, волновавших людей в первом десятилетии XX века, они будут озадачены необычайным, совершенно исключительным по сравнению с предыдущими периодами развития расширением круга художественных радостей. Мы рады художеству во всех его проявлениях, оно желанный гость не только на выставках, но и всюду вокруг нас – на улице, дома, в архитектуре, книге, одежде в театре. Пусть много безобразного еще кругом, пусть это безобразное временами вырастает еще до таких чудовищных размеров, каких оно не достигало никогда, но хочется верить, что с ним бороться нужно, бороться можно и бороться надо весело ибо победа не за горами».

Понятно, что быстрое распространение стиля модерн в России повело за собой и возникновение большого числа подделок, не имевшего отношения к серьезному искусству. Создавался определенного рода «штамп» в убранстве массового интерьера, штамп, продиктованный желанием «быть как все». Но даже если ни один предмет в убранстве типичного для модерна бытового интерьера не достигал уровня подлинного искусства, то их совокупность, их визуальная слитность рождали новое качество,

позволяющее говорить о единстве стиля в массовых образцах бытового интерьера. Был выработан тот единый декоративный строй, тот комплекс приемов оформления, который стал определяющим для интерьеров эпохи модерна.

Можно говорить о некоей «демократичности» модерна, так как общепринятый набор декоративных мотивов и предметов прикладного искусства роднил между собой скромные квартиры людей «среднего достатка» и жилые покои богатых особняков. На всех элементах убранства, будь то мебель, драпировки, декоративные вазы, фарфор, стекло, люстры и настольные лампы, часы и барометры, общепринятый набор репродукций модных художников в «текучих» резных рамах – на всем лежала неизгладимая печать стиля модерна, терпкий привкус, сближающий между собой массовые ремесленные образцы и произведения подлинного искусства.

Декоративно-прикладному искусству модерна были свойственны новизна и смелость в использовании разнообразных материалов, неожиданные их сочетания друг с другом, острота формообразования. Эксперименты со стеклом, теряющим прозрачность и хрупкость и приобретающим текучесть, вязкость, матовость, упругость, уникальные формы фарфора и керамики, широкое введение ковanej меди, смальты, майолики, эмали в светильники и люстры, в мебель, изошренные силуэты дамских нарядов – вот общие признаки жизненной среды эпохи модерна, которую нельзя спутать ни с какой другой. Везде проявлялась особая культура деталей, будь то монументальные витражи или дамское ювелирное украшение. Неразрывность архитектуры интерьера и его предметного наполнения вели к стилевой целостности, которая была одной из примет модерна.

46.5. Значение модерна.

Период существования стиля модерна в России весьма краток – 10-15 лет, но его часто называют «эпохой около 1900-го». Введение в научный обиход такого многозначного понятия как «эпоха» весьма красноречиво. Оно подчеркивает факт, что, несмотря на краткость своего существования, модерн сумел не только внедриться в столичный и провинциальный быт, но и придать ему особую окраску. Трагедия модерна – это трагедия напряженного и интенсивного творческого поиска, не достигшего гармоничного завершения. Модерн не успел сформировать законов

формообразования, устойчивой модели стиля он не выработал. После бурного подъема он был вытеснен другими многочисленными тенденциями, в истории отечественной культуры прошло не мало десятилетий, когда слово модерн было синонимом дурного вкуса.

Проблема завершеного исторического стиля не была осуществлена в модерне, но его завоевания не менее глубоки – модерн решил проблему гибкого художественного метода, создал тип универсального художника. В модерне множество несхожих вариантов, оттенков, модификаций, но общая узнаваемость его произведений заключается в особых приемах стилизации, в характерных переработках природных форм, в особом привкусе декоративности. Орнамент – почерк эпохи, в нем модерн особенно узнаваем. Орнаментальная стилизация олицетворяла не только родство с природой, в которой нет прямых линий и углов, но и определенный круг идей и образов. Текущие массы, криволинейный ритмический рисунок, условная цветовая гамма наполнены глубоким и многозначным смыслом. Кривая линия – «линия жизни» воспринималась антитезой прямой линии «линии смерти». Кривая линия модерна восходила к знаменитой линии бельгийского архитектора А.Орта, ставшей в архитектуре олицетворением и символом основного понятия философии А.Бергсона «*élan vital*» - спонтанной жизненной силы всего сущего, первопричины и внутреннего импульса бытия.

Ритм и движение, цвет и линия, пластика и фактура освобождались от правдоподобной иллюстративности и были самостоятельными выразительными средствами.

Лекция 47. Московский модерн

План лекции

1. Основные стилевые признаки архитектуры модерна.
2. Национально-романтический модерн. Искания Абрамцевского кружка. Основные сооружения.
3. Интернациональный и рационалистический модерн
4. Творчество Ф.О. Шехтеля.
5. Творчество Л.Н. Кекушева.

47.1. Основные стилевые признаки архитектуры модерна.

Эпоху русского модерна характеризует новаторское осмысление традиционных элементов зданий и их внешнего и внутреннего оформления. Можно говорить о полном отказе от художественной традиции. Здание не должно было вписываться в привычную симметричную композиционную схему. Планы формировались свободно, исходя из внутренней целесообразности размещения помещений. Принцип «внутренней целесообразности» становится определяющим для создания проекта. Вследствие этого свободными и живописными стали объемно-пространственные структуры зданий.

Зодчие модерна ратовали за экономичность, гигиеничность, целесообразность сооружений. Они выступали против строгой симметрии, жестких геометрических схем, стремились к эстетическому усвоению как новых, так и традиционных материалов, пытались преодолеть противоречие между утилитарным и эстетическим. Одной из сильных сторон архитектуры этого времени были разнообразнейшие и чрезвычайно интересные функционально обоснованные планировочные решения, в свою очередь влиявшие на формирование внешнего облика зданий. Точнее было бы сказать, что проектирование «изнутри» (то есть от плана здания) стало важнейшим принципом в отличие от позднего классицизма и эклектики, где рациональные планировочные решения соседствуют с украшательскими тенденциями в оформлении фасадов.

Широкое применение металлических конструкций способствовало созданию больших пролетов, особенно в общественных зданиях – торговых, транспортных, банковских, промышленных. Применение железобетонных перемычек позволило максимально разнообразить форму окон, превратив их из традиционно вертикальных, сравнительно узких проемов в широкие горизонтальные, полукруглые, подковообразные и т.д. Для освещения залов использовались большие витражи и фонари верхнего света. А повсеместное использование металла стимулировало осуществление оригинальных конструкций лестниц, балконов, нависающих карнизов. В жилых домах использовались эркеры на несколько этажей (особенно в угловых композициях).

Характерные внешние признаки модерна:

- нарочитая асимметрия фасадов и объемов;
- изломанность форм на фасадах и в интерьерах, а именно: а) разнообразные размеры и формы окон, дверей, лестниц, перил ограждения и пр.; б) эркеры всевозможных очертаний; в) плоские карнизы с большим выносом на изящных изогнутых кронштейнах; г) сложные силуэтные формы в венчающих частях зданий;
- живописная (а не архитектурная) обработка фасадов с изображением извивающихся растений, женских голов с длинными развевающимися волосами, а также привлечение скульптуры, монументальной живописи, цветных вставок;
- облицовка фасадов лицевым кирпичом в сочетании со штукатурными лепными деталями (цветы, причудливые стебли, маскароны и т.д.), использовании в облицовке фасадов монументальных панно – изразцовых, мозаичных, майоликовых - смелый эксперимент русского модерна, имеющий принципиальное значение;
- виртуозное владение материалом и высокое качество отделки, умение придать декоративным элементам любую, самую сложную форму («текучие» металлические ограждения, изогнутые кровли и козырьки, сложнейший орнамент остекленных оконных и дверных переплетов).

47.2. Национально-романтический вариант модерна. Искания Абрамцевского кружка. Основные сооружения.

Первый этап развития архитектурного модерна в России - национально-романтический, он характеризуется творческой переработкой традиций средневековой русской архитектуры, начинается приблизительно с середины 1880-х годов и позднее получает название «неорусский стиль». Важнейшим событием художественной жизни, формировавшим творческую программу модерна и те общественные вкусы, которые способствовали его развитию, стала деятельность Абрамцевского кружка. Это было артистическое сообщество, сложившееся в середине 1870-х годов вокруг С.И.Мамонтова, промышленника, мецената, художественно одаренного человека. В духовной атмосфере Абрамцева не только прояснились новые тенденции русского искусства, шли целеустремленные поиски национальной почвы, но и складывался новый тип художника-универсала. Вместе с Абрамцевом часто справедливо называют другой очаг русской культуры того времени – находящееся вблизи Смоленска село Талашкино и его

окрестности, которое обязано своим положением общественной деятельнице, меценату, художнице М.К. Тенишевой. Сформировалось Талашкино позже мамонтовского содружества, но объединилось также вокруг идеи возрождения традиций народного искусства.

Нельзя считать неорусский стиль лишь одним из вариантов модерна России. Анализ архитектурного творчества многих художников позволяет утверждать, что его значение было шире, что русская архитектура пришла к модерну именно через те стилевые принципы, которые находились ими в сфере интерпретации образов древнерусского зодчества и народного ремесла.

Художественные принципы древнерусского искусства воспринимались зодчими рубежа веков во всем многообразии. Творчески переосмысливались не только асимметрия архитектурных композиций древнерусских храмов, их обобщенность форм, контрасты мощных стен и глубоких проемов, но и пластичность сочных графических контуров, глубокие цвета иконописного искусства. Первая архитектурная работа В.И. Васнецова и В.Д. Поленова – Абрамцевская церковь (1881-1882). Ее прообразом стал новгородский храм Спаса Нередицы 12 века с его лаконичной суровостью стен. В эскизах Абрамцевской церкви прослеживается сложный путь формирования нового языка. Переход к модерну проявлялся в том, что художники уже оперировали не плоскостями, а трехмерными объемами, искали новые сочетания пластических масс, создавали ощущение их «рукотворности», мягкости. Живописность деталей и целостность общего облика позволяют отнести эту небольшую постройку к наиболее выразительным образцам «неорусского» стиля.

Серия эскизных проектов церквей и соборов, сделанных Васнецовым в 1883 год, еще более выявляет его подчеркнутое стремление к живописным композициям. Поленов же в своем архитектурном творчестве стремился выявить пластическую выразительность объемов. Свободная композиция отличает собственный дом художника на Оке, построенный еще в 1891-892 годах. Мастерская Поленова «Аббатство» (1904) представляет собой романтический маленький замок с рафинированным силуэтом и острыми контрастами объемов. Итогом творческих поисков Поленова была небольшая церковь в Бехове (1906) год, в которой использовались приемы, найденные при проектировании и строительстве Абрамцевской церкви.

Новый этап неорусских тенденций представляют церковные постройки А.В.Щусева: храм-памятник на Куликовом поле (1904-1908), храм в Почаевской лавре (1905-1912), обитель в Овруче (1908-1912), странноприимный дом в Бари (Италия, 1910). Своего рода шедевром этого направления стал построенный А.В. Щусевым в 1908-1912 годах комплекс Марфо-Маринской общины сестер милосердия в Москве. Мастер здесь синтезировал приметы псковско-новгородского зодчества, преломленные сквозь призму модерна. Компактная композиция создает эпический образ, мастерски использованы контрасты белоснежной толщи стен, мощных абсид, редких узких окон. Неканоническим было размещение в интерьере росписей М.В.Нестерова, акцентировавших лишь отдельные участки стен, а не покрывающих их сплошь, как в древнем зодчестве.

Серьезность профессионализма Щусева и его знание древнерусской архитектуры в полной мере сказались в Казанском вокзале в Москве (1913-1926). Сложная группа объемов, расположенная вдоль площади, воспроизводит ряд разновременных возникших хором. Главная башня вокзала имеет своим прототипом ярусную башню в кремле Казани. Подобие пестрого сказочного городка скрывает четкую и удобную функциональную организацию вокзала, его праздничность кажется даже несколько нарочитой в сопоставлении с вокзальной жизнью.

Здания национально-романтического модерна абсолютно уникальны по своему облику, в их характеристике велика роль линий, плоскостей, объемов, различных, иногда неожиданных ракурсов. Так неуёмная фантазия отличает одно из интереснейших сооружений национально-романтического модерна Доходный дом Перцова в Самойловском переулке в Москве (1905) (архитектор С.В.Малютин, сотрудничавший с Талашкинским сообществом, выполнивший все эскизы к талашкинским постройкам). Прихотливая изломанность островерхой кровли, сложная расчлененность фасадов, яркость изразцового убранства стен, за мерцающими красочными пятнами полностью скрыта прозаичная структура многоэтажного доходного дома. Оригинальность окон, балконов и эркеров создают своеобразную мистификацию, романтизируют образ здания. В архитектурном творчестве Малютина особенно ярко проявились черты театрализации.

47.3. Интернациональный и рационалистический модерн

Интернациональный вариант модерна, как с точки зрения идеологии, так и хронологически, является следующим этапом развития стиля по сравнению с национально-романтическим. Постройки данного направления наиболее многочисленны и в большей мере соответствуют представлениям о новом стиле. Формы интернационального модерна в отличие от неорусского действительно не имеют прецедентов в прошлом. При общем стремлении к целесообразности постройки модерна отличались видимой иррациональностью. Однако под оболочкой кажущейся свободы всегда скрывался трезвый продуманный расчет в организации жилой среды. Усложненная архитектурная форма не скрывала, а выявляла внутреннюю структуру здания. Обычно большой объем вестибюля или холла отмечался крупным витражом, вход - порталом или башней, лестничные клетки - вертикальными окнами. Каждый особняк мыслился как единый художественный организм, демонстрирующий идеально продуманную жизненную среду.

Мастерами русского модерна было сделано достаточно много интересных опытов по включению изобразительно-орнаментальной живописи в композицию фасадов (гостиница «Метрополь», архитектор В.Ф.Вальконт, панно Врубеля и Головина). Однако материальность, активность архитектуры ставили монументальную живопись нового направления в весьма сложное положение. При всей уникальности и важной роли в общем художественном замысле зачастую изящный линейный рисунок декоративных панно модерна не воспринимается издали, смотрится изысканным красочным пятном. Органичнее смотрятся мерцающие плоскости изразцов, переливающиеся мягкими сочетаниями тонов и не претендующие на самостоятельную смыслообразующую роль.

Подлинным завоеванием модерна в России была эстетизация утилитарных элементов, а именно дверных и оконных ручек, консолей, перил, почтовых ящиков, фонарей, различных решеток и др. Изысканность рисунка данных архитектурных элементов во многом предвосхищала принципы современного дизайна. Но при всей функциональности форма предмета ассоциировалась с мотивами органического мира.

Очень скоро, буквально через четыре-пять лет после появления первых сооружений в духе интернационального модерна в 1903-1904 гг. происходит

перелом. Появляются постройки, по которым видно, что русский модерн переходит в новую стадию развития. Преодолевается нарочитость стилизации, используются, прежде всего, неизобразительные формы, намечается стремление к строгости, с большей последовательностью и логичностью проводятся принципы новой пространственно-планировочной структуры. Уже современники называли этот поздний этап развития модерна целесообразным или рационалистическим. Структурная рациональность внутренних пространств приведена в полное соответствие с ее внешним выражением. В этот период наиболее полно раскрылись заложенные в модерне возможности формообразования, но одновременно начинается и самоотрицание стиля.

Ретроспективные устремления многих лучших представителей русской культуры этого времени, связанных по преимуществу с журналом «Мир искусства», помогли распознать в отрицаемом почти целое столетие русском классицизме начала XIX века факт национальной культуры. В архитектуре Петербурга виделось одно из высших воплощений национального гения. В ретроспективизме проявляется столь свойственная модерну в целом идеализация прошлого. Буржуазность с ее демократичностью несет осреднение, падение культуры по сравнению с культурой дворянской элиты, ведет к катастрофической утрате красоты и духовности в жизни. Если модерн на предыдущем этапе стремился преодолеть буржуазность, пересоздать ее средствами красоты во всем и для всех, то ретроспективисты пытаются забыть о ней, создать иллюзию возврата в прошлое, возврата путем создания обстановки, ассоциировавшийся в любимыми эпохами. Особенно обострила ретроспективные настроения революция 1905-1907 годов, после которой ее непосредственными свидетелями в полной мере стала осознаваться разрушительная сила народных движений, грозивших по их представлениям существованию культуры и созданных веками культурных ценностей. На этом фоне развитие неоклассицистических тенденций весьма показательно. Неоклассицизм претендовал на аристократизм, и как ни парадоксально, именно этим оказался привлекателен и востребован буржуазным заказчиком. Центральной фигурой национальной версии неоклассицизма 1910-х годов стал И.А.Фомин (1872-1936). Как и неорусский стиль, неоклассицизм эпохи модерна отвечал настроениям и вкусам определенного исторического момента и не мог быть путем решения новых

задач. Ретроспективизм остался иллюзией восстановления преемственности и распавшейся связи времен.

47.4. Творчество Ф.О. Шехтеля.

Шехтель Франц (Федор) Осипович. Годы жизни: 1859 – 1926. Учился в Саратовской гимназии. Проучившись в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у Д.И. Чичагова один год (1875-1877), не получил законченного профессионального образования. В конце 1880 годов работал помощником у видных московских зодчих - А.С.Каминского и К.В.Терского. Затем, сдав в 1894 г. экзамен на право производства строительных работ, работал самостоятельно.

Великолепный рисовальщик, вслед за изменчивой модой с легкостью переходивший от одной архитектурной стилистики к другой. Начал свою карьеру с работ в русском стиле, затем весьма успешно проектировал в стиле популярной в то время викторианской готики. В начале 1900-х гг. построил несколько особняков в стиле модерн, ставших классикой этого направления в Москве. С угасанием интереса к интернациональному модерну обратился к рациональному варианту, в котором создал свои лучшие произведения, затем - к неоклассицизму.

Важнейшим для Шехтеля стал 1893 г., когда он получил крупный заказ на особняк от богатейшего московского купца С.Т.Морозова, постройка которого оказалась поворотным моментом его архитектурной карьеры (особняк Морозовой на Спиридоновке). Оформляя особняк, Шехтель первым их архитекторов привлек к работе еще мало известного тогда М.А.Врубеля. Врубель, для которого символизм был естественным способом мышления, обживал и мифологизировал созданное Шехтелем пространство, насыщая его стилизованные готические формы литературными ассоциациями. После этой, прославившей его работы, Шехтель создал «готический» кабинет для А.В.Морозова, также совместно с Врубелем, украсившим его вдохновенными панно на темы из Фауста. В готике Шехтеля 1890-х годов нашли свое воплощение типичные символические устремления к созданию иллюзорной реальности, навеянной и пронизанной средневековыми легендами и мистикой, намеренно противопоставленной повседневности. Его готические столовые, гостиные, кабинеты, лестницы как бы родились из грез, размышлений, меланхолической декадентской тоски о нездешних духовных сущностях.

Самым значительным произведением Ф. О. Шехтеля в русле национального романтизма стала перестройка здания Ярославского вокзала в Москве (1902-1904). Асимметричность пластичного объема естественна в живописном, разнохарактерном окружении. Впечатляющая сила крупной формы основных объемов вокзала дополнена энергичной лепкой деталей, преувеличенных, но все же не переходящих за грань, отделяющую монументальную архитектуру от гротеска. Метафоричность образа и его яркая эмоциональность сближают сооружение с архитектурными произведениями Васнецова и особенно Малютина. Однако здесь метафора создана средствами, характерными для архитектурного языка, прямая иллюстративность исчезла.

В июне 1900 Шехтель создал проект особняка С.П.Рябушинского, после чего стал самым известным архитектором Москвы. Virtuозное владение пространством позволило Шехтелю с блеском реализовать в особняке Рябушинского принцип организации помещений по спирали, вокруг спиралевидного завитка его великолепной мраморной лестницы-волны. Тонко чувствуя новое место, которое занял орнамент в стиле модерн, часто имевший формообразующее значение и игравший важную роль в чувственном восприятии художественных произведений, выражая напряжение или слабость, подъем или спад, Шехтель создал многочисленные варианты волны и спирали и в отделке других своих построек. Мастер стихийной, спонтанной линии, он одним из первых московских зодчих отошел от узнаваемо конкретной орнаментики природных форм и обратился к абстрактному ритмически организованному орнаменту линий и цветных пятен. Таковы его фризы в фойе Художественного театра, отделанного по его проекту для труппы К.С. Станиславского в 1902 г.

47.5. Творчество Л.Н. Кекушева.

Кекушев Лев Николаевич – один из самых ярких и самобытных мастеров московского модерна, архитектор-энциклопедист, блестящий график и акварелист, создатель собственного неповторимого варианта нового стиля. Последовательный путь Кекушева к овладению приемами зарождавшегося модерна обусловил тот факт, что зодчий стал автором первого целостного произведения нового стиля в Москве: собственного особняка в Глазовском переулке (1898-1899), который сразу после окончания строительства был продан О.Листу. Постройка представляет характерные

приемы и отделку модерна - «всефасадность» и асимметрию общей композиции, применение модных строительных материалов (керамической плитки, камня, кованого металла), включает такие выразительные декоративные элементы, как мозаичный фриз из подснежников - цветов весны, и мозаичное панно, изображающее подводный мир.

В отличие от большинства московских зодчих, быстро охладевших к модерну, Кекушев на протяжении 1900-1910-х годов много проектировал и строил исключительно в формах созданного им самим особого варианта нового стиля, обладавшего узнаваемой «кекушевской» пластикой и языком. Период с 1903 по 1905 год - пик профессиональной карьеры Кекушева, он был в эти годы одним из самых преуспевающих, много строящих в новом стиле зодчих. Лучшая постройка особняк И.А. Миндовского на Поварской улице. Живописный динамизм объемов, мастерское владение режиссурой внутренних пространств, изысканная прорисовка деталей - вот те качества, которые присущи зрелому кекушевскому модерну. Компактные объемы его особняков свободно воспринимались в старой застройке Москвы.

Последним крупным вкладом Кекушева в архитектуру московского модерна стал знаменитый доходный дом И.П. Исакова на Пречистенке. По выразительности фасадной пластики и изобретательности декора это сооружение - одна из ярких работ московского модерна. Живописность фасада создается выступами эркеров и провалами лоджий, сильно выступающим вперед волнообразным карнизом. Обильный декор включает в себя растительные мотивы, львиные и женские маски, аллегорические фигуры нимф.

Исчезновение модерна из архитектурной практики Москвы конца 1900-х - начала 1910-х годов существенно повлияло на сокращение профессиональной деятельности Кекушева. Симбиоз модерна с входившим в моду неоклассицизмом удавался зодчему меньше.

Лекция 48.

Петербургский модерн

План лекции

- 48.1. Особенности северного варианта модерна.
- 48.2. Творчество Н.В. Васильева.

48.3. Творчество Ф.И. Лидваля.

48.1. Особенности северного варианта модерна.

Постройки нового стиля всегда согласовывались с реальным городским контекстом. Отсюда в русском модерне качественные различия московского и петербургского (северного) вариантов стиля весьма существенны. В строгом классическом Петербурге здания словно сдерживают себя, вписываясь в исторически сложившиеся проспекты, и лишь иногда вырываются из общего фона резким диссонансом. В доходных домах, возникающих на новых улицах Петербурга (в частности на Камнеостровском проспекте), при подчеркнутом своеобразии каждой постройки видно общее стремление к градостроительному решению, продуманное чередование перспектив и пауз, выделение угловых башен. В столичном Петербурге «визитной карточкой» модерна стал многоквартирный доходный дом с внутренними дворами, где достигалась максимальная выразительность пространственных решений. В Москве же по традиции ведущим остался частный особняк. Московские особняки демонстрировали не только разнообразие композиционных приемов и удивительную пластичность фасадов, но и свойственное московскому зодчеству стремление к интимности, комфорту, уюту.

Также как в финском модерне, большую роль в отделке домов Петербурга играет натуральный камень (преимущественно серый гранит), здесь характерна сдержанность цветовой гаммы, гармонирующей с бледным северным колоритом, плоскостная, графичная орнаментика. Широко применялись в петербургском модерне для оформления парадных лестниц доходных домов и вестибюлей общественных зданий витражи-панно. Разнообразие фактур в отделке фасадов сочеталось в Петербурге со строгостью очертаний основных объемов.

В архитектуре петербургских особняков вырабатывается особый вариант модерна, сохраняющий присущий этому городу налет «классичности». Особняк балерины М.Кшесинской на Петроградской стороне (архитектор А.И.Гоген, 1904-1906) является своего рода эталоном петербургского особняка. Ассиметричное построение разновысоких объемов строго уравновешено, угловая ротонда выполняет не только функциональную, декоративную, но и градостроительную роль. В отделке

фасадов применен натуральный камень и светлый кирпич, а также кованный металл в сочетании со сплошным остеклением сильно выступающего эркера.

48.2. Творчество Н.В. Васильева.

Васильев Николай Васильевич. Годы жизни: 1875 - после 1941. Родился в селе Погорелки Угличского уезда Ярославской губернии - края, всегда дававшего искусных зодчих, строителей, отделочников и иных умельцев.

Проекты Васильева 1900-1910-х гг. отличаются необыкновенным разнообразием композиционных решений. Архитектор никогда не повторял ранее найденного, всегда стремясь к новизне и свежести образа. В то же время его почерк легко узнается. Он разрабатывал целые системы пластических и декоративных элементов - основного средства создания художественного образа здания. В проектах жилых комплексов он группировал помещения вокруг систем дворов, свободно переходящих друг в друга и связанных с улицей. Исходя из градостроительной ситуации, зодчий стремился к живой пластике стен с их выступами, эркерами, башнями, кровлями, к взаимосвязанностям всех этих элементов, к тому, чтобы по мере движения пешеходу-зрителю открывались интересные, порой неожиданные ракурсы и перспективы. Принцип ритмического повтора пластических и декоративных элементов придает проектам Васильева особую убедительность и жизненность

В 1906 году Васильев принял участие в проектировании дома для своего соратника и друга А.Ф.Бубыря на Стремянной улице, 11. Главный фасад с его чрезвычайно выразительной динамичной композицией, спроектированный Васильевым, отличает поистине виртуозное владение всеми приемами современной фактурной обработки стен. Первый этаж облицован финляндским гранитом, в основном грубо обработанным, а кое-где гладко тесаным, со скульптурой. Плоскость стены верхних этажей покрыта фактурной штукатуркой и отделочным кирпичом. В обработку стены достаточно деликатно, с чувством меры введены образы северной флоры и фауны, невысокие рельефы и круглые опорные столбы являются одновременно и произведениями скульптуры, и элементами отделки. Арка ворот обработана крупными грубо обколотыми блоками красного

финляндского гранита. Фасад производит сильное впечатление мощью романтического образа, плотностью и согласованностью всех его частей.

Зодчий является автором самой северной мечети в мире (1910-1912, отделочные работы до 1920), которая представляет собой сооружение романтического облика, с крупными обобщенными формами, гранитной облицовкой в характере «северного модерна», органическим сплавом северных черт с восточными элементами. Чрезвычайно велика роль цвета. Изразцы, покрывающие купол и стройные минареты, майоликовые порталы придают суровому монументальному зданию праздничность. В этом произведении Васильев творчески переосмыслил архитектурные образы Востока.

В 1912-1913 гг. по проекту Васильева было построено двухэтажное здание торговых рядов «Нового пассажа» (Литейный пр., 57). Его появление стало событием архитектурной жизни, заметным явлением в петербургской, да и всей русской архитектуре 1910-х гг. Много сил отдал осуществлению проекта, планировке здания второй выдающийся зодчий «северного модерна» А.Ф.Бубырь. Протяженный прямоугольный объем ориентирован на улицу огромными прямоугольными окнами, слившимися в почти сплошные витрины, которые и определили характерную для широко примененных здесь железобетонных конструкций ленточную структуру фасада. Главными элементами в композиции фасада стали два мощных, симметрично расположенных по краям портала, за которыми раскрываются вестибюли. Однако оказалось утраченным поэтическое ощущение материала, свойственное Васильеву. В заглубленных нишах сочным живописным пятном смотрится декор порталов, передающий ощущение местного северного колорита орнаментом в виде стилизованных завитков мха, а также суровостью облицовочного материала - карельского гранита.

В 1911 г. по проекту Васильева было возведено весьма своеобразное и редкое в его творчестве промышленное здание - один из корпусов Невской ниточной мануфактуры (фабрика «Невка») на Выборгской стороне. Трудно переоценить градостроительное значение производственных сооружений, расположенных в жилых кварталах города. Многие из них играют роль архитектурных акцентов в довольно однообразной жилой застройке. Живописный силуэт эффектно воспринимается в панораме застройки набережной, особенно с противоположного берега широкой реки.

Произведение Васильева - образец рационалистического модерна - строгостью облика предвосхищает конструктивизм. Незаурядное впечатление производят вертикали водонапорных башен с завершениями в формах «северного модерна».

1917-1918 гг.- время завершения деятельности Васильева на родной земле. Работоспособность его нисколько не уменьшается, он эмигрирует в расцвете творческих и жизненных сил.

48.3. Творчество Ф.И. Лидваля.

Лидваль Федор Иванович. Годы жизни 1870-1945. Один из ведущих мастеров петербургского модерна, архитектор-художник и строитель - происходил из шведско-датской семьи. Учился в Училище технического рисования барона Штиглица, затем в Академии художеств в мастерской Л.Н.Бенуа. За двадцать лет непрерывной творческой деятельности Лидваль построил в Петербурге несколько десятков зданий, оставивших заметный след в архитектурном облике города. Воспитанный на традиционной эклектике, он быстро выдвинулся в первый ряд приверженцев нового стиля.

В его творчестве можно выделить два периода: 1897 - 1907 и 1907 - 1918 гг. На первом этапе зодчий ярко проявил себя мастером «северного модерна», его поиски в эти годы близки устремлениям скандинавских и финских зодчих. В то же время постройки Лидваля не противоречили исторически сложившемуся облику города: архитектор проявлял характерный для него художественный такт, сочетая приемы классической школы с новыми мотивами и формами. В эту пору его главная тема - доходный дом, основной тип зданий капиталистического Петербурга. Лидваль, как и его коллеги, стремился к созданию запоминающегося образа, в то же время размещая в домах возможно большее количество квартир для различных слоев населения.

Первым самым крупным программным произведением Лидваля стал доходный дом его матери И.Б.Лидваль (Каменноостровский пр., 1-3, 1899-1904). Дом Лидваля - пример комплексного градостроительного и художественного решения большого участка трапециевидной конфигурации. Боковые разновысотные корпуса выходят на «красную линию» проспекта. Центральный корпус находится в глубине двора. Живописность и поэтичность облика дома достигнуты применением разнообразных средств - изысканностью цветовой гаммы, разными очертаниями, размерами и

группировкой проемов, разнообразием эркеров, фронтонов, балконов, террас и других декоративно-пластических элементов, плавными переходами форм, которые Лидваль объединяет в сложные пластические системы. При всем богатстве мотивов все они подчинены большой форме и не нарушают цельности облика дома. Асимметричная композиция фасадов - не прихоть автора, она вытекает из планировочного решения, основанного на индивидуальном характере разных помещений.

Первая крупная постройка Лидваля сразу же сделала его известным. Дом явился этапом в развитии петербургского зодчества. Лидвалю стали охотно заказывать проекты, подражать. В 1902, 1904 и 1908 -1910 гг. по соседству Лидвалем были построены дома по Малой Посадской улице, 15, 17 и 19, образовавшие крупный жилой комплекс. Их облик гораздо строже, фасады оживлены лишь легким вспомогательным орнаментом, отделочным кирпичом и фактурной штукатуркой, деталями входов. Дворовые флигеля образуют большое единое пространство.

Активно трудясь на Петербургской стороне, Лидваль не менее ярко проявил себя и в застройке центра города. На Большой и Малой Конюшенных улицах он возвел одновременно в 1904-1905 гг. два здания, каждое из которых является программным в его творчестве и этапным в развитии петербургского модерна. Дом Шведской церкви (М. Конюшенная ул., 3) отчетливо демонстрирует стремление автора сочетать мотивы модерна с классическим приемом общей композиции. Легко выступающие ризалиты на обоих флангах, эркеры в центре, объединенные с балконами и завершенные куполами,- выразительные пластические акценты. Использована тонкая палитра отделочных материалов - светлой глазурованной плитки, гранита разных фактур, штукатурки - в сочетании с остро нарисованными рельефами. Градостроительная культура зодчего проявилась в тактичной вписанности дома в сложившуюся застройку, в то же время здание своей насыщенной пластикой, характерностью деталей выделяется в протяженном жилом массиве.

Приемы сочетаний разных материалов, перетекание форм и плоскостей у Лидваля настолько разнообразны и интересны, что невольно заставляют «читать» его фасады как занимательный рассказ, в то же время ощущая целостность большой формы.

Творчество Лидваля на первом этапе его деятельности впечатляет многоликостью художественных образов. Среди доходных домов выделяется пятиэтажный дом Либих (Моховая ул., 14), гармонично вписанный уже в иную пространственную среду, с довольно нейтральной, лишенной сильных акцентов композицией и равномерным ритмом окон. Решение фасада вытекает из свободной ясной планировки квартир с их простыми в плане, разными по площади, уютными помещениями. Легкая асимметрия композиции фасада (эркер и ризалит), офактуренные гранитные русты и контрастная штукатурка с немногими декоративными деталями создают просветленный образ.

На новом этапе Лидваль нашел применение своему дарованию, обратившись, как и многие его современники, к неоклассике, но не утратив ничего из того, что было найдено в пору расцвета модерна. Яркими примерами обращения зодчего к классике стали здания Второго общества взаимного кредита (Садовая ул., 34; 1907-1908) и Азовско-Донского коммерческого банка (Б. Морская ул., 3-5; 1908-1909, 1912). Эти монументальные, парадные, респектабельного вида дома оказали влияние на архитектуру подобных учреждений. В обоих зданиях - строгая симметрия, акцентирование центра, трактовка первого этажа как мощного основания, определенная статичность. Однако приемы обработки стен, ритмика проемов, разнообразие их форм, острая характерность деталей типичны для Лидваля как мастера модерна. Быть может, наибольшее искусство Лидваля проявилось даже не в решении незаурядных фасадов, а в тщательной разработке сложной планировочной структуры. Архитектору приходилось считаться с особенностями участков (узкого и вытянутого в глубь квартала на Садовой и неправильной формы - на Большой Морской).

Строительство банка на Большой Морской улице шло в два этапа в связи с постепенным приобретением соседних участков (№ 3 и 5). Отсюда строго симметричная и как бы самостоятельная композиция каждого фасада. В то же время они образуют единое целое. Композиционное ядро - операционный зал, созданный на основе железобетонного каркаса. Вокруг зала - целая система хорошо спланированных рабочих помещений, обращенных во внутренние двory. Это здание, безусловно, памятник модерна, но с творчески примененными формами и мотивами классики -

колоннами и пилястрами, скульптурным декором того же цвета и фактуры, что и стены.

Лидваль проявил себя и в гостиничном строительстве. проектирование и строительство гостиницы "Астория" в ансамбле Исаакиевской площади (1911-1912). До сих пор оценки этого здания неоднозначны. В градостроительном отношении "Астория" в какой-то степени является диссонансом - слишком массивен ее объем, хотя автор плавно скошенным углом попытался вписать здание в среду и оформить выход Большой Морской улицы на площадь. Элегантность и спокойная монументальность сочетаются здесь с некоторой вялостью и дробностью деталей.

Постройки Лидваля и мастеров его круга в большой степени определили своеобразие и высокий уровень петербургского зодчества 1900-1910-х годов.

Лекция 49.

Скульптура на рубеже XIX – XX столетия

План лекции

1. Новые тенденции в скульптурной пластике.
2. Импрессионизм, модерн, символизм в скульптуре.
 - Творчество П.П.Трубецкого;
 - Творчество А.С.Голубкиной;
 - Творчество С.Т.Коненкова;
 - Творчество А.Т.Матвеева.

49.1. Новые тенденции в скульптурной пластике.

Рубежный период характеризуется удивительным взлетом русской пластики. Все более разнообразными становятся творческие приемы, применяются новые материалы, усиливается психологизм образов. Период дает редкое сочетание разных творческих индивидуальностей, столь непохожих друг на друга и в то же время как бы дополняющих одна другую. Споры и дискуссии вокруг произведения русской скульптуры носили далеко не узкоспециальный характер. В раскаленной политическими страстями и открытой классово-борьбой обстановке начала XX столетия происходили непримиримые столкновения взглядов, обсуждались самые существенные и

острые вопросы, чрезвычайно важные для дальнейшего развития русской пластики. Конечно, далеко не все из проблем и специфических трудностей могли быть разрешены и устранены.

Как положительную тенденцию отметим поиски полихромии в пластике, внимание к цвету вообще довольно характерно для рубежного времени. Уже во второй половине XIX века русскими скульпторами делались неоднократные попытки раскрашивать произведения. Недостатком подобных опытов являлось игнорирование особенностей фактуры. Бюсты или статуи раскрашивались с чрезмерным правдоподобием, не учитывался материал произведений. В начале XX века раскраска стала применяться более осторожно. Она сводилась к тонкому подцвечиванию камня либо дерева (с учетом особенностей материала и своеобразия пластических решений).

Значительно обогатил развитие пластики импрессионизм. В практике скульпторов импрессионистического направления, естественно, не мог быть сделан акцент на поиск многообразия и сложности передачи цвета, но зато использование и обогащение светотени пластическими приемами приобретают первостепенное значение. В сущности, средствами сложной светотени и подчас прерывистыми, угловатыми контурами фигур решались почти те же задачи, что и в живописи: передача непосредственно острого впечатления от природы и воздушной среды, окружающей тот или иной образ. Если свет мягкий, теневой, то особенное внимание обращалось на создание своеобразной, шероховатой фактуры скульптурных произведений, придающей впечатление легкой воздушной дымки, окутывающей человеческое лицо или фигуру. Подчеркнутая рельефность, резкие впадины и выпуклости, стремление избежать всего условно ровного и гладкого - в этом проявлялись новые тенденции и в пластике.

49.2. Импрессионизм, модерн, символизм в скульптуре.

Трубецкой Павел (Паоло) Петрович. Годы жизни 1866-1938. Трубецкой был мастер оригинальной творческой и личной биографии, скульптор-новатор, для многих современников как бы разрушавший пластику, а в действительности обогативший ее. Продолжая новаторскую линию Врубеля, Трубецкой также добивался живописности фактуры. Но не путем акцентировки цвета, а самой манерой лепки, текучестью форм и главное - активным использованием светотени.

На мастера, несомненно, оказали влияние характерная повествовательность и жанровость русской живописи и скульптуры, столь ощутимые на исходе XIX столетия. В числе самых ранних произведений Трубецкого в России, выполненных именно в этих традициях, его знаменитый «Московский извозчик» (бронза). Композиция представляет собой типичную жанровую сценку. Одетый в теплый полушубок и круглую меховую шапку, зябко спрятав обе руки в длинные рукава, дремлет, сжавшись на своем сиденье, извозчик. В его небольшие легкие сани запряжена худая, усталая лошадь. Как и от ее хозяина, от лошаденки веет чем-то простым и грустным. Обобщенно трактованы длинная грива, натруженные ноги лошади и тяжелая опущенная голова.

Среди первых портретных работ Трубецкого в России бюст А.С.Пушкина, статуэтка «И.И.Левитан», небольшого размера бюст Л.Н.Толстого, «Л.Н. Толстой на лошади», а также бюст Ф.И.Шаляпина и другие произведения. Бюст Пушкина, равно как и статуэтка Левитана, выполнен в 1899 году, а первые работы, увековечившие образ Льва Толстого, относятся к 1899 и 1900 годам, когда Трубецкой приезжал в Ясную Поляну, а также лепил Толстого с натуры в своей мастерской в Москве. Среди названных произведений выделяется своей органичностью в передаче через внешний облик внутреннего содержания фигура сидящего Левитана. В живой, подчеркнута непринужденной позе выразительно схвачен образ художника, не лишеного, артистизма и светскости, что чувствуется и в жестах рук, и в позе сидящего, закинувшего одну ногу на другую, и в эффектном развороте плеч. Выразительно вылеплена голова художника, крупный лоб, уже поредевшие волосы.

Художественный вкус и изысканно-тонкий артистизм лепки, столь свойственные портретам и статуэткам Трубецкого, особенно остро ощущаются в обширной серии женских образов. Особенно удачны женские образы в групповых композициях - «Княгиня М. Н. Гагарина с дочерью» (1898), «Мать с дочерью» (1900), «Мать и сын» (1901). Эти парные портреты исполнены обаяния внешней и внутренней красоты человека, благородства и тонкости душевного настроения, глубоко прочувствованного художником именно во взаимоотношениях двух фигур. Как заметил один из самых первых зарубежных исследователей творчества мастера Рафаэлло Джолли, изображения женщин с ребенком у скульптора обычно не воплощают собой

темы материнства, а подчинены задаче более конкретной: индивидуального раскрытия образа данного персонажа во взаимодействии с другим человеком.

Вокруг самого выдающегося творения русской монументальной скульптуры того времени - памятника Александру III работы Трубецкого - споры ведутся до сегодняшнего дня. Его переход от бытовой и портретной скульптуры к монументальным формам оказался хотя и блестящим по результатам, по отнюдь не легким. Работа над памятником Александру III затягивалась по многим причинам. Не последней из них была необходимость найти художественно-пластическую форму, которая, с одной стороны, соответствовала бы общему замыслу конного монумента на обширной городской площади, а с другой, не выходила за пределы того стиля и технических приемов, которые были обретены скульптором за немалый срок его творческой деятельности. Трубецкой долго и настойчиво преодолевал трудности, вставшие перед ним, мастером в основном камерных форм, взявшимся за решение классической композиции конного памятника. В подготовительной стадии Трубецким были созданы восемь небольших по размерам моделей, четыре в натуральную величину и две в масштабе памятника. В конечном счете, им был создан редкий по выразительности и образности монумент, в котором сохранились присущие этому скульптору качества и почерк и вместе с тем отброшено то, что не выдерживало испытания на монументальность. Трубецким превосходно найдены соотношения и внутренняя динамика больших скульптурных масс (как бы сдвинутых и вместе с тем прекрасно уравновешенных). Всадник и конь даны в предельно целостном решении как с точки зрения пластической лепки форм, так и восприятия силуэта - четкого и выразительного. Превосходно овладев монументальной пластической формой, Трубецкой с большим чувством меры сумел выявить и внешнее величие и ограниченность императора как государственного деятеля.

Голубкина Анна Семеновна (1864-1927). Из русских скульпторов конца XIX - начала XX века помимо Трубецкого импрессионистические приемы серьезно и плодотворно использовала во многих своих работах Голубкина. Родилась в Зарайске, небольшом городке Рязанской губернии. Ее рано привлекают рисование и лепка, но лишь в двадцать пять лет она, наконец, сумела выбраться в Москву, где сначала занимается в классах изящных искусств А.О. Гунста. Затем поступает вольнослушательницей в

Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1891-1894), после чего становится вольнослушательницей в Петербургской академии художеств, где ее отношения с академической профессурой были весьма сложны. Заключительными этапами учения и формирования Голубкиной оказались ее поездки в Париж, где она пользовалась советами Огюста Родена. Уже с раннего периода творчества особенностью устремлений Голубкиной было желание найти такую художественно-пластическую форму, которая отличалась бы повышенной выразительностью лепки. Она стремилась всячески избежать того, что можно определить понятием «заглаженности», особое внимание уделяла передаче светотеневых контрастов путем резко подчеркиваемых выпуклостей и заглаблений пластических формы. В 1897 году Голубкина создала свой самый значительный из ранних типологических портретов - «Железный». Воплощен образ человека мятежного духа, внутренней сложности, драматизма. Эти черты будут также характерны для таких ее выдающихся произведений, как «Идущий человек» и «Раб».

Подчеркнутой резкостью, темпераментностью лепки Голубкина как бы обнажала глубину внутреннего мира воссоздаваемых образов, обостряла их психологические характеристики. Мир образов Голубкиной - это мир мятежности человеческого духа и драматического восприятия жизненных коллизий. Такова сложность голубкинского мировосприятия, такова, и сущности, и она сама в восприятии почти всех современников. Помимо всего, что сближает Голубкину со скульпторами-импрессионистами, в ее творчестве проступают и особенности того художественного направления 20 столетия, которое позже будет именоваться экспрессионизмом. Указывая на черты экспрессионизма у Голубкиной, подчеркнем, что у нее нет законченной системы творческих приемов, которые в своей наиболее четкой форме откристаллизуются позднее у «классических» экспрессионистов в 1920-годах. Экспрессионистические начала в творчестве Голубкиной в значительной мере выражались в ее неизменном стремлении дать художественный образ подчеркнуто напряженно.

Горельеф над дверями Художественного театра (1902) носит явно символический характер. Общее впечатление, которое производит эта композиция, довольно трудно конкретизировать, захватывает общая стихия чего-то значительного, большого, тревожно-романтического. На гребнях грозно вздымающихся волн, которые заполняют собой почти весь рельеф,

видны захлестываемые или подхватываемые волнами человеческие головы и полуфигуры. Выражения лиц драматичны, что особенно подчеркивают столь характерные для Голубкиной глубоко запавшие большие глазницы. «Море житейское» - так назвала Голубкина свое произведение, которое в дальнейшем стало более известно под названием «Волна».

Коненков Сергей Тимофеевич (1874-1971). Родился в крестьянской семье. Его детские и ранние юношеские годы прошли в отдаленных лесных краях Смоленской губернии, в деревне Караковичи. Самобытный уклад деревенской жизни, колоритные сказки и легенды способствовали формированию человека духовно сильного и своеобразного. Коненков долго продолжал быть теснейшим образом связанным со своим родным домом в Караковичах.

Во время вооруженного восстания в Москве Коненков был активным его участником. Революционный пыл скульптора и переполнявшего его впечатления находят выход в создании уникальнейшего в своем роде цикла произведений 1906 года. Появляются знаменитые коненковские «Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин», «Атеист», «Славянин», «Крестьянин» и вдохновенная «Нике». Значение цикла портретных произведений 1906 года заключалось не только в их новом идейном содержании. В них сказалось новаторство Коненкова-портретиста в решении художественной формы. Сложное сочетание внутренней напряженности образа и отвечающая ему незавершенность обработки пластической массы присущи портрету рабочего-боевика Ивана Чуркина. Коненков подчеркнуто игнорирует приемы какого-либо внешнего приукрашивания модели. Отходит он также и от столь частой для скульптурного портрета второй половины прошлого века детально-описательной передачи внешности портретируемого. Лицо Чуркина поражает собранностью и подчеркнутой суровостью. Глубоко посаженные глаза, плотно сжатый рот с упрямо выступающими губами, широкий подбородок и несколько деформированный, как у боксера-профессионала, нос - все это удалось скульптору слить воедино. При всей своей выраженной индивидуальности коненковский «Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин» воспринимается не только как конкретная личность, но и как типически-собирательный образ. Это особенно ясно выступает, когда мы рассматриваем Чуркина не отдельно, а как часть коненковского цикла образов 1906 года, то

есть в одном ряду с «Нике»», «Славянином», «Крестьянином», «Атеистом». Нет красоты в условно-рафинированном понятии этого слова и в образе «Нике». Но девушка-ткачиха с московской «Трехгорки» в полной мере подкупает обаянием юности, искрящимся выражением лица, ощущением радости бытия.

Творческое мышление скульптора неразрывно связано с народной жизнью, его особенно увлекает столь хорошо знакомая и любимая им с ранних лет народная мифология. С неистощимой фантазией из причудливо корявых кусков дерева создаются им добродушные «Старички-половички», «Стрибог», «Великосил», «Лесовики». «Еруслан Лазаревич» и другие. В многочисленных статуях и композициях сказочной тематики привлекательны не только богатая творческая фантазия скульптора, впечатляющая сила образов русского эпоса, но и редкая человеческая теплота, которой проникнуто большинство образов. Обращение Коненкова к сказочно-народным персонажам представляло собой осуществление в станковой скульптуре крупных форм того, что до сих пор находило себе воплощение лишь в кустарной резьбе, игрушках, в произведениях русского народного эпоса.

Особое место в творчестве Коненкова занимают воображаемые или исторические портреты: Портрет Баха (1910, мрамор) - один из наиболее сложных коненковских образов. Несколько непонятная, на первый взгляд тяжеловесная форма не сразу убеждает нас в том, что перед нами лицо одного из величайших композиторов мира, но эта масса несет свою внутреннюю нагрузку, свое напряжение и притяжение. Перед нами огромная беломраморная голова творца знаменитых фуг. Глаза его закрыты, он как бы грезит свою гениальную музыку. В отличие от своеобразного созерцательного «синтеза духа», воплощенного в портрете И.С. Баха, коненковские варианты образа итальянского скрипача-новатора Никколо Паганини неизменно подчеркивают идею напряженной борьбы и мятежной сущности.

Активная творческая деятельность скульптора продолжалась три четверти века, за это время было создано около 1500 работ.

Матвеев Александр Терентьевич (1878—1960). Работам Матвеева присущ своеобразный дух философской значительности. Вполне закономерно, что его привлекали монументальные образы, глубокая

символика, олицетворяемая в обнаженных человеческих фигурах. К монументально-декоративной скульптуре Матвеев впервые обратился в 1905 году, разработав проект фонтана для только что отстроенного в Москве здания гостиницы «Метрополь». Модель не была принята к осуществлению и до нас не дошла. Тогда же, в 1905 году, Матвеев создает статуи «Задумчивость» и «Успокоение». Первая вошла в скульптурное оформление садово-паркового ансамбля в имении Я.Е.Жуковского в Кастрополе, в Крыму. Основная работа Матвеева над созданием этого своеобразного крымского цикла развернулась несколько позже, после его поездки в 1906 году в Париж. По своему пластическому решению кастропольский цикл основывается на строгой архитектонике, четкости и сдержанном лаконизме форм.

В статуях и композициях Матвеева обычно не акцентируется человеческое лицо. Больше того, лица в его крымском цикле и других аналогичных произведениях трактованы даже несколько более обобщенно, чем сами фигуры (композиции «Спящие мальчики» (1907, гипс) или «Сидящий мальчик» (1909, гипс)). В повседневной практике Матвеев исключительно много внимания уделял этюдам с натуры. Работа скульптора над этюдами и эскизами с натуры всегда считалась им процессом особо серьезным и творческим. Изучение человеческого тела с самого начала было упорным и систематическим, строгим и вместе с тем никак не схоластичным. Его творчески-созидательный процесс был основан на методе синтеза и обобщения, постижения и передачи не частных впечатлений, а непреходящих законов статики и динамики, архитектоники и ритма.

Гранитное надгробие В.Э.Борисову-Мусатову, созданное в 1910—1912 годах, покоряет строгостью художественного вкуса. С особенным тактом и мастерством даются градации неровностей при обработке гранита. Матвеев - поэт в скульптуре, чьи работы буквально до осязаемости насыщены ритмом, музыкальностью, «звучанием» пластических форм. В надгробии удивительно тонко фиксирована неуловимая грань между сном и небытием в изображении лежащей фигуры, которая первоначально производит впечатление уснувшего под раскидистым деревом простого деревенского мальчугана. В то же время в несколько неловком, скованном положении тела есть нечто, позволяющее ощутить трагический конец человеческой жизни. Запечатлев в граните своеобразное состояние «сон-смерть», Матвеев создал произведение столь

же оптимистическое, сколь и трагическое. Надгробие, поставленное в Тарусе, связано с лучшими произведениями русской мемориальной скульптурной классики конца XVIII - начала XIX века, в которой избегалась передача безысходного трагизма и звучала нота духовно стойкого, философского отношения к смерти.

Лекция 50.

Союз русских художников

План лекции

- 50.1. История создания и функционирования объединения.
- 50.2. Понятие московской школы.
- 50.3. Особенности русского импрессионизма, творчество К.А.Коровина.
- 50.4. Специфика московского пейзажа в творчестве Л.В.Туржанского.

50.1. История создания и функционирования объединения.

Союз русских художников представляет собой объединение мастеров Москвы и Петербурга, возникшее в феврале 1903 года. В него вошли члены двух выставочных групп – «36 художников» и «Мир искусства». Учредителями выступили московские живописцы А.Е.Архипов, Ап.М.Васнецов, М.А.Врубель, С.А.Коровин, М.В.Нестеров, А.А.Рылов и др., затем численный состав увеличился за счет присоединения петербургских художников А.Н.Бенуа, Л.С.Бакста, А.П.Остроумовой, К.А.Сомова, Е.Е.Лансере. Входили в состав Союза и такие мастера как В.Э.Борисов-Мусатов, А.С.Голубкина, П.П.Трубецкой, И.Э.Грабарь, Н.К.Рерих, К.А.Коровин, Ф.А.Малявин, С.В.Малютин и мн. др.

Своей главной целью СРХ считал содействие «распространению произведений русского искусства» и «обеспечение членам Союза сбыта их художественных произведений». Основным направлением деятельности была объявлена организация ежегодных выставок в Москве и Петербурге. Причем в Уставе Союза закреплялось право выставлять свои работы без жюри. Это обеспечивало участникам полную свободу творчества. Постепенно установилась традиция: на рождественской неделе выставки открывались в Москве, а в феврале-марте следующего года в Петербурге.

Кроме столичных городов работы в разные годы экспонировались в Харькове, Одессе, Киеве, Екатеринославе, Вятке, Вологде, Калуге, а также на Международных выставках в Дюссельдорфе (1904), Париже (1906), Венеции (1907), Мюнхене (1909), Риме (1911).

Выставки Союза проходили в самых известных и престижных московских и петербургских залах. В целом на выставках было показано творчество почти двухсот художников, большинство из которых принадлежат к числу наиболее значительных мастеров рубежного времени. Деятельность объединения способствовала возникновению художественных музеев в Рязани, Екатеринославе, Вятке, Ярославле. После революции 1917 года некоторые члены Союза русских художников вели активную общественную жизнь, принимали участие в комиссии по охране памятников, были членами Советов Третьяковской галереи и Исторического музея, вели педагогическую работу. Союз русских художников прекратил свое существование в 1924 году.

50.2. Понятие московской школы.

Выставки неизменно демонстрировали высокое профессиональное мастерство, но скоро обнаружилось серьезное различие в тематике и стилистическом решении произведений художников московской и петербургской школ, которое было обусловлено разницей исходных эстетических позиций. Москвичи, преимущественно живописцы, выставляли лирические пейзажи, выполненные на пленэре, которые отличались широтой и свободой письма, основанного на приемах импрессионистической живописи. Петербуржцы, напротив, выступали продолжателями традиций «Мир искусства». Главное место среди их работ занимала станковая и книжная графика, изысканная по рисунку и цвету, плоскостная, несущая на себе печать ретроспективизма. Петербургский стиль отличался универсализмом. Наряду с графикой и немногочисленной живописью петербуржцы выставляли мелкую пластику, театральные костюмы и декорации, эскизы декоративных панно и др.

Различия в творческих устремлениях московских и петербургских художников разрушительно сказались на судьбе Союза. В 1910 году из него вышли семнадцать петербуржцев во главе с А.Н.Бенуа. С этого времени Союз русских художников превратился в объединение преимущественно московской ориентации, где все члены имели весьма близкие взгляды на

художественное творчество. В 1906 году в Союз вступил В.И.Суриков и ряд ведущих художников передвижнического направления. В 1910-14 годах пришли молодые талантливые мастера – Н.П.Крымов, М.С.Сарьян, Л.В.Туржанский и др. Трудности, вызванные расколом, были быстро преодолены. Произведения «союзников» показывали народную жизнь с деревянными избами и монастырями, с лошадками, впряженными в дровни, с колокольным звоном и многоцветьем нарядов. Шло прямое отстаивание прав национальной тематики в искусстве в противовес «западничеству» мирискусников. Многие называли экспозиции Союза русских художников выставками «национальной живописи». В московской живописной школе происходил некий синтез передвижнической традиции с импрессионистическими приемами, с характерным для рубежного времени усилением декоративизма. Рост популярности московской пейзажной школы делал ее одним из ведущих направлений в русском искусстве начала XX века. С началом деятельности авангардистских направлений типа «Бубнового валета» эта популярность несколько упала.

50.3. Особенности русского импрессионизма, творчество К.А.Коровина.

Наиболее последовательным представителем русского живописного импрессионизма был Коровин Константин Алексеевич. Годы жизни 1861-1939. Родился в купеческой семье. Четырнадцати лет поступил в Московское училище живописи ваяния и зодчества, где уже учился живописи его старший брат Сергей, впоследствии также ставший одним из ведущих мастеров Союза русских художников. Под влиянием обучавшего Константина Коровина А.К.Саврасова рано сказалось его тяготение к пейзажу. Большую роль в дальнейшем творчестве художника сыграли поездки на Север. Во время путешествия 1888 года его пленили виды суровых северных побережий, так появились картины "Берега Норвегии", "Северное море" По материалам поездки Коровин оформляет павильон Северной железной дороги, построенный по его проекту на Всероссийской выставке 1906 года в Нижнем Новгороде. На огромных панно художник создал широкие, обобщенные образы природы и жизни Севера. Павильон привлек всеобщее внимание своим убранством, и Коровин был назначен руководителем художественного оформления русских павильонов на Всемирной выставке 1900 года в Париже. Грандиозность поставленной

задачи позволила ему в полной мере раскрыть свое дарование. Он пишет несколько больших декоративных по цвету панно. За эту работу Константин Коровин был награжден золотой медалью выставки. К художнику приходят мировое признание и слава, его произведения экспонируются во многих городах Европы.

С начала XX века все больше внимания уделяет Коровин театру. Переход из частной оперы Мамонтова на казенную сиену в Мариинский театр в Петербурге способствовал претворению замыслов художника в более широких масштабах. Его оформление спектаклей произвело переворот в театральном-декорационном искусстве. Вместо традиционного убранства сцены, определявшего лишь место действия, Коровин создает «декорации настроения, которые передают общий эмоциональный настрой.

Коровин хорошо знал западную живопись, высоко ценил достижения импрессионистов. Это сказалось на творчестве художника: его парижские работы наиболее импрессионистичны. К. А. Коровин мастерски фиксирует впечатления от многокрасочной, яркой, переменчивой жизни большого города. В вечерних сумерках или в утренней дымке цвет теряет свою конкретность, переходит в систему вибрирующих пятен, предметы утрачивают четкость контуров. Однако в лучших произведениях Коровина, наряду с передачей эмоционального состояния, велико значение и материальности, осязаемости предметов. С 1910-х годов усиливается красочность полотен Коровина, появляются размашистость, свобода живописной манеры, артистизм художника достигает вершины. Это хорошо видно в картинах "Пристань в Гурзуфе" и "Базар". У Коровина не пейзаж-настроение, а решение чисто живописных проблем. Для русского импрессионизма характерна вещественная живопись (даже жанр натюрморта), а композиции конструктивны, темпераментность русского художника проявляется также в цвете, в его эмоциональном тоне.

50.4. Специфика московского пейзажа в творчестве Л.В.Туржанского.

Туржанский Леонард Викторович (1875, Екатеринбург- 1945, Москва). С 1889 года Туржанский берёт первые уроки живописи у екатеринбургского художника Н.М. Плюскина. После неудачной попытки поступить в Московское училище живописи, ваяния и зодчества в 1895 году он переезжает в Петербург и поступает одновременно в художественную студию Л.Е. Дмитриева-Кавказского и Центральное училище технического

рисования Штиглица. В 1896-97гг. он переводится в Строгановское училище. С 1899 года Туржанского принимают вольноприходящим в МУЖВЗ. В 1902-1903 годах он посещает пейзажный класс А.М. Васнецова и анималистический А.С. Степанова, а в 1904 году - мастерскую жанровой и портретной живописи В.А. Серова, а также мастерскую Коровина. В 1910 году Туржанский становится членом Союза русских художников.

Тема пейзажей - сама природа и природа как жизненное пространство человека. Для первого случая, а также для изображения сельской жизни (как непосредственной близости к естественной природе) художник обычно использует образ уральской природы или Севера; городскую жизнь показывают иногда встречающиеся московские виды (дворики, улицы, рынок и др.). Узкий круг сюжетов, мотивов включает в себя изображение переходных состояний в природе: прозрачные уральские вёсны, осенние убранные поля; закаты и рассветы, сумерки, различное время суток. Среди пейзажей встречаются чистые природные виды: это лес, поля, отдельные деревья, реки. Сельские пейзажи изображают домики или отдельный дом, двор, пашни, стога. Здесь же пейзажи с животными (лошадьми, курами, петушком, телятами). Человек изображается не сам по себе, а как часть картины природы, - например, в общем пейзаже запрягающий лошадь. Подавляющее большинство пейзажных работ Туржанского представляют собой скромные сюжеты панорамного масштаба: отдельный фрагмент бытия даётся в горизонтальном и сильно вытянутом формате, таким образом, пространство картины значительно расширяется.

Как правило, пейзаж соединяет два пространства: земли и неба. Земля занимает больше половины холста и даже две трети. Линия горизонта обычно ровная, плоская, отчётливая на протяжении всего холста, высокая. Небо - неширокая полоса верхней части картины, очень часто с летящими птицами. Пространство строится наподобие скульптурного фриза: оно разделено на ряд повторяющихся плоскостей, каждая из которых имеет свои интервалы и паузы; характерно профильное изображение лошадей, домиков. Глубина строится пластами и усиливается расширенным форматом, создающим ощутимый пространственный разворот. Композиционные линии произведений горизонтальны или (и) вертикальны («У переправы»); встречающиеся диагонали, завихрения скрадываются общим вытянутым форматом («Ранней весной», 1917). Пейзаж сохраняет ощущение покоя,

величественности, представленности. Городские же пейзажи более компактного формата, фиксируют фрагмент, изображают поток жизни, движение (особенно ярко это видно в картине «Ночь»).

Туржанский предпочитает земляные краски - охру, жёлтый кадмий, умбру, отчего многие произведения имеют золотистый колорит. В целом же он стремится гармонизировать весь строй цветовых отношений, поэтому в работах нет локальных цветов, все различия собираются единством тона. Контрасты уравновешены, гармоничны, смягчаются стремлением к единой цветовой гамме. Моделировка предметов и пространства осуществляется по преимуществу цветом - активными цветовыми пятнами-силуэтами и линейными контрастами границ тонов. Часто изображение угадывается лишь в границах цветowych пятен.

Названия произведений («Вечер. Солнце», «Весна. Солнце», «Осенняя ночь» и т.д.) фиксируют интерес художника к проблеме света в различных переходных состояниях природы, погоды, времени суток. Свет у Туржанского - это насыщенный цвет, взятый в контрастных соотношениях, подчинённых декоративной гармонии, массы светоносных пятен. Светится каждый сантиметр холста, хотя здесь в наличии созвучия только несколько красок. Для художника важно не богатство палитры, а возможность избранных красок передавать чувство, состояние, эмоцию с помощью собственно цвета и техники мазков, в чём Туржанский подобен импрессионистам. лотное, рельефное наложение мазков (часто с помощью мастихина) являет материальность красочного слоя произведения и подчёркивает вещественность изображаемого.

Мазки могут быть разными в зависимости от задачи:

- часто они соответствуют формату картины: мелкие или крупные вертикальные мазки («Пашня весной», 1910), широкие горизонтальные мазки («На Севере», 1900-е), что задаёт некую замкнутость пространства, монументальность;

- плавные мазки, волнистые линии, не соответствующие формату, передают движение воздуха, переменчивое состояние природы («Пейзаж с сороками»);

- характер мазков может быть спокойным, статичным, рождающим ощущение покоя, а может быть порывистым, резковатым, динамичным, как, например, в «Деревенских лошадках» 1910-х гг;

- мазки передают фактуру, вещественность, движение, характер движения.

Пейзаж Туржанского - это воспевание обыденного и простого, изучение тончайших оттенков в настроении природы. Ничем не примечательные натурные сюжеты, в которых мастер видит и показывает зрителю прекрасное, приобретают эстетическую ценность. Идея возвышения обыденного выражена даже в самом композиционном плане: высокая линия горизонта при расширении формата не утыкает зрителя носом в землю, а приподнимает её, приподнимает обычное, повседневное, земное. Природа одушевлена, она вечно длящееся и бесконечно изменяющееся бытие. В этот круговорот включён и человек: человеческое сливается с природным - домики сливаются цветом с природой и вписываются в слои планов в произведениях «Весна» (1908), «Лето» (1916), «Облака (Домики)» (1914). Всё суть природы, её неотрывная часть: всё рождено ею и обусловлено. В природе всё рождается от земли и солнечного света, так же и в работах Туржанского свет рождает мир, взаимодействуя с мазками земляных красок.

Лекция 51. **«Мир искусства»**

План лекции

51.1. История создания и функционирования объединения, универсальный тип художника, понятие петербургской школы.

51.2. Сюжеты и мотивы живописи мирискусников.

51.3. Художественная, общественная, критическая деятельность А.Н.Бенуа.

51.4. Первое и второе поколение мирискусников.

51.1. История создания и функционирования объединения, универсальный тип художника, понятие петербургской школы.

«Мир искусства» - художественное общество, основанное в 1898 году в Петербурге группой молодых живописцев и графиков. Созданию общества предшествовал кружок, организованный в конце 1880-х гг., выпускниками гимназии К.И. Мая А.Н.Бенуа, Д. В. Философовым, В.Ф.Нувелем. Вскоре присоединились Л.С.Бакст, С.П.Дягилев, Е.Лансере,

А.П.Нурок, К.А.Сомов. Целью этого объединения стало изучение художественной культуры, как современной, так и прошедших эпох, воспринятой синтетически, во всем многообразии видов, форм и жанров. С середины 1890-х годов группу возглавил С.П.Дягилев.

Первой публичной акцией объединения стала выставка русских и финляндских художников, открытая в январе 1898 года Наряду с членами объединения в ней участвовали известные живописцы М.А.Врубель, А.М.Васнецов, К.А.Коровин, М. В.Нестеров и др.

После успешной выставочной акции весной 1898 года Дягилев при участии членов кружка организовал литературно-художественный журнал «Мир искусства», издававшийся на средства меценатов М.К.Тенишевой и С.И.Мамонтова. Журнал выступал против догматического следования канону, не приемля академизм как систему, лишаящую художника прав на самовыражение. Другое направление, также подвергавшееся критике, - живопись передвижников, по мнению мирискусников, страдающая иллюстративностью, назидательностью в ущерб художественным качествам произведения. Журнал выступал за индивидуализм в творчестве, свободное раскрытие мастером всех граней его таланта. За период издания (1898-1905) в двенадцати его номерах редакция представила читателям все направления в истории русского и западного искусства. В первых номерах много внимания было уделено современным художникам так называемого национального стиля, связанным с абрамцевским кружком: В.М.Васнецову, С.В.Малютину, Е.Д.Поленовой, М.В.Якунчиковой. В дальнейшем в поле зрения мирискусников оказалась русская культура именно они заново "открыли" Д.Г.Левицкого, В.Л.Боровиковского, О.А.Кипренского, А.Г.Венецианова. Они также заложили основы изучения истории архитектуры Петербурга, опубликовав статьи о русских зодчих периода барокко и классицизма. При этом "Мир искусства" не замыкался лишь на проблемах национальной культуры. Напротив, журнал знакомил своих читателей с состоянием современной художественной культуры Западной Европы, публикуя обширные, снабженные репродукциями статьи о творчестве А.Беклина, Ф.Штука, П.Пюви де Шавана, Г.Моро, Э.Берн-Джонса и других художников, работавших в основном в стиле модерн. В журнале печатались также многие поэты символистского направления и статьи на религиозно-философские темы. Журнал отличался художественным

оформлением и превосходным полиграфическим исполнением. Его последний, двенадцатый номер вышел в начале 1905 г. Журнал прекратил существование из-за отказа меценатов финансировать его. Под эгидой журнала "Мир искусства" организовывались и художественные выставки. Первая такая выставка состоялась в январе — феврале 1899 г. В ней наряду с ведущими русскими художниками участвовали иностранные мастера Моро, К.Моне, П.Пюви де Шаванн, Дж.Уистлер и др. В 1902 г. произведения мирискусников были выставлены в русском отделе Международной выставки в Париже. В 1903 г. мирискусники объединились с московской группой "36 художников", образовав "Союз русских художников".

С 1903 по 1910 год «Мир искусства» формально не существовал. С 1906 года Дягилев начинает самостоятельную деятельность по пропаганде русского искусства на Западе. Русские сезоны, ежегодно проходившие в Париже в 1909-14 гг. показывали оперные и балетные спектакли на музыку классическую и современную в новаторских постановках молодых режиссеров, хореографов, в исполнении целой плеяды звезд.

С 1910 года начинается новый, второй этап истории «Мир искусства». Его членами стали С.Бакст, И.Я.Билибин, И.Э.Грабарь, Г.И.Нарбут, М. В.Добужинский, Б. М. Кустодиев, Е.Е. Лансере, А.П.Остроумова-Лебедева, Н.К.Рерих, В.А.Серов, К.А.Сомов, Н.А.Тархов, Я.Ф.Ционглинский. Новое объединение вело активную выставочную деятельность.

51.2. Сюжеты и мотивы живописи мирискусников.

Иконография мирискусников сформировалась в русле основных тенденций русской художественной культуры конца XIX - начала XX века. В ней наиболее последовательно выявились как соприкосновения мастеров данного круга с новыми течениями в искусстве и литературе, так и противостояния уже ушедшим или уходящим творческим направлениям. Место мирискусников оказалось на сложном перекрестке путей, идущих в разные стороны. В качестве исходной точки для рассуждений об иконографии мирискусников эти связи и противостояния необходимо констатировать. Пусть взаимоотношения стилевого направления и иконографии не характеризуются жесткими скрепляющими друг друга узами, а построены на более свободном и живом взаимодействии,

«направленческая тенденция» диктует выбор сюжетов и мотивов, не говоря уже об их истолковании и принципах сюжетообразования.

Творчество мирискусников вполне закономерно включается сегодня в русло русского модерна. Вместе с тем ставится вопрос и о связях художников с символизмом - движением, лишь вновь открывшимся русской культуре, хотя они не дают возможности прямо включать мирискусников в систему символистского мышления. сохранили многие его качества — фабульность сюжетообразования, привязанность к «тематической картине».

1) Первое, что бросается в глаза при обзоре мирискуснической иконографии, - сравнительно малое число сюжетов и мотивов, прямо взятых из современной окружающей жизни. История как предмет изображения доминирует над современностью. В тех же случаях, когда выбираются сюжеты и мотивы из современной жизни, они часто окрашиваются" ностальгическими тонами, им придается характер воспоминания, когда сами изображенные предметы словно обращены вспять.

2) В области портрета — одного из наиболее современных родов живописи, — почти всегда полагающегося на живую натуру, многие мирискусники занимаются возрождением старых его форм: парадные, конные, костюмированные, театральные портреты.

3) Даже пейзаж превращается в такое изображение природы, какое способно вместить в свое пространство историческое явление. Происходит это вовсе не благодаря внутренней монументальности, какая есть, например, у Александра Ива-нома, а в результате выбора мотива, вызывающего исторические или историко-стилевые реминисценции.

4) Историческая картина предстает перед нами не как нечто явленное, а как нечто вымышленное. Это проявляется не только на уровне осмысления конфликтов или создания характеристик, но и на первичной стадии выбора сюжетов и рождения замыслов отдельных произведений или целых циклов.

5) Главные импульсы дает старая живопись — в основном 17 - 18 столетий. Если пользоваться расширительным толкованием традиционного термина, многие произведения мирискусников объединяются категорией галантного жанра. Мотив прогулки, поцелуя, письма, фейерверка, такие персонажи, как Пьеро и Дама, Арлекин и Дама, разного рода «затруднительные ситуации», влюбленные пары — все они возникли задолго

до «Мира искусства» и явились для художников его круга предметом воспоминания, изучения, переосмысления.

6) Отдельную группу произведений мирискусников можно образовать вокруг традиционного мотива купальщиц и добавить к ним своеобразное ответвление — с изображением снятых одежд.

7) Чрезвычайно широко распространение в творчестве мирискусников еще одного мотива. Речь идет о прогулке, которая в условиях ритуального церемониала превращается подчас в торжественное шествие.

Такое соотношение исторического и современного вполне закономерно, если иметь в виду, что стиль модерн все более отходил и от натурального видения реальности, и от прямого ее изображения, а искал сложного, как бы двойного преображения, переосмысляя реальность через историю, миф, метафору, символ, аллегория.

Большую роль в деле «рассовременивания» истории играл гротеск - спутник ностальгических переживаний и эстетизированного любования ушедшими стилями. История как бы уходила в глубь веков ради того, чтобы приблизиться к внутреннему, интимному миру художника. Удаление парадоксально вело к приближению, ибо далекое было милее близкого.

Мирискусники воспринимают созданные ими сцены не как реальные исторические события, происходившие 150 лет тому назад, а как вымышленную параллель этим событиям. Из опустевшей, обнищавшей стилем действительности они переносятся в некий заповедник красоты, но, любуясь прекрасным церемониалом, все же задыхаются от удушливого терпкого запаха XVIII века. Лишь ирония позволяет им выжить в этом мире и спасает их искусство от бессмысленности.

51.3. Художественная, общественная, критическая деятельность А.Н.Бенуа.

Александр Николаевич Бенуа (1870-1960) родился в год образования Товарищества передвижных художественных выставок, ушел из жизни, когда уже не модным был абстракционизм. Свидетель радикальных художественных перемен.

Деятельность не исчерпывается только личным творчеством, воздействовал на формирование эстетических воззрений эпохи от Сомова, Бакста, Лансере, Добужинского, затем Билибин, Серебрякова, Рерих, Кустодиев, Петров-Водкин, Грабарь и др.

Закладывал основы славы русского балета, осуществлял реформу театральнo-декорациoннoгo искусства, активно участвовал в процессе музейнoгo строительства, в литературнoй деятельности - воскрешение славы культуры России XVIII и XIX века, первые истории искусств.

Происходил из знаменитой удoжественнoй династии - зoдчие, живописцы, скульптoра. Закончил гимназию Мая. Вольнослушатель АХ, Поступил в Петербургский университет, на юридический ф-т, туда же поступил Дягилев. «Кружок Бенуа» - его мнение решающее. Формирование как художника-акварелиста 1890е гг., общество русских акварелистов - председатель Альберт Бенуа. В 1896 Бенуа, Сомов, Бакст, Лансере в Париже. Изучение искусства, литературы, эстетических теорий. «Последние прогулки Людовика 14». «Многое в прошлом мне кажется хорошо и давно знакомым, пожалуй, даже более знакомым, нежели настоящее. Нарисовать, не прибегая к документам, какого-нибудь современника Людовика 14 мне проще, чем моего собственного современника. У меня отношение к прошлому более нежное, более любовное, чем к настоящему». Мир мечты и грез, лирическое самовыражение. Позже «Версальская серия» - жизнь понята как праздная и бессмысленная игра, рядом с которой царит всеильное, всепроникающее и могучее искусство. Тенденция одухотворять вещи, а живые существа уподоблять неодушевленным. Основой искусства для самого Бенуа всегда оставался натурный акварельный этюд. Они автобиографичны (швейцарские, французские, крымские).

«Мир искусства» - журнал, главная позиция - «убежденный эстетизм», статьи писались не широкому читателю, а «культурной среде». Петербург - символ высоты русской культуры «классического периода», в ряде статей взывает к охране старого Петербурга. С 1901-1902 выпускает ежемесячный журнал «Художественные сокровища России», книга «Русская школа живописи». В 1912 начата История живописи всех времен и народов, начиная от Египта, прекратилось на 22 выпуске, посвященному Франции 18 века в 1917 году.

После возрождения «Мир искусства» в 1910 г - ориентация на запад уходит. Признается высокая миссия национальной культуры.

Осуществил реформу русской книжной графики. «Азбука» - одно их первых иллюстрированных изданий для детей. 1905 год «Медный всадник» - воплощение замысла в каждом отдельном рисунке, различный формат и

различная техника, скорее «станковые иллюстрации» к Пушкину. «Пиковая дама» - легкая подцветка, то розовая, то серо-голубая. Усиливается тема безумия общества, гибели одиночек, бессилие, обреченность человека. У Пушкина этот мотив трактуется иначе.

Музыкальный филиал «Мира искусств» - «Вечера современной музыки», впервые прозвучали Дебюсси, Равель, Франк. Мысль о новых формах экспозиции - 1903 год выставка «Современное искусство», задуманная как постоянный салон, пропагандирующий оформление «стильного интерьера».

Бенуа разрабатывает программу пропаганды русского искусства. Дягилев осуществляет выставку «Два века русской живописи и скульптуры» в десяти залах осеннего салона в Париже.

Станиславский - Немирович-Данченко - Бенуа - Художественный театр. Художник сам выбирает пьесу, делает эскизы декораций, затем только начинается работа с актерами. «Петрушка» - Стравинский – Фокин – Бенуа.

51.4. Первое и второе поколение мирискусников.

Константин Сомов: «Дама в голубом», портрет Мартыновой, болезненность, утонченность, грусть по прошлому, трагическая одухотворенность. Двухипостастьность - женщина-кукла «Спящая молодая женщина» Пейзаж служит приправой для галантной сценки, контраст природы и забавных людей марионеток. Изысканные фарфоровые фигурки, графические арабески. Насмешлив и ироничен. Острые контрастные цвета. Тонкие пряные блюда. Замкнутость мирка галантных сцен. Любовь к миниатюре. Отстраненность и в тоже время интимность, странная приближенность. Графический портрет. Мирискусники - очень тонкие стилисты. Безупречное чувство стиля прошлых эпох.

Евгений Лансере: декоративные элементы журнала «Мир искусства». Чужд изнеженности и созерцательности. Энергичные, бодрые настроения, простота в отношении к прошлому, более мужественный рисунок. Прошлое и настоящее не связывалось отношениями преемственности, они существовали независимо друг от друга. Русский 18 век. Будущее находится за пределами интереса мирискусников.

Самуил Бакст: в графике - тонкая изысканная каллиграфия линий, напоминает Обри Бердслея. Отточенное мастерство рисовальщика. Острая и болезненная эротичность. «Античный ужас - мистические, религиозные

начала. Ездил с Серовым в Грецию Античность - область романтических переживаний. Призрачный зеленовато-голубой цвет. Идолоподобная, незрячая архаическая дева с застывшей улыбкой. Почти с сюрреалистической и ллю знойностью, апокалиптические предчувствия. Переусложненность и искусственность замысла снимают эмоциональное напряжение. Живописная мистификация на античную тему чисто декоративного характера. Утрата полноты мироощущения. Театр оказывался той сферой, где можно было вырастить некий оранжерейный цветок, где необходима сознательная стилизация во всех сферах. Рафинированность. Бакст-Дебюсси - «Послеполуденный отдых фавна». Сознательно изучал древнегреческую живопись. Но не в коем случае не воспроизведение

Мстислав Добужинский: урбанистическая тема. Город-спрут. Социальные контрасты. «Гримасы города» - кукольный гротеск, похороны, обезьянка, ничего не говорящие вывески - эффектное смешение, как бы нарочитая поверхностность. В лучших работах трагическое не во внешних контрастах, а в самой сути изображенного. «Человек в очках» - отрицание окружающей прозаичности, подчеркнутой антиэстетичности. В тоже время темный силуэт фигуры со слепым взглядом противопоставлен широкой панораме городской окраины, более светлой, снежной зеленью.

Первый председатель нового «Мира искусств» 1910 года - Н.К.Рерих.

Совокупность бытового и пейзажного момента, археологическая точность и поэтический вымысел. Движение и яркий свет, декоративность - как сознательное стремление к архаике, которая привлекала своей неведомой таинственной силой, новые формальные приемы, ритмическая выразительность цвета, лаконизм рисунка. Кризис эпохи, нет конкретных сюжетов, реальных персонажей («Небесный бой»). Фантастичность, тяжелые предчувствия, тревога. Поиски стойкого духовного начал, наивная патриархальная религиозность. Знание ученого, воображение художника, размышления философа.

Зинаида Серебрякова: величавое спокойствие, сила, достоинство, значительность. Пластическая ясность, чистота и благородство образов. Духовное равновесие, спокойная красота. Монуменальность. «Беление холста» - сильные и плавные движения, целесообразность. Цвет локальный, но богатый оттенками. Монуменальность с низкой линии горизонта.

Множество натуральных зарисовок. Обращение к мастерам итальянского Возрождения и Венецианову,

Борис Кустодиев: фризобразные композиции, рассказ подробный, в различных аспектах, волшебная красота, нарядность. Легкая насмешка и искреннее восхищение. Хорошие знания типажей.

Константин Богаевский: монументальный пейзаж-картина, остро индивидуальное своеобразие, пластика объемов обнажена. Уйти от эмпиризма этюдов. Эффектность, пафос пространства. Реальное впечатление от природы Крыма, Фантастичность и романтизм. Чрезмерная надуманность. Ретроспективизм и стилизаторство. Величие первозданной природы. Доисторичность, вневременность. Но все же характер игры, причуды творческого воображения, рационалистический холодок.

Лекция 52. **«Голубая роза»**

План лекции

52.1. Особенности российского изобразительного символизма.

52.2. «Голубая роза».

- Кузнецов

- Сарьян

- Голуборозовцы и театр

3. Поздний символизм у Петрова-Водкина

52.4. Различия русского и западноевропейского символизма.

52.1. Особенности российского изобразительного символизма.

Символизм как литературное направление исследован достаточно. Однако нельзя прямо перенести определения литературоведов в искусствоведческую практику. Символизм в живописи имеет свою специфику, подлежащую специальному анализу. Трудно найти такое определение символизма в живописи, какое бы сегодня нас устроило. Тем более что разные варианты толкования символизма нередко значительно отличаются друг от друга. Далеко не всегда исследователи делают различие между искусством, пользующимся символом, но не принадлежащим символизму как таковому, и искусством, исповедующим символизм как

метод, как способ мышления. Символ получает широкое распространение как в жизни, так и в искусстве, но использование символа тем или иным художником еще не дает оснований причислять его к символистам.

Реалистический метод отвергал символический способ обобщения. Последовавший за реализмом импрессионизм не изменил этих взаимоотношений, а напротив, усугубил их. К тем историко-культурным причинам, которые вызвали к жизни символизм (истощение позитивистского мировоззрения, общественный кризис, общее «настроение времени»), следует добавить ситуацию крайнего удаления от символа конкретного жизненного явления, бывшего в реализме и целью постижения, и формой художественного образа.

Если романтизм первой половины XIX столетия в некоторых своих тенденциях способен был перейти в реализм, если академический романтизм середины века соседствовал с ним и питался его достижениями, то символизм его преодолевал, как преодолевал в целом натурное восприятие мира. Разумеется, были разные пути и у символизма: иногда он сохранял черты академизма (и тогда преодоление натурального восприятия было неполным), иногда от него решительно отказывался, иногда — на исходе движения — возвращался к некоторым элементам реалистического живописного языка. Но в целом символизм выступал как антипод реализма, что и придавало ему программный характер и особую окраску. Символизм обязательно оставлял реализм или импрессионизм за спиной или предполагал их существование рядом. Он принципиально отталкивался от такого искусства, которое шло к обобщению через само явление, сохраняя его реальное обличье. Символисты считали образ-символ местом встречи мира внутреннего и внешнего - ноуменального и феноменального. При этом ноуменальное оказывалось главным объектом художественного постижения. Оно не могло быть познано лишь изучением оболочки вещей, а требовало догадки, интуитивного восхождения, теургического акта. Отношения художника с реальностью оказывались совершенно иными сравнительно с тем, какими они были в реализме и импрессионизме. Мир явлений для символиста становился предметом не познания, а преодоления.

Эта противоположность реализму могла возникнуть лишь после того, как искусство прошло через опыт реализма. С другой стороны, сам реализм (или импрессионизм, который в данном контексте выступает как явление,

однородное реализму) уже предполагал рождение символизма. Явления-антиподы не могли обойтись друг без друга. Возможно, именно здесь удастся найти те специфические черты символизма как такового, которые позволяют точно отделить его от искусства, пользующегося символами, но не являющегося в полном смысле слова символистским.

Обратимся теперь к русскому варианту общемирового движения:

- во-первых, в русском изобразительном искусстве он не стал законченным, оформившимся направлением;

- во-вторых, в отличие от литераторов художники не создали самоценной теории, не подвергли собственный опыт тому теоретическому самосознанию.

Символистская сущность искусства Врубеля осознается в 900-е годы поэтами, как раз в это время создававшими теорию литературного символизма, и художниками, которые в начале XX века взглянули на Врубеля с позиций живописного символизма и увидели в его лице родоначальника движения.

Когда перед нами встает вопрос о других проявлениях символизма в русском искусстве рубежа столетий, то в памяти сразу же возникает фигура Борисова-Мусатова и его последователей - мастеров «Голубой розы». Но Мусатов начинает свой символистский этап около 1900 года, а голуборозовцы - уже в середине 900-х. На этом пространстве располагаются очень важные явления русской живописи, которые нельзя квалифицировать как прямую реализацию символистской концепции, но можно истолковать как близкие или далекие ее отголоски.

В 90-е широкая волна неоромантизма, получившего разнообразные выражения, охватила многие явления художественной культуры. Символизм - своего рода «второй этаж» неоромантизма - готов был возникнуть во многих точках весьма широкого поля. В картине Левитана «Над вечным покоем», в высшем проявлении философской медитации знаменитого пейзажиста, зазвучали еле слышные ноты бёклиновского «Острова мертвых». Еще раньше - на рубеже 80-90-х - Нестеров написал знаменитые картины «Пустынник» и «Видение отроку Варфоломею». Влияние Пюви де Шаванна трудно оспорить: его признавал и сам Нестеров. Нестеров на протяжении 90-х годов приближался к своеобразному «иконному» символизму, пытаясь возродить и при этом реформировать религиозную живопись.

Основная линия символизма «второй волны» культивирует «живописный символизм», в отличие от врубелевского, построенного на ясно выраженной сюжетной основе. Они опираются не столько на предметное или сюжетное обозначение события или явления, сколько на живописно-пластическую метафору, ассоциацию, на «неопредмеченную» живописную выразительность, создаваемую средствами ритма, цветовых сочетаний. В картинах Борисова-Мусатова основной эмоционально-содержательный пласт создается элементами «незримого», языком намека. Зритель читает смысл образа не в самих предметах или фигурах, а между ними или в их взаимоотношениях. Эти взаимоотношения тоже не опредмечены и сюжетно не определены.

52.2. «Голубая роза».

Русское искусство предреволюционного десятилетия с 1907 по 1917 год отличается все возрастающей сложностью художественных исканий, выразившихся в обилии соседствующих и сменяющих друг друга группировок, взаимоисключающих лозунгов и стилистических ориентации. Одним из самых крупных художественных образований после окончившего свое существование 1904 году «Мира искусства», наряду с «Союзом русских художников», явилась «Голубая роза». Под этим названием в 1907 году в Москве состоялась выставка, объединившая группу молодых художников-учеников Московского училища. Хотя выставка эта была единственной, она выявила некую общность исходных творческих принципов и изобразительных приемов. Сама выставка «Голубая роза» отметила лишь переходящий момент в творческой эволюции мастеров этого направления, но момент знаменательный. Это был период растерянности, охватившей значительную часть русского общества в атмосфере реакции после поражения революции 1905—1907 годов, сказавшийся в искусстве неясностью целей, предрасположенностью к самоуглублениям во внутренний мир души. Обостренная, чуть сентиментальная чувствительность к оттенкам, нюансам смутных настроений порождала образы ускользающие, как бы недооформленные, влекла художников к поискам рафинированно-утонченных цветовых отношений, тонкого декоративно-орнаментального мелодического ритма, сложных эффектов матово мерцающей живописной фактуры.

П.В.Кузнецов.

Характерным образцом такого рода живописи является «Голубой фонтан» (1905, ГТТ) - раннее полотно одного из ведущих мастеров направления П.В.Кузнецова. В стремлении возвратиться к изначальной простоте ощущению реальности, в желании, придать устойчивость зрительной картине мира и дать конструктивную основу картине. Однако, не путь отказа от прежней живописной системы, а ее логическое развитие и совершенствование. Так возникает «степная сюита» П. Кузнецова. Созерцание необъятных просторов заволжских степей, наблюдение размеренно-спокойной жизни кочевых народов принесло с собой освобождение из-под власти смутных субъективных настроений, обратило художника от вечно ускользающего к вечно сущему. Перед нами первобытная патриархальная идиллия, «золотой век», мечта о гармонии человека и природы, сбывшаяся наяву.

Дальнейшая эволюция этого художника типична для большинства мастеров «Голубой розы». Она заключалась в преодолении утрированного психологизма. Гибкие живые контуры словно увиденные сквозь прозрачную зыбь нагретого солнцем воздуха. Предметы благодаря этому пребывают на полотне как бы во взвешенном состоянии, одухотворяются, приобретают некую волшебную невесомость. Благодаря этому все изображение пронизывается единым живым ритмом, как бы тихой волной лирического восторга, преображающего картину действительности в некое «райское видение».

М.С.Сарьян.

Столь же органично ориентальная тема входит в творчество другого участника «Голубой розы», вместе с Кузнецовым учившегося в Московском училище, — М.С.Сарьяна. Индивидуальный стилистический почерк Сарьяна обладает ярко выраженным своеобразием. Оно определялось интенсивностью переживания художником красочного мгновения. Это не длительное созерцание, а быстрая фиксация основных красочных отношений в резко контрастных сопоставлениях. Если живопись Кузнецова подобна эпическому излиянию, то живопись Сарьяна — красочный афоризм по поводу увиденного. В отличие от Кузнецова Сарьян предпочитает яркий, определенно направленный свет, скрадывающий оттенки цвета и обнажающий контрасты, резко обозначающий границы светлого и темного. В

этом отношении живопись Сарьяна напоминает цветную графику, иногда, как, например, в «Идущей женщине» (1911), обнаруживая сходство с аппликацией. Действительность на полотнах Сарьяна предстает сгущенной в красочные гиперболы, достигая высот патетического звучания. Его финиковая пальма («Финиковая пальма. Египет», 1911), поставленная в центре холста, гордо возносящая над убогими жилищами свои листья, которые напоминают буйный красочный фонтан, с силой бьющий из ствола вверх и вширь, как бы раздвигая тесное пространство холста,— кажется олицетворением стихийной мощи природы, поистине «древом жизни». Так, своим путем, через специфическую активизацию живописной формы Сарьян приходит к тому обобщению обыденно-реального до вечных поэтических символов, которое свойственно и лучшим созданиям П. Кузнецова.

Голуборовцы и театр.

Среди направлений русской живописи начала XX века «Голубая роза» была наиболее близка поэтике символизма. Основой этой близости является принципиальная установка на трансформацию, пересоздание образов действительности с целью исключить возможность буквального восприятия вещей и явлений, пробудив в них необыденные, высокие связи и значения. В изобразительном искусстве эта установка провоцирует пристальное внимание к всякого рода трансформациям в сфере визуального восприятия — резким перспективным сокращениям и неожиданным ракурсам, видоизменяющим форму предметов, к отражениям в воде, на стекле, в зеркалах, к световоздушной вибрации, растворяющей контуры, и т. п. В этом плане сферой наиболее эффективного преобразования действительности с наибольшим радиусом охвата явлений был, конечно, театр, сценическое зрелище. Театр являлся той почвой, где живопись «Голубой розы» и поэтический символизм встретились непосредственно.

Наиболее интересный вариант этого диалога живописи с символизмом в театре представляет творчество Н. Сапунова. Совместно с другим мастером «Голубой розы» С.Ю. Сулейкиным он явился первым в России оформителем символических драм М. Метерлинка (в Театре-студии на Поварской, 1905). Отсюда ведет снос начало длительное сотрудничество Сапунова с Вс. Мейерхольдом — в постановках Ибсена и блоковского «Балаганчика» (1906).

С другой стороны, «магия театра», заставляющая переживать искусственное, выдуманное и фантастическое как подлинное и живое, распространяется Сапуновым и на станковую живопись. Так возникает целая группа произведений, написанных «по поводу» соответствующих театральных постановок. В творчестве Сапунова с особенной наглядностью и остротой обнаружился амбивалентный характер символического преобразования реальности. Романтический художник, замкнувшийся в мире, созданном произволом воображения, начинает принимать порождения собственной фантазии за действительность. Прекрасные образы становятся демонами-тиранами художника. Происходит преобразование символического «волшебного мира» в «балаган». В творчестве Сапунова усиливаются элементы ярмарочной буффонады, лубочной стилизации и гротеска—«Карусель» (1908), «Шарф Коломбины» (1910), «Голландка Лиза» (1910). Эти тенденции достигают своего апогея в незаконченной картине «Чаепитие» (1912).

52.3. Поздний символизм у К.П.Петрова – Водкина.

Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878-1939) учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у В. А. Серова, в студии А. Ажбе в Мюнхене (1901) и в частных академиях Парижа. Посетил Италию (1905) и Сев. Африку (1907). Член объединений "Мир искусства" (с 1911) и "Четыре искусства" (с 1924).

Испытав в 1900-е гг. сильное влияние немецких и французских мастеров символизма и "модерна" (Ю. фон Штука, П. Пюви де Шаванна, М. Дени и др.), а также В.Э. Борисова-Мусатова, Петров-Водкин стал одним из выразителей символистических тенденций в русской живописи. С начала 10-х гг. элегическая созерцательность, невнятный лиризм, разорванный, вялый ритм и сумрачный колорит ранних работ ("Берег", 1908, "Сон", 1910) сменяются в творчестве Петрова-Водкина эмоциональной напряженностью и пластической ясностью образов, остро-ритмизованной компактной композицией, контрастами открытых ярких цветов ("Играющие мальчики", 1911).

Картина "Купание красного коня" (1912), воспринятая в духовной атмосфере тех лет как предчувствие новой исторической эпохи, знаменует окончательный переход художника от туманных аллегорий к актуально звучащей и вместе с тем всеобъемлющей символике, от неорганичного

соединения плоскостного и объемного начал к единому монументально-декоративному целому. Ощутимый в этом произведении Петрова-Водкина интерес к итальянской живописи раннего Возрождения и русской иконописи во многом определяет гармоническую просветленность и отточенную пластику его работ 1910-х гг. Одновременно намечается отход Петрова-Водкина от классической перспективы в пользу т. н. сферической, достигаемой использованием нескольких точек зрения, наклоном вертикальных композиционных осей, разворотом плоскостей к зрителю и позволяющей совместить разновременные эпизоды, подчеркнуть момент движения, охватить обширное пространство ("Полдень", 1917, "Утренний натюрморт", 1918).

В 20-е гг. Петров-Водкин продолжает разрабатывать проблемы перспективы и композиции (добиваясь панорамного эффекта картины), решать колористические задачи (объединяя все формы и планы помощью трех основных цветов - красного, желтого и синего). В 20-30-е гг. Петров-Водкин много работает как график и театральный художник. Среди его литературных произведений - рассказы, повести, пьесы, очерки, теоретические статьи.

52.4. Различия западноевропейского и русского символизма.

Явно выражено своеобразие каждого из вариантов русского живописного символизма по сравнению с западным. Подчеркнем его разнообразие, многоликость, нецельность. Спонтанность его проявлений в живописи связана с прерванностью романтических традиций на русской почве, с прерывистым характером развития искусства. Для русского живописного символизма важнее и характернее индивидуальные, а не коллективные пути. Может быть, поэтому для каждого мастера, приобщившегося к символистской концепции, она оказалась более выстраданной. Эта особенность проявилась в разности иконографических интересов русских художников. Здесь мы не найдем той общности, какая была, например, в немецкой живописи, тяготевшей к аллегорическому символу и культивировавшей мотивы и сюжеты, дающие возможность персонифицировать априорную идею, облечь ее в плоть, а в крайних вариантах - проиллюстрировать.

- Символизм в русской живописи последовательно реализует мысль о несводимости образа-символа к какому-то определенному понятийному

ряду, о невозможности высказать словами все до конца, о той многоаспектности, которая заключена в каждом образе, о возможности беспредельно открывать в нем все новые черты, ассоциации, о несоответствии между внешним обликом явлений и внутренним, тайным смыслом того, что явлено взору. Эта «несводимость» образа определила и особое отношение творца к художественному языку, к средствам живописной выразительности. Подлинный символист стремится сделать выразительным и содержательным каждый мазок, каждое движение кисти, каждую линию или пятно. Уже в процессе творчества рождается многоплановость впечатления, уже здесь формируется «несводимость».

- И в русской литературе, и в русской живописи поэты и художники (одни — в практической и теоретической деятельности, другие — лишь на практике) акцентировали экзистенциальное начало. Первый русский символист Врубель стал недостижимым образцом. Ему важнее было жить творчески, чем творить искусство, — он творит свою жизнь. Такой тип творца был идеальным для символистов.

- В творчестве таких мастеров, как Врубель или Петров-Водкин, по своему преломляется типичная для русской ситуации социальная заинтересованность художника. Не потому, что его прежде всего волнуют противоречия и болезни века. Дело в том, что личная неустроенность в негармоничном мире созвучна всеобщей неустроенности, а личные предчувствия, надежды и упования в конечном счете совпадают с упованиями других. Живопись не может отделиться от общественной мысли, от философии.

Лекция 53.

«Бубновый валет»

План лекции

53.1. История создания и функционирования. Терминология. Название.

53.2. Стилистические особенности, эстетика «Бубнового валета».

53.3. Портретная концепция.

53.4. Натюрморт в творчестве бубнововалетовцев.

53.5. Обнаженная натура «Ню».

53.6. Творчество П. Кончаловского и И. Машкова.

53.7. Специфика красочности Аристарха Лентулова.

53.8. Поздний период «Бубнового валета». Значение художественных исканий бубнововалетовцев.

53.1. История создания и функционирования.

«Бубновый валет» - название скандально известной выставки, открывшейся в Москве в декабре 1910 года, и возникшего вскоре художественного общества, ставшего самым крупным объединением раннего авангарда, - в России знаменовал собой тот общеевропейский переворот в искусстве, который на пять лет раньше осуществили французские фовисты и немецкие экспрессионисты группы «Мост». Несколько молодых художников, приехавших в Москву из разных провинций Российской империи и до поры до времени спокойно занимавшихся в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, вдруг ощутили себя не похожими ни на своих учителей, ни на других сложившихся художников и оказались на распутье. Одни готовы были совсем бросить живопись (как Илья Машков), другие (как Фальк, Рождественский, Куприн) вместо безоговорочного доверия к педагогам испытали влияние старших, бунтарски настроенных товарищей, в особенности Михаила Ларионова.

Термин «авангард» прижился лишь в последние полвека, когда стал общеупотребительным на Западе. Тем не менее он - отечественного происхождения. Весной 1910 года Александр Бенуа в рецензии на выставку «Союза русских художников» разделил всех ее участников на авангард, центр и арьергард. Причислив себя и своих друзей из «Мира искусства» к центру, он иронически назвал авангардом нескольких молодых москвичей (в их числе был Ларионов), по его мнению, слишком далеко зашедших вперед по пути разрушения традиций и принятых норм в искусстве. Той же весной в статье о выставке петербургского «Союза молодежи» Бенуа обмолвился еще одним термином. Досадуя на участвовавшего в ней Ларионова, который «мог бы создавать вместо этих кривляний в духе какого-то нового "примитивизма" законченные и совершенные произведения в "прежнем духе"», Бенуа вряд ли предполагал, что в 1913 году основанное Ларионовым художественное направление будет официально названо неопримитивизмом. Забегая вперед, следует сказать, что Бенуа дал ход еще одному крылатому выражению,

подхваченному в дальнейшем всеми, кто писал о Кончаловском, Машкове, Куприне или Фальке: «русские сезаннисты». Емкость этих наименований, как будто случайно вылетевших из-под пера маститого критика, трудно переоценить: всю стилевую эволюцию «Бубнового валета» на протяжении 1910-х годов можно описать — буквально — в двух словах: от «примитивизма» к «сезаннизму».

Другой интересный вопрос связан с названием «Бубновый валет», придуманным Ларионовым для выставки 1910 года и принятым в 1911 году учредителями общества (Ларионов от вступления в него отказался). В снижающе-криминальных оттенках названия содержался и выпад против современного эстетства, и элемент эпатажа. Немного иную трактовку дал в воспоминаниях участник выставки 1910 года К.Малевич. По его словам, живопись на выставке «была подобна разноцветному пламени», отсюда и название: «[...] "Бубновый валет" означал: "валет" — молодость, а "бубны" — цвет». Найденное имя оказалось на редкость удачным. Мотив карт сразу же настраивал на атмосферу игры, балагана, «низкопробного» развлечения — конечно, в понимании «серьезных» посетителей, знатоков и покупателей художественной продукции. А выбор карточного персонажа удобно накладывался на образ художника — участника выставки, которого можно было не стесняясь обвинять в плутовстве и предрекать ему скорое переодевание в арестантскую робу, украшенную бубновым тузом. В этом смысле ни одно из авангардистских выставочных клише (вообще отличавшихся изощренностью) не было столь пластичным, не исключая и сочиненных Ларионовым. Например, художников его новой группы «Ослиный хвост» (1912) критики по образцу «валетов» пытались переименовать в «хвосты», но кличка не прижилась.

В литературе бытует суждение о врожденной агрессивности авангарда, опирающееся отчасти на этимологию термина (как мы убедились, созданного отнюдь не его сторонниками), отчасти на отождествление авангарда с его позднейшей беспредметной фазой, сопровождавшейся воинственными манифестами и междуусобной борьбой. Выразить свои чувства, «то, что в нас самих» — именно в этом, а не в борьбе как таковой заключалась цель русских художников. Кончаловский пояснял: «Основывая „Бубновый валет“, наша группа ничуть не думала „эпатировать“ буржуа, как теперь принято говорить. Ни о чем, кроме живописи, решения своих задач в искусстве, мы

тогда не думали». Машков: « [...] хотелось, чтобы наша живопись была могучая, насыщенная обильным колоритом». Малевич так определил смысл первой выставки «Бубновый валет»: «Живопись стала единственным содержанием живописца». Итак, поначалу взрывная энергия молодых новаторов была направлена на завоевание творческой свободы, против академических устоев и ценностей «серьезной» культуры с ее жизнеподобием, культом «содержания», поэтичности и красоты. Преобладающее чувство, которое испытывали живописцы — азарт, наслаждение творчеством.

53.2. Стилистические особенности, эстетика «Бубнового валаета».

Близость к стилю вывесок, и «что-то весело-дурацкое» в таланте Ларионова, и «рапэнское хулиганство» Машкова (рапэн — недоучившийся художник), и пародийно-шаржированный характер, и «душистая дикость» народного творчества, и площадной юмор, и балаганный стиль игры — в искусстве «Бубнового валаета» обрело небывалую мощь и целостность. Все то, что виделось грубостью, бахвальством, отсутствием вкуса и чувства меры — шагами «грядущего», а потом и «пришедшего Хама», — явилось выражением нового мирозерцания, чуждого и непонятного культурной элите.

53.3. Портретная концепция.

Портретная концепция бубнововалетцев состояла в полемическом переосмыслении традиций жанра и намеренном «снижении» образных характеристик. Закон жанра — слияние индивидуального сходства с элементом идеализации — сознательно нарушается. Сходство преувеличивается и обостряется; идеальное, образцовое переиначивается самым неожиданным образом. Главным «пугачом» (как называли такие полотна сами художники) выставки 1910 года стало огромное программное полотно Ильи Машкова, изображающее его самого и Петра Кончаловского голыми (в костюме борцов), с великолепными мускулами; справа пианино с испанскими нотами, на пианино книги Сезанн, Хокусай, Библия; налево стол со стаканами; в руках музыкальные инструменты, у ног гимнастические гири. Гиперболизация физических, телесных (но отнюдь не поэтически духовных!) достоинств героев, обилие наивных «рассказывающих» деталей, комически серьезное позирование перед зрителем — черты народной эстетики; эффект неожиданности возникал от их приложения к традиционно

«высокой» теме. Еще более вызывающим выглядел на автопортрете Ларионов, жизнерадостный, хулиганского вида детина с едва отросшими волосами — в это время он проходил армейскую службу, — изобразивший себя в стиле «заборной живописи». Зрители застывали в недоумении и перед «Портретом поэта» Машкова, где о профессии модели можно было догадаться, лишь прочитав надпись на этикетке.

Галерея бубнововалетских автопортретов включает и костюмированные образы: Машкова в виде богача-судовладельца или Лентулова — ярмарочного зазывалы. Но какой бы антураж ни сопровождал «собственные изображения» живописцев, в них сохранялся спор с предшественниками. Художник в понимании «валетов» — не «юноша бледный со взором горящим», но энергичный, уверенный в себе человек зрелых лет, здоровяк и жизнелюб, крепко стоящий на земле.

Характерной чертой живописи «валетов» было преобладание мужских изображений. Оно предвещало авангардистский культ мужского начала, явственно пародировавших символистский идеал «вечной женственности». Одновременно пародировалась и форма эффектного парадного портрета, возродившегося в начале XX века усилиями Серова и Сомова. И здесь «натюрмортизм» (удачное слово Волошина), преувеличенная вещность, «бездушная» материальность живописи становятся главным снижающим приемом, противоядием респектабельной серьезности и «светскости» изображений «новых русских» дам.

53.4. Натюрморт в творчестве бубнововалетовцев.

Не менее полемичен и подход бубнововалетцев к натюрморту. Их мало интересовали смысловые возможности жанра: быт, взаимоотношения вещей, скрытое человеческое присутствие (не говоря о разного рода символике). Важным становится не единство предметов и пространства, а сама плоть вещей, радующая живописца своей красочностью, богатством форм, разнообразием фактуры, позволяющая «смаковать» и предмет, и лепящую его краску. Одна из любимых тем «валетов» — натюрморт с подносом. Здесь авторы меньше всего заботятся о сюжетной оправданности, жизненной убедительности своих постановок. Расписной нарядный поднос использован вовсе не по назначению; он служит фоном, обрамлением для самых разных, как будто случайно соседствующих с ним предметов: шляпной картонки и вазочки для фруктов, редиски и ягод, кофейника и салфетки. Бубнововалетцы

включали подносы не только в натюрморты, но и в портреты и композиции с обнаженной натурой. Подносы играли здесь ту же роль, что и другие фольклорные элементы: восточные ткани, лубки, декорации ярмарочных балаганов.

Критики много писали о вещности, материальной убедительности предметов на картинах бубнововалетцев, их пристрастии к «прекрасной плоти» вещей. Однако это свойство имеет совершенно особый характер. «Прекрасная плоть» хороша постольку, поскольку ее эквивалентом служит не менее прекрасная краска: в нее-то, кажется, и влюблен художник. Или точнее: оба эти источника творческого наслаждения неразделимы, не существуют друг без друга. Стоит посмотреть, как струятся потоки краски, то, следуя за изображаемой формой, а то и по собственной прихоти, чтобы понять, что здесь заключена возможность беспредметной живописи.

Качество «вещности» бубнововалетцев связывают с их увлечением вывесками. Но здесь был и еще один источник воздействия, возможно, неосознанный. Это — В.И.Суриков, его отношение к живописи. Сурикова постоянно занимало сравнение, даже соревнование живописи и реальности. Именно Суриков, первым из русских живописцев, начал моделировать форму оттенками цвета. Как и бубнововалетцы, этот мастер в свое время имел в культурной среде репутацию «варвара».

53.5. Обнаженная натура «Ню».

Штудия обнаженной природы как самостоятельный жанр (в европейских языках носящий название «акт») получила распространение в России сравнительно поздно, и во многом именно благодаря бубнововалетцам. Новый жанр отличался от традиционных изображений «ню» в академическом и салонном искусстве. Изображение наготы здесь не мотивировалось сюжетом (купание, сон и т.п.), мифологической или исторической темой. Это повлекло за собой перенесение смысловых акцентов с образа красоты, совершенства физической природы человека на живописно-пластические качества произведения.

Одним из первых к овладению «актом» приступил Машков. В ранний период он рассматривал этот жанр как поле для цветовых экспериментов. Увлеченный фовизмом, Машков стремился преодолеть привычные способы видения природы; говорят, подчас он даже подкрашивал тела своих натурщиц. Не всегда его решения выглядели органично. Если у французов интенсивные

цветные тени вели происхождение от непосредственного натурного наблюдения, то Машков переносил эти цветовые отношения в обстановку мастерской, ничем не мотивируя малиновые и зеленые разводы на телах своих моделей. В более поздних произведениях Машкова, изображающих двух натурщиц, связанных определенным действием, цветовые задачи уступают место композиционным, появляется и интерес к передаче характера.

К изображению обнаженной натуры обращались и другие бубнововалетцы. Картины Фалька, Куприна, Рождественского созданы в середине — второй половине 1910-х годов — времени завершения существования «Бубнового валета» как целостного объединения с единой эстетической платформой. В них подводятся итоги эпохи «бури и натиска», крепкое, устойчивое построение соединяется с богатой по цвету «сезаннистской» лепкой формы. В «Шехерезаде» Кончаловского, с ее богато орнаментированным фоном, звучат отголоски темы Востока.

53.6. Творчество П. Кончаловского и И. Машкова.

В 1900-е годы этот художник казался типичным западником: подолгу жил в Европе, превосходно знал новую французскую живопись, писал в манере Ван-Гога. В 1910 году, отправившись со своим тестем, В.И.Суриковым, в путешествие по Испании, он не совершил еще ничего необычного: Испания традиционно была страной романтического паломничества, вдохновлявшей как русских, так и французов (из современников можно назвать Матисса и Ван Донгена). В испанской серии импульсивность цвета, свойственная фовизму, соединяется с четкостью формулы, каноничностью народного искусства. В «Бое быков» образ захватывающего «варварского» зрелища создается с помощью ассоциаций с народным искусством: фигуру быка Кончаловский, по его признанию, трактовал как русскую глиняную игрушку. Наивность и «детскость», жестокость и «кровожадность» — противоречия испанского характера — художник передает, соединяя европейскую живописную стилистику с элементами примитива.

Образ Востока с его загадочностью мог пародийно обыгрывается Кончаловским в «Портрете художника Г.Б.Якулова». Но уже вскоре после первого совместного выступления «валеты» начинают отказываться от восточных элементов, и это совпадает с их поворотом к Сезанну.

Красноречивым примером этих изменений могут служить два «Семейных портрета» Кончаловского — 1911 и 1912 годов. Изменилась не трактовка самих персонажей, по-прежнему симметрично рассаженных, статичных и глядящих на зрителя, как в объектив фотоаппарата, но их взаимоотношения с фоном. Китайскую гравюру сменила архитектурная декорация с ясным членением пространственных планов, по-новому организующая изображение: «[...] я обратил почему-то внимание на то, что живые люди садятся иной раз в итальянской комнате так, будто они позируют для фрески. [...] Сиена и дала мне ту монументальность в композиции, которая есть в этом портрете».

В своих поисках новой, «классической», формы «валеты» идут разными путями. Машков подчас склоняется к натуралистической иллюзорности. Кончаловский избирает путь промежуточный, между Сезанном и его французскими последователями. Знакомство с кубизмом приносит интерес к новым приемам письма, особенно уместным в жанре натюрморта: имитации подлинных материалов (преимущественно дерева), коллажным наклейкам, сдвигам формы.

Аналогичные изменения можно видеть и в творчестве Машкова. В 1909-1911 годах цветные фоны его портретов нередко выглядели «обманками», вовлекали зрителя в игру: живое и неживое, портретируемая модель и «картинка», казалось, были готовы поменяться местами. Но уже в «Портрете сестер Самойловых» фон неожиданно «успокаивается» и приобретает классические, даже ретроспективные черты. Появляется тяга к архитектонике, строгому ритму. Одновременно меняется отношение художников к цвету и форме. Если раньше Машков и Кончаловский лепили лица, руки, тела своих моделей невероятными по интенсивности и антинатурности красками, то теперь цвет становится более сдержанным, временами почти монохромным. Постепенно уходит из живописи бубнововалетцев и черный цвет, столь характерный для их раннего, фовистско-примитивистского периода.

53.7. Специфика красочности Аристарха Лентулова.

Совсем иное отношение к проблеме «вещности» можно увидеть у Аристарха Лентулова, одного из главных «богатырей» общества «Бубновый валет». Скорее, оно генетически связано с живописью М.А.Врубеля, его бестелесными, «витражными» плоскостями, строящими (а не лепящими)

форму. Пронзительно яркие, невесомые, будто подсвеченные изнутри, плоскости «составляют» предметную форму подобно калейдоскопу. Эволюция Лентулова, как и созданный им в 1910-е годы живописный стиль, выделяли его среди друзей по объединению. В ранние годы его, кажется, совсем миновали примитивистские тенденции, тяга к наиву. Как ни странно, самые вызывающие, «ярмарочные», аппликативно-плоскостные образцы его творчества, вроде знаменитого автопортрета «Le grande peintre», появились только в 1915-1916 годах, когда другие «валеты» уже пережили настроения эпохи «бури и натиска».

Настоящим открытием стал найденный им жанр и стиль национального архитектурного пейзажа. На «Бубновом валете» 1914 года Лентулов показал архитектурные панно «Храм Василия Блаженного» и «Москва», ставшие сенсацией выставки. Соединив ослепительную красочность с кубизацией формы, Лентулов придал национальной теме мощное и современное звучание. В последующие годы художник продолжал разрабатывать различные подходы к форме, сохраняя интенсивную цветовую палитру. Временами дробление форм, их невесомость напоминает живопись итальянских футуристов (диптих «Женщины и фрукты»). В некоторых работах он близко подходит к идее беспредметности. В середине 1910-х годов Лентулов увлекается концепцией орфизма Р.Делоне, стремится наполнить красочные сочетания музыкальными ассоциациями. Лишь к концу 1910-х годов в его творчестве наступает поворот к Сезанну, пережитый Кончаловским, Куприным, Машковым в 1912-1913 годах.

53.8. Поздний период «Бубнового валета». Значение художественных исканий бубнововалетовцев.

Западническая ориентация второго поколения авангардистов демонстрирует возникновение бубнововалетской традиции — укрепление позиций «чистой живописи», высокой художественной культуры, ориентированной на французских мастеров, в чем позднее историки искусства увидели главную роль общества «Бубновый валет». В середине 1910-х годов в искусстве бубнововалетцев возобладала жанровая структура, характерная для традиционной европейской живописи: портрет, натюрморт, пейзаж, изображение обнаженной натуры. Очевидные изменения происходят в каждом из этих жанров. Портреты Кончаловского, Фалька, Лентулова этого времени лишаются прежнего напора, гротесковых образных характеристик.

Окончательно исчезают примитивистские приемы «подачи» модели: фронтальный разворот фигур, подчеркнутая неподвижность, контакт изображенного со зрителем. На смену декоративизму приходит углубленно станковый подход. Образцом для бубнововалетцев здесь служит Сезанн.

Тот же процесс заметен в жанре пейзажа. Почти все «валеты» в середине 1910-х годов совершают паломничества на юг Европы. Мотивы их картин часто связаны с живописными темами как самого Сезанна, так и его французских последователей. С середины 1910-х годов на выставках «Бубнового валета» учредителей общества все больше начинают теснить радикально настроенные пришельцы — будущие беспредметники. Картины «стариков», исполненные эпического спокойствия и высокого мастерства, воспринимаются ими как искусство консерваторов.

Историю художественного явления, именуемого «Бубновый валет» можно завершить в конце 1917 года, когда состоялась последняя выставка объединения, в которой уже не участвовал ни один из его основателей. Можно, напротив, продолжить ее до 1923 года, когда коренные «валеты» вновь объединились на скромно названной «Выставке картин». Конечно, они продолжали работать, и их роль в русском искусстве по-прежнему была значительной вплоть до конца 1950-х годов, когда престарелый Фальк оставался одним из последних оплотов подлинной живописной культуры.

Влияние бубнововалетовцев на современную культуру в тесной связи с архаическими пластами сознания, древними и вечными корнями, которые «проросли» в высокое профессиональное искусство, сообщив ему здоровье и силу. В картинах этих художников так захватывает полнота восприятия жизни, радость творчества, когда «живопись стала единственным содержанием живописца».

Лекция 54.

Итоги развития русского искусства XIX – начала XX века

План лекции

54.1. Проблема традиции в русской национальной художественной школе.

54.2. Основные стилистические тенденции периода:

- новое отношение к передаче материальности мира;

- пространственно-пластические эксперименты рубежа веков;
- новации в построении перспективы;
- цвето-световые искания в русской живописи Новейшего времени.

54.3. Итоги развития русского искусства рубежного времени

54.1. Проблема традиции в русской национальной художественной школе.

Обычно традиции придается характер непрерывности. Более того — разрыв иногда толкуется как утрата традиции и невозможность к ней вернуться. Такое понимание традиции можно оспорить с помощью многочисленных примеров из истории науки и культуры. Если обратиться к русскому искусству, достаточно вспомнить хотя бы оживление традиций иконописи в живописи начала XX столетия, обращение К. Сомова к традициям бидермейера, а В.Чекрыгина — к Тинторетто. Здесь речь идет уже об ином характере традиции по сравнению с теми, которые передаются из рук в руки. Есть третий вариант - традиции глубинные или скрытые. Их можно характеризовать как пробуждение памяти, чаще всего происходящее бессознательно, вернее, подсознательно, пробуждение ушедших в глубины времени представлений, во многих случаях коренящихся в религиозных концепциях, в восточнохристианском толковании различных явлений мира, в церковном предании. Искусство само — помимо воли художника — обладает способностью помнить. О.Сергий Булгаков писал:

«Из всех „секуляризованных" обломков некогда целостной культуры — культура искусство в наибольшей степени хранит в себе память о прошлом в сознании высшей своей природы и религиозных корней».

Добавим, что традиции любого рода обладают одним важным свойством. Они движутся и просматриваются в двух противоположных направлениях — из глубины к поверхности и от поверхности в глубину. Восточнохристианская линия в истории христианства, как известно, не является целостной. Она имеет уж во всяком случае два основных русла — византийское и древнерусское. С.С.Аверинцев в специальной работе, посвященной различию византийской и русской духовности, отмечает «контраст между византийской рассудочностью и русским складом души». Вспомним также о том, что «византинизм» Константина Леонтьева не нашел

отклика у русских религиозных философов конца XIX — начала XX века, которые стремились опереться на опыт православия в его русском варианте.

В процессе сложения национальной картины мира огромную роль играли не только религиозные представления, но и многие другие факторы: язык, характер окружающей природы, особенности социальных взаимоотношений, своеобразие пространства, заполненного тем или иным народом, историческая судьба нации, взаимоотношение народа с соседними народами и многое другое, что дает культуре перспективу свободного развития. В установлении корней, причин, побудителей русской культуры суждено искать равновесие и взаимодействие между божественным светом и беспредельностью пространства, освоенного человеком, нравственными идеалами, выработанными веками, и восприятием природы, отношением к предкам, к собственной истории и характером веры в будущее и многими другими факторами. В процессе взаимодействия они соревнуются, меняются ролями, ждут своего часа — чтобы быть востребованными, ищут способа реализоваться — то непосредственно, то косвенно, выступая из глубин и вплетаясь в современность.

54.2. Основные стилистические тенденции периода.

Новое отношение к передаче материальности мира.

Рубеж столетий обозначил поворот в системе художественного мышления. Во многих национальных школах стиль модерн, с его приоритетом графического начала, породил стремление победить материю. В рисунке эта тенденция проявилась в полной мере — в изысканной стилистике Валентина Серова и Константина Сомова, преодолевавших материальную основу человеческой плоти. Идея одухотворения тела здесь побеждается желанием создать анти-материю, «минус»-материю. Гений Михаила Врубеля не мог пройти мимо интересующей нас задачи. В картинах 1890-х — начала 1900-х годов главную идею воплощают застывшие, пребывающие в неподвижности и немолчающие герои — сидящий Демон в варианте 1890 года, девушка, выглядывающая из кустов в «Сирени» 1900-го, словно вросший в землю пан («Пан», 1899). В этих картинах материя ищет свою форму не в предметах, увиденных художником в природной повседневности, а в фантастических образованиях — в кристаллах некоего мистического вещества, гроздьях нездешних цветов. Врубель вырабатывает своеобразный канон живописной материи, сообразующий ее основной

элемент с характером мазка, положенного на холст и приобретающего значение выразителя органичности, целостности и трагической красоты воображаемого мира. Мысль о «веществе мира» могла жить в сознании человечества, в памяти культуры и рождать производные художественные образования. В поздней графике Врубель еще больше развеществляет предмет, дает волю материи, завладевающей пространством, вещами и телами и стремящейся преодолеть трагическую немоту внутренним сверхнапряжением.

Петров-Водкин в своих фигурных композициях приближается к тому принципу гипертрофии поверхности, который так характерен для стиля модерн. Но внутренняя бесплотность соревнуется со своим двойником-антагонистом — одухотворенной плотью. Петров-Водкин, как замороженный, застывает в ситуации этого раздвоения. Ибо нельзя сказать, что в одних случаях он уступает неоакадемизму, а в других добивается подчинения плоти духу, — в своей двойственности он достаточно постоянен.

Новые перестановки акцентов были произведены в искусстве русского авангарда. Материя в нем повела себя многосложно и своевольно. В иных случаях она выступала в виде необработанного материала, казалось бы, чужеродного, не имеющего отношения к самой идее живописи. В иных — исчезала, либо являлась из ничего как знак и наследник этого ничто.

Пространственно-пластические эксперименты рубежа веков.

В живописи русского импрессионизма тело почти растворилось в окружающей среде, стало, как и любой предмет, ее своеобразной разновидностью. Как и в реализме, пространство утратило способность свидетельствовать о своей всеобщности, ограничив художника видимым и перекрыв ему доступ к мыслимому. Завоевания импрессионизма были направлены на другое. Ему открылись единство мира в его фрагменте, однородность его «состава», сходство этого состава с веществом самой живописи.

А затем эта однородность перешла в искусство модерна, окрасив в совершенно разные цвета — как позитивные, так и негативные — его проявления. Нередко модерн, теряя из поля зрения реальность, стилизовал уже не ее самое, а готовую стилизацию. То единство, которое было обретено импрессионизмом, получало двойную условность: пространство и тело как бы свертывались, объединяясь друг с другом на основе линейного ритма,

целиком полагаясь на плоскость холста или листа бумаги. Графизм модернистского искусства способствовал этому процессу. Тело и пространство, хотя и пребывают на разных полюсах, оказываются на одной плоскости. В интерпретации Борисова-Мусатова достигает редкой выразительности равноценность тела, предмета и межпредметного пространства, которые находятся в некотором противодействии друг с другом. В них в равной мере дышит однородный материал, хотя его дыхание и движение затруднены, как они бывают затруднены во сне. В отличие от сновидения эту ситуацию можно назвать снов-состоянием. В сравнении с врубелевским мусатовское пространство не кажется грандиозным. Напротив — оно здешнее, бытует между фигурами и вещами. Оно исполнено иного смысла, помогая понять и тайное взаимодействие персонажей, и общее состояние застывшей мечтательности, и замедленное движение времени. Бытие фигуры во многом утверждает себя благодаря сопротивлению пространства. То же ощущение пластического всеединства сохраняется и у младших символистов — П.Кузнецова, Н.Сапунова, П.Уткина и других. К.Петров-Водкин прошел в период становления через ряд влияний и, прежде чем остановиться на наследии древнерусской живописи, не оставил незамеченным опыт Александра Иванова. В картинах 1910-х годов он стремился вновь обрести равновесие телесного и пространственного, сохранив за каждым исходные и в чем-то противостоящие друг другу качества.

Новации в построении перспективы.

У Марка Шагала появился «человек летающий». Новый тип человека, открывшего сказочные способности своего тела и придавшего им убедительность реального факта, имел своих предшественников — не только в тех произведениях, где библейский или мифологический сюжет выдвигает героя, способного совершать дела, выходящие за пределы возможностей человека (в ивановских библейских эскизах «Хождение по водам» или «Явление ангела, благовествующего пастухам о рождении Христа» или в «Демоне летящем» Врубеля), но и в картинах на исторические и современные сюжеты. Своеобразный полет мы наблюдаем в целеустремленном движении женских фигур Л.Рябушкина, в порывистом шаге «Петра I» (1907) В.Серова, где грозный император как бы летит на фоне бегущих облаков. Для того чтобы добиться соответствующего эффекта,

художник либо лишает фигуру плоти, оставляя один силуэт (Рябушкин), либо почти до земли опускает точку зрения и ломает перспективу (Серов).

С ощущением полета связаны и те опыты в области перспективы, которые производил К.Петров-Водкин. В повести «Пространство Эвклида» художник сообщает о том, что предчувствие сферической перспективы, способной передать округлую форму Земли и утвердившейся в зрелом творчестве художника, возникло у него еще в юности в момент падения, подобного полету. С наибольшей последовательностью новые перспективные принципы Петрова-Водкина воплотились в произведениях, в которых человеческая фигура обретала особое место на вершине сферы, доминируя над окружающим ландшафтом своими размерами и позицией. Первый план опускался в глубину и уменьшался в перспективном сокращении. Окружающее пространство просматривалось из центра композиции. Перспектива удваивалась и утраивалась, разворачиваясь и вперед, и назад, и в сторону.

Цвето-световые искания в русской живописи Новейшего времени.

В аспекте проблемы света особенно интересен русский живописный импрессионизм. Почему в России, где была развита в живописи XIX века последовательно реалистическая система и где, казалось бы, как и во Франции, были все основания для полноценного развития живописного импрессионизма, последний оказался невыявленным и стертым? Найдется немало причин для объяснения этого факта: и отсутствие французского артистизма, и параллельность развития в России импрессионизма и модерна, не дававшая возможности каждому из стилевых направлений развиваться в полную силу, и отдаленность русского мышления от картезианской аналитичности. Но перекроет все эти причины та, которая коренится в восточнохристианском понимании света. Здесь опять мы должны исходить из позиции «от противного». Российский менталитет не мог смириться с тем расчетом на восприятие живописного явления, который проявился в подлинном импрессионизме, с акцентом на гносеологии в ущерб онтологии.

54.3. Итоги развития русского искусства рубежного времени.

Русская художественная культура, впитывавшая на протяжении столетий многие достижения и Запада и Востока, складывалась как национальная и в то же время общечеловеческая. Это относится и к

искусству конца XIX - начала XX века при всем специфическом своеобразии его развития.

Никогда еще в русском искусстве проблема традиций и новаторства не стояла столь остро, а используемые традиции не отличались таким многообразием, как в период конца XIX - начала XX века. Однако нужно иметь в виду, что сам термин „традиции" в применении к той эпохе часто приобретает условный характер; можно говорить, скорее, о реминисценциях искусства того или иного исторического периода или творчества отдельных конкретных мастеров. Симптоматично, что обращение к художественным достижениям прошлого в это время становится своеобразным проявлением новаторства, тем более что почти во всех случаях усвоение эстетического наследия превращалось в его достаточно вольную интерпретацию, обусловленную особенностями мировосприятия и художественного мышления того или иного мастера. Создавались живописные парафразы, стилизации, порой откровенные фантазии, лирические или лирико-эпические поэмы на языке живописи, часто очень талантливые. Они носили яркую печать творческой индивидуальности и заключали в себе известную долю авторской исповеди, выражение мечты о прекрасном в искусстве и жизни, тоску по гармоническому единству мира и человека.

Ни одна из великих эпох в развитии культуры не может быть воссоздана заново. Даже обладая даром перевоплощения (свойственного, например, Серову или Врубелью), невозможно было (тем более в условиях общественного кризиса) заново воссоздать те утраченные силы и полноту непосредственного переживания жизни, которые были свойственны людям в эпоху Возрождения. Психологический тип личности, обусловленный определенным этапом исторического развития, не может повториться, возродиться вновь в совершенно иных условиях жизни. Но само воспоминание о гениальных творениях далеких предшественников, попытка проникнуть в суть их замыслов и обретений плодотворны для искусства Нового времени. Недаром именно те мастера конца XIX - начала XX века, которые ориентировались на наследие античности, Ренессанса или Древней Руси (Врубель, Серов и его ученики), воспринимая прошлое сквозь призму современности, так стремились утвердить ценность реального мира и человека в нем вопреки начавшейся дегуманизации. Художественная классика притягивала их и тем, что была свободна от самой характерной

болезни времени: крайнего индивидуализма, хотя самое ее восприятие в ту эпоху во многом зависело от последнего.

В рассматриваемый период судьба искусства была теснейшим образом слита с судьбой творческой личности, а субъективность художника, воплощенная в его произведении, часто служила ключом к пониманию не только сущности последнего, но и общего характера эстетических поисков времени. Индивидуализм начинался с утверждения самоценности человеческой личности как творческого начала мира. В кризисную эпоху это приобретает трагический характер, заставляя метаться в поисках обретения новой всеобщности для своего „я“ как средства самоутверждения в условиях отрицаемого общества. Гипертрофированный лиризм, эстетизм как основа мирозерцания, ирония как сознательно занятая позиция по отношению ко всему окружающему и всем „другим“, принимающая порой гиперболический характер, грозящий крушением самого индивидуального „я“, — вот те ярко выраженные черты, определяющие статус существования самосознающего творческого „я“ в начале века. К этому следует добавить всевозможные идеалистические попытки выхода „я“ в надвременное пространство - философское, религиозно-мистическое или эстетико-утопическое. Неприятие уродующей человека действительности — другая сторона того же явления, а отсюда — жажда „отрадного“.

Поскольку обращение к достижениям искусства прошлого было тесно связано со стремлением к художественному синтезу, к *Grand art'u*, их творческое использование было направлено прежде всего в сторону создания новых пластических основ для монументально-декоративных решений. И вполне закономерно, что именно в произведениях такого рода были воплощены наиболее своеобразные и во многом перспективные результаты.

Большой интерес представляют существовавшие в период конца XIX - начала XX века художественные связи русской и западноевропейской культуры. Это непосредственные связи русских художников с их западноевропейскими собратьями и занятия в частных академиях, школах и ателье, знакомство с музейными собраниями, наконец, непосредственное приобщение к художественной жизни Парижа или Мюнхена. Особое значение имели здесь русско-французские связи, еще раньше ставшие одним из проявлений национального своеобразия в развитии русской культуры;

отмеченное относится во многом и к русско-немецким художественным связям.

Сложность самого процесса эстетического развития в России конца XIX-начала XX века в целом, а также творчество отдельных мастеров, смысл их поисков обращены в будущее, несмотря на существование социального и психологического кризиса и в условиях отрицания той действительности, в которой они вынуждены были творить. Многие вопросы они лишь ставили, не будучи в состоянии их разрешить, захваченные тревогой о судьбах культуры в целом и искусства в частности, человеческой личности и человечества вообще в кризисную эпоху. Эти вопросы как бы обращены к нам сейчас и от нас, нашего времени ждут своего практического разрешения. Не безразличны для нас и их прозрения.

МОДУЛЬ № 4 «ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА»

РАЗДЕЛ 8. ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА

Лекция 55.

Изобразительное искусство 1917 – 1920-х годов

План лекции

- 55.1. Понятие «социалистический реализм».
- 55.2. Первый период «социалистического реализма» (1917-1920).
- 55.3. Второй период «социалистического реализма» (1921-1932).
- 55.4. Направление «левых» художников. Выдающиеся авангардисты.

55.1. Понятие «социалистический реализм».

Для данного периода характерна доминанта становления и бытования такого направления художественной практики, как «социалистический реализм». Термин «социалистический реализм» обрел жизнь в 1934 году на Первом съезде писателей СССР: «Социалистический реализм есть художественный метод, основным принципом которого является правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии».

Данной формулировке предшествовало разъяснение, высказанное Иосифом Сталиным в октябре 1932 года на квартире Максима Горького: «Мы не должны забивать головы художникам абстрактными тезисами. Они должны знать теорию Маркса и Ленина, но они должны также знать и жизнь. Каждый советский художник в первую очередь должен правдиво показать жизнь, а если он будет показывать правдиво нашу жизнь, то в ней он не сможет не заметить и не показать того, что ведет ее к социализму. Это и будет социалистическое искусство. Это и будет социалистический реализм».

В процессе становления и развития «социалистического реализма» позволительно выделить ряд временных и содержательных периодов.

55.2. Первый период «социалистического реализма» (1917-1920).

Коммунистическая партия с первых дней революции 1917 года делала все возможное, чтобы осуществлять неустанное руководство над процессом производства произведений художественного творчества. В.И. Ленин считал, что искусство является частью общепролетарского революционного дела, и, следовательно, партия должна постоянно «формировать результаты» художественного процесса.

В ноябре 1917 года Советской властью был ликвидирован старый министерский аппарат, ведавший Академией художеств и картинными галереями. Государственное руководство всеми учреждениями искусства было сосредоточено в Наркомпросе (Народный комиссариат просвещения). Здесь появился отдел искусства, из которого в апреле 1918 года выделился отдел изобразительного искусства. При отделе были созданы две художественные коллегии: Петроградская и Московская.

В июне 1918 года были национализированы Третьяковская галерея и Эрмитаж. Для хранения и распределения национализированных художественных ценностей был создан Государственный музейный фонд.

Декретом от 12 апреля 1918 года была ликвидирована Императорская Академия художеств. На ее месте 10 октября 1918 года открылись Петроградские государственные свободные учебно-художественные мастерские (ГСХМ). Такие же мастерские были созданы на базе Московского училища живописи, ваяния и зодчества, а также Строгановского художественно-промышленного училища. В ходе реорганизации факультеты были упразднены, ученики, пользуясь правом решающего голоса во всех вопросах внутреннего распорядка, вольны были

сами выбирать себе учителей. Конкурсные экзамены были отменены, прием учащихся продолжался в течение всего года, сроки обучения не были установлены. Метод преподавания зависел от творческого направления руководителя мастерской.

Весьма важным документом, повлиявшим на становление и развитии принципов «социалистического реализма», явился декрет Совнаркома (Совета народных комиссаров) от 12 апреля 1918 года «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции». Этот декрет положил начало знаменитому плану «монументальной пропаганды», предусматривающему с помощью видов и жанров изобразительного искусства вести политическое и коммунистическое воспитание трудящихся.

Весной 1918 года В.И. Ленин изложил комиссару просвещения А.В. Луначарскому идею, на которую его натолкнуло чтение книги Томмазо Кампанелла «Город солнца». Ленин пришел к выводу, что в условиях советского общества произведения монументального искусства (как скульптурные, так и живописные) должны быть широко использованы как мощное средство политической пропаганды и воспитания граждан страны Советов в духе социоцентрически религиозных идей.

30 июля 1918 года Совнарком рассмотрел и утвердил «Список лиц, коим предположено поставить монументы в Москве и других городах РСФСР». Среди других в данный список были включены Спартак, Брут, Маркс, Энгельс, Робеспьер, Герцен, Толстой, Пушкин, Ломоносов, Рублев, Врубель, Мусоргский, Комиссаржевская, Мочалов. За период с 1918 по 1920 год в Москве было изготовлено и установлено двадцать пять, а в Петрограде – пятнадцать памятников. В церемонии открытия монументов неоднократно принимал участие лично В.И. Ленин.

В годы гражданской войны стремительное развитие получили произведения агитационно-массового искусства. Возникла новая форма изобразительного искусства – оформление городов в дни революционных праздников и массовых народных демонстраций. Важной формой пропаганды коммунистических идей стало художественное оформление агитационных поездов, пароходов и автомобилей ВЦИК.

Задачи революционной мобилизации масс на борьбу за социалистическое переустройство страны в период 1917-1920 годы

решались с помощью наиболее массовых жанров изобразительного искусства – политического плаката и сатирической карикатуры. Первые советские плакаты в 1918 стало выпускать издательство ВЦИК. Основную массу печатных плакатов с середины 1919 издавало политическое управление Реввоенсовета республики, а с весны 1920 года – Государственное издательство. Непосредственным предшественником советского плаката были русский лубок и русская сатирическая графика 1905-1906 годов.

В этот период становления «социалистического реализма» по всей стране было организовано огромное число художественных выставок. Так, например, в 1919 году в Петрограде в восемнадцати залах Эрмитажа была открыта большая выставка произведений художников всех существовавших в стране направлений. В Москве в течение 1918-1919 годов открылось более 29 художественных выставок.

В первые послереволюционные годы наиболее активно проявили себя художники таких направлений, как «кубофутуризм», «абстракционизм», «супрематизм». Некоторые из лидеров этих «левых» направлений, такие как В.В. Кандинский, К.С. Малевич, Н.И. Альтман, были даже приглашены на ответственные посты в отдел изобразительного искусства Наркомпроса. Что же касается художников, входивших в «правые» объединения сферы «реализм», то в это время они в основном выступали в роли пассивных хранителей живописных традиций XIX столетия, прежде всего заповедей «Товарищества передвижных художественных выставок».

Аркадий Александрович Рылов (1870-1939). Российский и советский художник, основоположник советской пейзажной живописи. В 1893 году поступил в Академию художеств, а через год Рылова пригласил к себе в мастерскую в качестве ученика А.И. Куинджи, последователем которого он себя всю свою творческую жизнь считал. К началу 1900-х годов мастерство Рылова достигло зрелости. Пейзажи мастера романтически приподняты, динамичны и обобщены, эффектно освещены и декоративны по цвету. «В голубом просторе», 1918.

Борис Михайлович Кустодиев (1878-1927). Российский и советский художник. Утвердился в книжной графике и прославился как портретист. Одновременно с этим художник увлеченно работал над картинами, посвященными изображению старинной русской жизни, преимущественно провинциальной. Занимался эскизами праздничного оформления Петрограда,

рисунками и обложками книг и журналов, настенными календарями, оформлением театральных спектаклей. «Большевик», 1920.

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878-1939). Советский художник и писатель. Художник считал живопись орудием усовершенствования человеческой природы и стремился обнаружить в человеке проявление вечных законов мирового устройства, сделать каждое свое живописное произведение олицетворением связи космических сил. «1918 год в Петрограде», 1920.

Константин Федорович Юон (1875-1958). Советский живописец, график, театральный художник, педагог. Охотнее всего мастер изображал солнце, снег, яркие народные одежды, памятники древнерусской архитектуры. К историческим темам – революции и Отечественной войны – Константин Федорович Юон подходил через пейзаж, причем, обобщая, стремился быть предельно достоверным. «Новая планета», 1921.

55.3. Второй период «социалистического реализма» (1921-1932).

После окончания гражданской войны России необходимо было в кратчайшие сроки ликвидировать в стране хозяйственную разруху, реконструировать народное хозяйство, преодолеть экономическую отсталость. В декабре 1922 года по предложению ЦК партии было создано объединение республик страны – Союз Советских Социалистических Республик (СССР). В этот период в стране началась так называемая «культурная революция». Возникли новые художественные учебные заведения, были организованы музеи, открыто множество выставок, сооружен ряд памятников, изданы иллюстрированные журналы и книги.

Лидеры страны Советов, организуя решительное наступление социалистической идеологии на идеологию буржуазную, уделяли огромное внимание изобразительному искусству как мощному средству организации социоцентрически религиозной связи пролетарски ангажированного человека с советским социумом. В резолюции ЦК РКП (б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области искусства» сказано: «Проанализировав соотношение классовых сил на художественном фронте, партия сочла необходимым дать возможность пролетарским художникам завоевать позиции идейных руководителей в искусстве». В 1920-е годы партийное руководство усматривало в творческом соревновании художественных группировок единственно верный путь для борьбы с буржуазной идеологией

в искусстве. Борьба шла между представителями «левых» и «правых» группировок. Руководила борьбой партийная верхушка. В результате победу одержал «социалистический реализм».

Отечественные художники-авангардисты, именуемые «левыми», формировались вокруг Института художественной культуры (ИНХУК) при Государственной Академии художественных наук.

Отечественные реалисты из состава «правых» группировок свою приверженность «традиционализму» показали в 1922 и 1923 годах на 47-й и 48-й выставках «Товарищества передвижных художественных выставок».

В 1922 году была создана Ассоциация художников революционной России (АХРР) – фундамент «социалистического реализма» в стране. Многие художники, вошедшие в АХРР, были непосредственными преемниками и продолжателями традиций передвижников. Наиболее привлекательным для партии в АХРР было то, что художники ассоциации совершенно искренне, вполне сознательно и целеустремленно готовы были все свои творческие силы отдать служению социалистической революции. Выдвинув лозунг «героического реализма», в декларации 1922 года организаторы АХРР заявили о намерении «запечатлеть исторический момент в его революционном порыве». В 1930 году АХРР породил ряд актуальных для того времени призывов, обращенных к мастерам изобразительного искусства СССР в русле ориентации их на пропаганду социализма и противостояния буржуазности Запада.

Помимо АХРР за сохранение реалистических традиций в советском изобразительном искусстве выступал еще ряд творческих объединений и группировок: 1) «Общество станковистов» (ОСТ), созданное в 1925 году и составленное в основном из воспитанников Вхутемаса. Остовцы стремились воплотить в живописи дух современности, брались за индустриальную тематику, любили создавать живописные и графические произведения, посвященные физкультуре и спорту. 2) «Традиционализм» поддержало объединение «Бытие», основанное в 1921 году молодыми художниками, окончившими Вхутемас. Лидеры объединения выдвигали лозунги: «За реализм», «За содержание в искусстве». 3) Представители объединения «Четыре искусства», возникшего в 1925 году и составленного из художников, которые до революции входили в «Мир искусства» и «Голубую розу», в своей декларации объявили себя сторонниками «живописного реализма. 4)

Объединение «Маковец», организованное в 1921 году из художников бывшего «Бубнового валета», также выказало свою приверженность реалистической традиции.

55.4. Направление «левых» художников. Выдающиеся авангардисты.

«Левые» художники были постепенно удалены из состава руководящей верхушки советской культуры. При этом они продолжали активно работать в своих авторских направлениях. До начала 1920-х годов «левые» художники – авангардисты активно и искренне работали в поддержку революционного движения с поддержкой его руководителей.

Одним из таких активных течений было движение «конструктивизм» – зародившееся в России в 1913 году течение изобразительного искусства, отвергнувшее традиционные представления о процессе творения картин и скульптур и обратившееся к производству произведений по методике современных технологических процессов. Произведения конструктивистской скульптуры создавались непосредственно из продуктов промышленного производства и с использованием промышленных технологий, живопись использовала абстрактные геометрические формы.

Владимир Евграфович Татлин (1895-1953). Русский художник, дизайнер, сценограф. Летом 1912 года мастер организовал в Москве студию, в которой занимались многие так называемые «левые» художники. С этого времени и до конца 1920-х годов Владимир Татлин, наряду с Казимиром Малевичем, был одной из центральных фигур русского изобразительного искусства сферы «геометризм»; его художественные открытия легли в основу движения «конструктивизм». В мае 1914 года в Москве художник организовал «Первую выставку живописных рельефов». Представленные на ней произведения являли собой объемно-пространственные композиции, изготовленные из заведомо «нехудожественных» материалов – жести, картона, дерева, стекла, штукатурки, иногда в комбинации с бытовыми предметами или фрагментами готовых изделий (обои, тисненая фольга, ножки стульев, консервные банки). В 1919-1920 годах Владимир Татлин спроектировал и изготовил свое самое знаменитое творение – «Памятник III коммунистическому интернационалу». В 1929-1932 годах художник с помощниками работал над уникальной моделью одноместного летательного аппарата «Летатлин», испытания которого, к сожалению, закончились неудачей. «Составной угловой рельеф», 1915.

Александр Михайлович Родченко (1891-1956). Русский живописец, скульптор, график, фотограф, дизайнер. Сблизившись с Владимиром Татлиным, Казимиром Малевичем и другими «левыми» мастерами, активно включился в художественные искания современного отечественного искусства. На первом этапе деятельности в творчестве Родченко главное место занимала живопись. Его в основном беспредметные картины тех лет, рождаемые под мощным влиянием супрематической идеологии, призваны были исполнить роль своеобразной лаборатории для экспериментов с красочными поверхностями, линиями и цветом. Во второй половине 1910-х годов Александр Родченко исполнил несколько серий картин и рисунков, развивавших его аналитическую концепцию «конструктивизма». Исследование взаимосвязей геометрических и пластических элементов было продолжено мастером в изготовлении пространственно-объемных конструкций, использовавших законы динамики и статики. Органичным продолжением художественных исканий Александра Родченко стало его обращение к конструированию реальных предметов, новых функциональных вещей обихода советских людей. «Без названия», 1919.

Василий Васильевич Кандинский (1866-1944). Русский живописец, график и теоретик современного искусства, один из величайших художников 20 века. Свои живописные произведения, созданные в период 1909-1914 годов, сам Кандинский разделял на три группы: во-первых, чисто интуитивные «импровизации»; во-вторых, «впечатления», отвечающие реальности; в-третьих, строгие «композиции», написанные на основе подготовительных этюдов. В 1911 году вышел из печати капитальный труд Василия Кандинского «О духовном в искусстве». В нем мастер определил основы «духовного конструктивизма» как искусства будущего. В 1914 году после начала Первой мировой войны через Швейцарию и Балканы В.В. Кандинский вернулся в Россию и в 1918 году стал членом художественной коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса и преподавал во Вхутемасе. В 1921 году художник уехал из Советской России в Берлин. В следующем году, получив приглашение Вальтера Гропиуса, Кандинский стал профессором «Баухауза» в Веймаре, где преподавал рисунок и стенную живопись. Для произведений мастера, созданных в это время, характерны геометрическая правильность и математическое равновесие элементов. В 1926 году вышла книга мастера «Точка и линия на плоскости» - итог педагогической деятельности

художника, своего рода живописная «азбука». «Тишина», 1924; «Несколько кругов», 1926; «Конструкция», 1927.

Казимир Северинович Малевич (1878-1935). Русский живописец, график, педагог и теоретик искусства. Живописные произведения Малевича 1911-1913 годов получили названия «кубофутуристических». В них мастер умело соединил принципы «аналитического кубизма» с идеологией «синтетического кубизма» и футуристическим динамизмом. В конце 1915 года на выставке в Петрограде Казимир Малевич впервые показал тридцать девять произведений под общим названием «Супрематизм живописи». Супрематическая беспредметность рассматривалась автором как новая ступень художественного сознания, как своего рода платформа для дальнейшего развития изобразительного искусства. В период 1919-1922 написаны почти все философские тексты мастера, в том числе несколько вариантов фундаментального труда «Супрематизм. Мир как беспредметность». В рамках деятельности созданного Малевичем объединения «Утвердители нового искусства» («Уновис») им были опробованы многие новые идеи в художественной, педагогической, утилитарно-практической сферах бытования «супрематизма».

Возвращение мастера к живописному творчеству произошло во второй половине 1920-х годов. Серию постсупрематических картин составили произведения, где обобщенно-абстрагированные формы мужских и женских голов, торсов и фигур использовались для визуализации новой стадии развития «супрематизма». «Черный супрематический квадрат», 1915; «Супрематизм № 56», 1916; «Сложное предчувствие», 1928-1932; «Работница», 1933.

Лекция 56.

Изобразительное искусство 1930 – 1950-х годов

План лекции

- 56.1. Начало 1930-х годов.
- 56.2. Третий период «социалистического реализма» (1933-1940).
- 56.3. Четвертый период «социалистического реализма» (1941-1945).
- 56.4. Пятый период «социалистического реализма» (1946-1955).
- 56.5. Шестой период «социалистического реализма» (1956-1963).

56.1. Начало 1930-х годов.

В 1931 году в СССР была предпринята первая попытка объединить все художественные силы в единое целое - создана «Российская ассоциация пролетарских художников» (РАПХ), однако дальше отстаивания прав на собственную позицию и обвинения друг друга в отступлении от принципов реализма дело не пошло.

23 апреля 1932 года ЦК ВКП (б) принял решающее для художественной жизни СССР постановление «О перестройке литературно-художественных организаций». ЦК ВКП (б) постановил ликвидировать существующие литературно-художественные организации и «объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем», а также «провести аналогичные изменения по линии других видов искусства».

Впрочем, еще до выхода в свет этого постановления ЦК ВКП (б) в стране началась работа по упорядочению художественной школы, которой надлежало готовить художников, способных производить произведения изобразительного искусства в духе реалистического традиционализма. Вхутемас был переименован в Высший художественно-технический институт (Вхутеин), в котором, с целью фундаментирования академического образования, в короткие сроки был восстановлен и расширен академический музей, а также решены вопросы о преподавании будущим художникам анатомии и об использовании слепков с античных статуй в учебных целях. При организации во Вхутеине процесса художественного образования основное внимание было сосредоточено на графическом, живописном и скульптурном штудировании студентами живой натуры. В 1929-1931 годах в связи с деятельностью таких организаций, как «Октябрь», РАПХ и ВУАПХ, недооценивающих роль и значение станковой традиционалистской картины и реалистического искусства, недавно образованный московский Вхутеин был расформирован, а его живописный и скульптурный факультеты слиты с ленинградским Институтом пролетарского изобразительного искусства (ИНПИИ). Место бывших факультетов заняли «отделения»: художественно-строительное, массово-бытовое, массово-зрелищно-декоративное, педагогическое, самодеятельное.

Ефим Михайлович Чепцов (1874-1950). «Заседание сельячейки», 1924.

Иван Дмитриевич Шадр (собств. Иван Дмитриевич Иванов, 1887-1941). Советский скульптор. Для творчества мастера характерно стремление к типизации скульптурных изображений в сочетании с пластически реалистической повествовательностью. Работы Шадра отчетливо выражают тенденцию скульптурной пластики тех лет, смысл которой – в передаче символики революционного порыва, пафоса социальных преобразований. В 1920-е годы Иван Дмитриевич Шадр, активно участвуя в реализации плана «монументальной пропаганды», создал рельефные композиции с изображением К. Маркса, К. Либкнехта, Р. Люксембург, а также исполнил большую серию круглых скульптур для Гознака, с которых печатались изображения на советских деньгах, марках и облигациях.

К числу наиболее значимых произведений И.Д. Шадра принадлежат памятники В.И. Ленину – на Земо-Авчальской ГЭС в Грузии (1925-1926), на Ижорском заводе в Ленинграде (1932) и в подмосковных Горках (1934). «Булыжник – оружие пролетариата», 1927.

Александр Терентьевич Матвеев (1878-1960). Советский скульптор. В 1908-1912 годах сформировался пластический язык скульптора. Он утверждал, что человеческая фигура должна строиться ваятелем в соответствии со строгими законами архитектоники и принципами реализма. Начиная с 1918 года, Матвеев постоянно руководил скульптурными мастерскими в Академии художеств и Московском училище живописи, ваяния и зодчества. «Октябрь», 1927.

Александр Александрович Дейнека (1899-1969). Советский живописец и график. Большинство картин А.А. Дейнеки с блеском визуализируют советский религиозный социоцентризм, делают наглядными его лозунги и призывы, воплощают пафос героической истории СССР. Радость от торжества индустриализации и прогресса техники, вера в здоровый дух в здоровом теле – это ощущение мира с предельной полнотой чувственно явлено как в живописных, так и графических произведениях мастера. Картины Дейнеки построены на точно выверенной графической линии, обретшей знаково-плакатную и одновременно монументальную лаконичность. Динамичный ритм, подчеркнутая предметность и любовь к резким ракурсам стали своего рода «визитной карточкой» творений Дейнеки. По этим признакам можно безошибочно определить и книжную графику

мастера, и его плакаты разных лет, и живописные картины, и монументальные работы. Став членом ОСТА (1925), именуемого «самой левой среди правых группировок», Александр Александрович Дейнека в полной мере воплотил идеи и художественные принципы этого общества станковистов – «техницистов», вдохновленных новой жизнью, прежде всего ее индустриальными и спортивными аспектами. «Оборона Петрограда», 1927.

Павел Николаевич Филонов (1883-1941). Русский художник.

Окончил малярно-живописные мастерские в Петербурге (1897-1901 годы) и одновременно занимался по вечерам в рисовальных классах при Обществе поощрения художников.

В 1903 году поступил в частную мастерскую академика Л.Е. Дмитриева-Кавказского, где обучался пять лет. За время учебы Филонов совершил путешествия по Волге, на Кавказ (Новый Афон) и в Иерусалим (через Константинополь).

В 1908 году мастер был зачислен вольнослушателем в Академию художеств. Среди академических наставников художника были В.Е. Савицкий, Г.Р. Залеман, Я.Ф. Ционглинский.

Творческая деятельность Филонова в начале 1910-х годов тесно связана с петербургским объединением «Союз молодежи». В это время художник создает символические по духу произведения, тяготеющие к «примитивизму» и «магическому реализму». Для картин мастера характерен сложный сплав стилевых ориентаций, совмещение реального и фантастического, «анатомирование» предметной формы, «кристаллическая» техника живописи. Не отказываясь от «реализма» как такового, Филонов свободно оперирует изображениями, связь которых в произведении определяется по преимуществу концептуально.

Мастер был очень расположен к теоретическим построениям, к рациональному истолкованию своей художественной позиции. Разрабатывая принципы «аналитического искусства», по ряду позиций близкие концептуальным положениям «магического реализма», он сознательно противопоставлял его кубизму: «Выявляя конструкцию формы или картины, я могу поступать сообразно моему представлению об этой конструкции формы, то есть предвзято, или подметив и выявив закон органического ее развития; следовательно, и выявление конструкции формы будет предвзятое:

канон, - или органическое: закон... Упорно и точно рисуешь каждый атом. Упорно и точно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда въедался, как тепло в тело, или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветком».

После распада «Союза молодежи» Филонов выступил инициатором объединения художников аналитической ориентации. Весной 1914 года группа заявила о себе манифестом «Сделанные картины», однако ее деятельность была прервана Первой мировой войной.

В 1916 году художник был призван в действующую армию на Румынский фронт и вернулся в Петроград уже после революции.

Напряженный труд в мастерской, выставки, диспуты, участие в организации петроградского Инхука (Института художественной культуры), теоретические трактаты, педагогическая практика, руководство объединением «Мастера аналитического искусства» - такова активнейшая деятельность Филонова в 1920-е годы.

Очевидная несовместимость творчества Павла Филонова с идеологией социалистического реализма привела к тому, что в 1930-х годах художник оказался в изоляции и был фактически лишен средств к существованию. Он отчаянно бедствовал, голодал, однако хранил верность своим принципам, продолжая упорную работу, как индивидуально, так и с учениками.

Мастер умер от голода в блокадном Ленинграде и был похоронен в братской могиле.

П. Филонов, «Восток и Запад», 1912-1913; «Человек в мире», 1925.

56.2. Третий период «социалистического реализма» (1933-1940).

В январе 1934 года в СССР состоялся XVII съезд партии. На нем было констатировано, что страна Советов из отсталой и аграрной превратилась в передовую индустриально-колхозную державу, и что в Советском Союзе построен экономический фундамент социализма. Партия выдвинула в качестве основной идеологической задачи преодоление капиталистических пережитков в сознании советских людей.

Важнейшей особенностью данного периода с области изобразительного искусства является окончательное утверждение «социалистического реализма» как единого творческого метода, обязательного для всех советских художников, содержание которого включало в себя коммунистическую партийность, народность и реализм. От

мастеров изобразительного искусства требовалось «правдиво и исторически конкретно изображать социалистическую действительность в ее революционном развитии». При этом «правдивость» и «историческая конкретность» художественного изображения действительности должны были сочетаться с задачей идейной «перековки» и воспитания всех и каждого жителя страны Советов в духе социализма.

В 1930-е годы по всему советскому «изофронту» развернулась активная борьба с западными влияниями в искусстве – с «формализмом», «натурализмом», «буржуазным национализмом». В газете «Правда» нередко появлялись статьи, посвященные проблемам художественного творчества, с броскими названиями: «О художниках-пачкунах», «Против формализма и натурализма в живописи».

В этот период значительно активнее, чем в предшествующие времена, в стране велась пропаганда традиций русского реалистического искусства второй половины XIX века, прежде всего творчество художников «Товарищества передвижных художественных выставок». Так, например, в 1934 году была организована выставка лучших произведений В.Г. Перова, в 1935 году – творений В.А. Серова, в 1936 году – И.Е. Репина, в 1937 году – В.И. Сурикова и И.Н. Крамского, в 1938 году – О.А. Кипренского, в 1939 году – произведений русской исторической живописи.

Особенно важной для развития «социалистического реализма» стала выставка «Индустрия социализма», подготовленная в 1936-1939 годах по специальному постановлению советского правительства. На ней были представлены произведения более семисот художников. Продемонстрированные на выставке картины, скульптуры и рисунки показывали портреты лучших людей страны, изображали новый облик СССР, рассказывали о чертах социализма в быту, повествовали о прошлом и настоящем страны социализма. Немалая доля произведений, экспонируемых на выставке «индустрия социализма», была посвящена разоблачению врагов Советского государства. Успехи метода «социалистического реализма» были предъявлены также на таких огромных всесоюзных и республиканских выставках, как «XV лет РККА», «XX лет РККА», «Лучшие произведения советского искусства» (все состоялись в 1940-ом году), «Лучшие произведения художников РСФСР» (1941). Произведения, созданные в соответствии с принципами «социалистического реализма», были широко

представлены на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве (1939-1941), в павильонах СССР на международных выставках в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939).

В течение 1930-х годов в стране состоялись конференции, совещания, съезды, посвященные состоянию и задачам «социалистического реализма». В 1936 году было проведено первое Всесоюзное совещание по учебно-педагогическим вопросам в школах изобразительного искусства. В 1938 году была проведена первая Всесоюзная конференция по изобразительному искусству, на которой рассматривались проблемы тематической реалистической живописи, поднимались вопросы повышения профессионального мастерства художников, идейного воспитания художественных кадров.

В январе 1933 года в СССР была учреждена Всероссийская Академия художеств с Институтом живописи, скульптуры и архитектуры, а в 1936 году при Академии художеств был создан научно-исследовательский институт, слившийся затем с факультетом теории и истории искусства.

Основное содержание живописных произведений данного периода – это оптимистически радостное изображение жизни советского народа, представление трудового подъема и героического энтузиазма строителей социализма. Пафос побед нашел выражение в произведениях практически всех жанров живописи, он определил выбор сюжетов, характер представленных героев, колористические решения. Особый расцвет пережила в те годы жанровая живопись на темы современности.

1930-е годы – один из самых значительных этапов развития советской реалистической скульптуры, ведущим жанром которой стала монументальная пластика, решающая задачи плана «монументальной пропаганды». Именно в монументальной скульптуре этого периода, в соответствии с задачей идейно-воспитательной роли искусства, была поставлена и решена проблема визуального представления советского положительного героя.

Борис Владимирович Иогансон (1893-1973). Советский художник. В начале 1920-х годов мастер уже нашел свое место в объединении АХРР, поставившем традиции повествовательной передвижнической живописи на службу пропаганде новой, советской жизни. В конце 1920-х картины Иогансона стали считаться образцовыми, идеально соответствующими

принципам «социалистического реализма». В эти годы в произведениях мастера господствует повествовательность, много внимания уделяется изображению подробностей сюжета. Борис Владимирович пишет панорамы строек, визуализирует социалистические порядки общежития, при этом всегда четко обозначая свои симпатии и антипатии, ищет новый типаж. В 1930-х годах, не отказываясь от изображения жизненной конкретики и натурной живописи, Б.В. Иогансон стремится к созданию своеобразного советского эпоса. Он представляет «героев» и «злодеев» нового политического мифа и сталкивает их в драматических ситуациях. Значительности темы, выходящей за рамки отдельного события, отвечают и большие размеры главных работ мастера. «Допрос коммунистов», 1933.

Игорь Эммануилович Грабарь (1871-1960). Советский живописец, архитектор, искусствовед, художественный критик, реставратор, педагог, музейный деятель. В период 1900-1910 годов, Игорь Эммануилович активно занялся пейзажной живописью, в Подмосковье без конца писал березы, свое, как он говорил, «сверхъестественное дерево, дерево-сказку». В период 1910-1923 годов Грабарь отошел от живописи для того, что посвятить себя занятиям архитектурой, историей искусства, музейной деятельностью, охраной памятников. В это время он задумал и осуществил издание первой «Истории русского искусства» в шести томах (1909-1916), написав для нее практически все важнейшие разделы, а также опубликовал монографии о В.А. Серове и И.И. Левитане. «В.И. Ленин у прямого провода», 1933.

Митрофан Борисович Греков (1882-1934). Советский художник, мастер батальной живописи. В 1920-1930-е годы Греков активно занимался как художественной, так и общественной деятельностью. Он постоянно участвовал в выставках «Ассоциации художников революционной России», членом которой стал в 1925 году. В 1927 году Греков выступил в качестве организатора художественной студии «Объединение молодежи» АХРР. В 1930 году, после реорганизации АХРР, мастер стал одним из создателей «Союза советских художников». Будучи приверженцем реалистической традиции русской живописной школы 19 века, Митрофан Греков явился одним из наиболее активных пропагандистов официального стиля страны Советов – «социалистического реализма». «Трубачи Первой Конной армии», 1934.

Вера Игнатьевна Мухина (1889-1953). Советский скульптор. В скульптуре становление стиля Мухиной связано с осуществлением советского плана «монументальной пропаганды». Уже в ранних произведениях Мухиной ярко проявились общие тенденции творчества художницы – пафос масштаба и силы, тяготение к мощи и волевой динамике форм, любовь к грандиозному. Будучи созвучны советской идеологии, эти качества позволили Вере Мухиной стать одной из главных фигур официального «социалистического реализма». В последующие годы творчества В.И. Мухиной ее скульптуры явили идеальный для государственного официоза баланс статики и волевого усилия, сочетание земной тяжеловестности с мажорным энтузиазмом и надличностной триумфальностью. «Рабочий и колхозница» (1937).

Александр Александрович Дейнека (1899-1969). Советский живописец и график. «Будущие летчики», 1937.

Юрий Иванович Пименов (1903-1977). Советский живописец и театральный художник. Один из учредителей «Общества станковистов» (ОСТ). К 1930-м году суровость исчезает из произведений Ю.И. Пименова. Жанр лирического репортажа, сентиментальное любование праздничной суетой городского быта становятся до конца жизни стихией мастера. С конца 1950-х годов главный для художника предмет визуализации и поэтизации – окружающие Москву новые кварталы. В это время он с удовольствием живописует саму неоконченность и неизбежность советских новостроек, их временный и еще не устроенный быт. Юрий Иванович Пименов всегда стремился быть художником современности, хотел воплощать сегодняшнее, соответствующее духу и облику каждого дня жизни социалистической России. Поэтому он и оказался среди признанных лидеров «социалистического реализма». «Новая Москва», 1937, «Свадьба на завтрашней улице», 1962.

Сергей Васильевич Герасимов (1885-1964). Советский живописец и график, мастер книжной иллюстрации, педагог. Наряду с портретами и пейзажами он часто обращался к мотивам народного быта, к стихии сельской и провинциальной городской жизни. Герасимов – изысканный пейзажист. Его высшие творческие достижения – это не огромных размеров картины, а небольшие натурные этюды природы, исполненные в традиции русской реалистической живописи второй половины 19 века. Тематические картины с

развернутым и идеологически выдержанным сюжетом, решенные в духе «социалистического реализма», удавались мастеру лишь тогда, когда он мог выразить в них то лирическое состояние, которое в состоянии придать поэтичность изображению природной среды. «Колхозный праздник», 1937.

56.3. Четвертый период «социалистического реализма» (1941-1945).

Годы Великой Отечественной войны представляют особый период в истории «социалистического реализма». Во времена, когда в борьбе с фашизмом решалась судьба Советского государства, художникам необходимо было не только правдиво отображать тяжесть народной жизни, патриотический подъем и подвиг масс, но, прежде всего, активно воспитывать и направлять против врага чувства и мысли граждан и воинов.

Призыв партии «Все для фронта, все для победы!» стал лозунгом и для всех художников-реалистов страны. Советские произведения изобразительного искусства, созданные в годы войны, разоблачали врага, возбуждали ненависть к фашистам, порождали патриотические чувства, воодушевляли на героические подвиги на фронте и в тылу, вселяли уверенность в победе. Из всех видов изобразительного искусства самым активным и массовым, гибким и политически острым стал плакат, карикатура, станковый и газетно-журнальный рисунок. Два основных типа политического плаката – героический и сатирический, - определившиеся еще в годы гражданской войны, развились в период 1941-1945 годов.

Наряду с печатным плакатом большое значение получили «Окна ТАСС», возникшие в начале войны по инициативе московских художников. Они появлялись ежедневно на стенах домов, на заборах, в витринах магазинов практически одновременно со сводками Информбюро, содержание которых и было чаще всего темами «Окон».

Жизнь советского народа в годы войны определила содержание произведений всех жанров живописи. В военное время особенно плодотворно развивался жанр тематической картины. В исторических произведениях чаще всего визуализировались эпизоды освободительных войн и народных движений. Картины бытового жанра, представляя советских людей в условиях войны, по своему содержанию сблизилась с творениями исторического и батального жанров. Произведения пейзажного жанра, изображая следы ожесточенных битв, оставшиеся на полях сражений, стали пейзажами войны. Портреты тех лет – это представления участников и героев

Отечественной войны. Поясное или поколенное изображение одного человека или группы людей, скупые детали пейзажа или нейтральный фон, сдержанная гамма цветов – вот художественные средства таких портретов. Лишь к концу войны живописные портреты стали сложнее и по сюжетно-композиционному построению, и по колориту. В них появилась некоторая торжественность.

В условиях Отечественной войны неизбежно сократился объем монументальных и монументально-декоративных работ. И все же в СССР в военные годы воздвигались памятники, продолжалось создание архитектурных сооружений, в художественном оформлении которых принимали участие скульпторы. Однако преимущественное развитие получил жанр скульптурного портрета, наиболее полно воплотивший характерные черты советских людей тех лет.

Александр Александрович Дейнека (1899-1969), «Оборона Севастополя», 1942.

Аркадий Александрович Пластов (1893-1972). Советский художник. Только во второй половине 1920-х годов художник стал вплотную заниматься своей профессиональной деятельностью, начал живописать крестьянскую Россию. По-настоящему Пластов сформировался как мастер в годы Второй мировой войны. Именно в это время он создал многие свои наиболее значимые произведения. Еще при жизни А.А. Пластов был признан классиком социалистического реализма», осознал себя наследником живописных традиций А.Е. Архипова, Ф.А. Малявина, К.А. Коровина. «Фашист пролетел», 1942.

56.4. Пятый период «социалистического реализма» (1946-1955).

Первое послевоенное десятилетие – сложный период, как для советской страны, так и для отечественного изобразительного искусства.

В августе 1947 года вышло постановление Совета Министров СССР о преобразовании Всероссийской Академии художеств. Новая Академия художеств уже не РСФСР, а СССР должна была «обеспечить неуклонный подъем и развитие советского изобразительного искусства во всех его формах на базе последовательного осуществления принципов «социалистического реализма» и дальнейшего развития лучших прогрессивных традиций искусства народов СССР, в частности, традиций русской реалистической школы».

Специальная сессия всесоюзной Академии художеств приняла решение о немедленной перестройке всего учебного процесса подготовки профессиональных художников высшей квалификации. В результате была восстановлена ведущая роль рисунка как основы воспитания реалистического мастерства, выработаны единые образовательные программы и учебные планы. Большое внимание было уделено углубленному марксистско-ленинскому воспитанию студентов, а также их летней и преддипломной практике на заводах, в колхозах и на новостройках.

В этот период художественное воплощение получили темы великого героизма и торжества народа, одержавшего победу над силами фашизма, а также темы международной солидарности трудящихся. В это время все виды и жанры советского изобразительного искусства буквально пронизывают настроения и интонации, которые можно характеризовать как радостный гимн жизни, труду, миру.

В 1946-1955 годы в СССР видное место заняла монументальная скульптура и другие виды искусства, связанные с архитектурой. Именно тогда сложился тип крупного мемориального ансамбля, посвященного памяти как отдельных героев, так и подвигу всего советского народа. Были воздвигнуты многочисленные монументы героям Великой Отечественной войны, революционерам, деятелям науки и искусства.

Систематически организовывались большие художественные смотры произведений изобразительного искусства, устраивалось большое количество передвижных выставок. Всесоюзные выставки стали тогда периодическими. На первых послевоенных выставках живописи большое место заняла тема народной жизни недавних военных лет. Однако вскоре основным стало воплощение величия труда советского народа-созидателя, прошедшего тяжелые испытания войной и занятого восстановлением Родины. В это время в произведения тематической живописи «социалистического реализма» пришел новый герой – вчерашний воин, теперь мирный труженик. Вообще тема труда стала в те годы для художников центральной, включив в себя любовь к Родине, романтическое устремление в будущее, товарищество, дружбу. Неизменным остался, и даже повысился, интерес советских художников к творчеству русских мастеров жанровой, исторической, пейзажной и портретной живописи XIX столетия.

Именно здесь они искали пути развития метода «социалистического реализма», истоки правдивой визуализации народных идеалов.

ЦК КПСС неуклонно отстаивал основные творческие принципы советского искусства – коммунистическую идейность, партийность, народность, реализм, в своих постановлениях настаивая на обращении мастеров изобразительного искусства к образцам отечественной классики, к эталонам народного творчества, к поискам связи искусства с жизнью людей. В решениях ЦК 1946-1948 годов были осуждены проявившие себя в послевоенные годы в советском искусстве тенденции безыдейности, формализма и натурализма.

Евгений Викторович Вучетич (1908-1974). Советский скульптор. На протяжении долгих лет творчества Е.В. Вучетич посредством героико-символических представлений визуализировал подвиг советского народа в Великой Отечественной войне, образцом чему стали скульптурные ансамбли воинам Советской Армии в Трептов-парке в Берлине (1946-1949) и на Мамаевом кургане в Волгограде (1963-1967). «Воин-освободитель». Фрагмент ансамбля воинам Советской Армии в Трептов-парке в Берлине., 1946-1949.

Александр Иванович Лактионов (1910-1972). Советский художник. Характерные черты творчества мастера: традиционность, приверженность к повествовательным мизансценам, бытовая конкретность и тщательная, порой доходящая до «натурализма», детализация. В пристрастии А.И. Лактионова к будничному, нередко грубому типу, к подчеркнутой конкретности и иллюзорной светотеневой объемности изображения содержится определенная идейная программа, верность своему пониманию правдивости искусства и, вместе с тем, сохранению художественной традиции «социалистического реализма», идущей от мастеров-передвижников 19 века. «Письмо с фронта» (1947).

Аркадий Александрович Пластов (1893-1972), «Весна» (1954).

Лекция 57.

Изобразительное искусство 1960 – 1980-х годов

План лекции

57.1. Шестой период «социалистического реализма» (1956-1963).

57.2. Основные мастера и произведения периода.

57.1. Шестой период «социалистического реализма» (1956-1963).

С 1956 года начинается движение, положившее основание для целого двадцатилетия советского искусства. Начало данного периода определил XX съезд КПСС, на котором был разоблачен культ личности И.В. Сталина. Множество опубликованных документов, подобно эффекту разорвавшейся бомбы, заставило большинство советских художников по-новому взглянуть на свою профессиональную деятельность, ее цель и задачи, ее прошлое, настоящее и будущее.

В марте 1957 года прошел первый Всесоюзный съезд советских художников, на котором лидеры партии указали мастерам изобразительного искусства на то, что метод «социалистического реализма» несовместим с застывшими догмами и схемами и призвали художников страны к дальнейшему обогащению, развитию и углублению принципов социалистического искусства.

В 1956 году постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР была учреждена Ленинская премия за создание высокохудожественных произведений изобразительного искусства.

В конце 1950-х – начале 1960-х годов были значительно увеличены государственные ассигнования на заказы и закупки художественных произведений, отвечающих принципам «социалистического реализма». Увеличилось также количество внутренних и зарубежных творческих командировок для художников.

Съезды партии 1959 и 1961 годов утвердили план создания материально-технической базы коммунизма, приняли новую программу коммунистической партии Советского Союза – программу построения в СССР коммунизма.

Перед всеми художниками страны была поставлена задача визуализировать характерные черты советских людей новой эпохи, их активную борьбу за построение коммунистического общества. ЦК партии в своих постановлениях неоднократно подчеркивал, что в период непримиримой борьбы двух идеологий (коммунистической и капиталистической), советское искусство является острейшим оружием партии и что это оружие должно действовать в интересах народа.

Для решения поставленных задач художественные институты имени И.Е. Репина в Ленинграде и имени В.И. Сурикова в Москве продолжали оставаться центрами подготовки художников-станковистов. Другие художественные вузы страны перестроили свои программы для подготовки специалистов в области промышленного и прикладного искусства.

Большую роль в борьбе с чуждыми методу «социалистического реализма» идеями и тенденциями сыграл прошедший в 1963 году июльский пленум ЦК КПСС по идеологическим вопросам, который был посвящен главным образом проблемам коммунистического воспитания советских людей и борьбы с буржуазной идеологией: «Поддерживая все истинно ценное, отражающее стремление художника раскрыть и в ярких образах запечатлеть грандиозные свершения эпохи строительства коммунизма, величие подвигов советского человека, партия ведет бескомпромиссную борьбу против любых идейных шатаний, проповеди мирного сосуществования идеологий, против формалистического трюкачества, серости и ремесленничества в художественном творчестве, за партийность и народность советского искусства – искусства социалистического реализма».

Крупнейшими художественными выставками страны в этот период были: Всесоюзная юбилейная художественная выставка (1957), Международная выставка произведений изобразительного искусства социалистических стран (1958), Всесоюзная выставка «40 лет ВЛКСМ» (1958), выставка «Наш современник» (1959), выставка «Искусство в быт» (1960), выставки «Советская Россия» (1960, 1965), Всесоюзная художественная выставка (1961). В общем за период с 1957 по 1963 год Союз художников СССР организовал около 8500 выставок, которые посетили почти 50 миллионов советских граждан и зарубежных гостей.

Основной отличительной особенностью изобразительного искусства этого времени явилось обращение художников к современности, к темам, которые представляли людей периода строительства коммунистического общества. В исторических картинах визуализирована была мысль о народе как творце истории, о единстве партии и народа в революционной борьбе. В бытовой живописи тема труда во благо коммунизма решалась в героическом плане. В произведениях жанра портрета раскрывалось представление о строителе коммунизма, о человеке современности, воодушевленном грандиозностью тех дел, свершать которые он призван.

В скульптуре одной из важнейших задач осталось создание памятников героям и жертвам Второй мировой войны. При этом военная тематика получила в скульптурной пластике философское осмысление. Громко зазвучал протест против войны.

Произведения графики в данный период широко вошли в быт советских людей. Возросла роль эстампа в деле украшения интерьера, разнообразием отличались плакаты, промышленная графическая продукция. Одной из популярнейших техник в графике стала черно-белая и цветная линогравюра, отличающаяся лапидарностью и обобщенностью форм.

57.2. Основные мастера и произведения периода.

Авторитетный к тому времени советский художник Борис Владимирович Иогансон в 1940-1960-е годы много внимания уделял преподавательской работе (в Институте живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств, в Московском государственном художественном институте), руководил творческой мастерской живописи Академии художеств в Ленинграде, затем в Москве.

В 1962 году Борис Владимирович Иогансон занял пост президента Академии художеств СССР.

Евгений Викторович Вучетич (1908-1974). В 1967 году этот советский скульптор, создает «Мемориальный ансамбль на Мамаевом кургане».

Аркадий Александрович Пластов (1893-1972), «Ужин трактористов» (1961).

Гелий Михайлович Коржев (1925), «Коммунисты. Триптих» (1957-1960).

Евсей Евсеевич Моисеенко (1916-1988). Советский художник. Учился в Москве на отделении росписи по металлу и папье-маше в Художественно-промышленном училище им. М.И. Калинина (1931-1936), а затем в Ленинграде на живописном факультете Института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств у А.А. Осмеркина. В начале Второй мировой войны ушел добровольцем в народное ополчение и на подступах к Ленинграду вместе со своей частью попал в фашистский плен. До апреля 1945 года Моисеенко находился в концентрационном лагере в Альтенграбове.

После освобождения союзными войсками, художник заканчивал войну в составе 3-его Гвардейского кавалерийского корпуса.

Демобилизовавшись в ноябре 1945 года, Моисеенко возвратился к обучению в художественном институте, который в 1947 году закончил.

В 1956 году мастера избрали в руководство Ленинградским отделением Союза художников.

В 1958 году он начал преподавательскую деятельность в Институте живописи, скульптуры и архитектуры в качестве руководителя персональной живописной мастерской.

В 1970 году Евсею Моисеенко было присвоено звание народного художника СССР.

В 1973 году мастер был избран действительным членом АХ СССР.

В 1974 году за цикл картин «Годы боевые» художнику была присуждена Ленинская премия, а в 1976 году – орден Дружбы народов.

На протяжении всего творчества главной для Евсея Евсеевича Моисеенко оставалась тема войны, страдания, высоты человеческого духа, трагических потерь и счастья Победы. Для произведений мастера характерно романтически возвышенное начало. В них нашла отражение атмосфера времени 1960-х годов с их высоко поднявшейся поэтической волной и песенными ритмами. «Земля», 1964.

Павел Николаевич Филонов (1883-1941). Русский художник. Окончил малярно-живописные мастерские в Петербурге (1897-1901 годы) и одновременно занимался по вечерам в рисовальных классах при Обществе поощрения художников.

В 1903 году поступил в частную мастерскую академика Л.Е. Дмитриева-Кавказского, где обучался пять лет. За время учебы Филонов совершил путешествия по Волге, на Кавказ (Новый Афон) и в Иерусалим (через Константинополь).

В 1908 году мастер был зачислен вольнослушателем в Академию художеств. Среди академических наставников художника были В.Е. Савицкий, Г.Р. Залеман, Я.Ф. Ционглинский.

Творческая деятельность Филонова в начале 1910-х годов тесно связана с петербургским объединением «Союз молодежи». В это время художник создает символические по духу произведения, тяготеющие к «примитивизму» и «магическому реализму». Для картин мастера характерен сложный сплав стилевых ориентаций, совмещение реального и фантастического, «анатомирование» предметной формы, «кристаллическая»

техника живописи. Не отказываясь от «реализма» как такового, Филонов свободно оперирует изображениями, связь которых в произведении определяется по преимуществу концептуально.

Мастер был очень расположен к теоретическим построениям, к рациональному истолкованию своей художественной позиции. Разрабатывая принципы «аналитического искусства», по ряду позиций близкие концептуальным положениям «магического реализма», он сознательно противопоставлял его кубизму: «Выявляя конструкцию формы или картины, я могу поступать сообразно моему представлению об этой конструкции формы, то есть предвзято, или подметив и выявив закон органического ее развития; следовательно, и выявление конструкции формы будет предвзятое: канон, - или органическое: закон... Упорно и точно рисуй каждый атом. Упорно и точно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда въедался, как тепло в тело, или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветком».

После распада «Союза молодежи» Филонов выступил инициатором объединения художников аналитической ориентации. Весной 1914 года группа заявила о себе манифестом «Сделанные картины», однако ее деятельность была прервана Первой мировой войной.

В 1916 году художник был призван в действующую армию на Румынский фронт и вернулся в Петроград уже после революции.

Напряженный труд в мастерской, выставки, диспуты, участие в организации петроградского Инхука (Института художественной культуры), теоретические трактаты, педагогическая практика, руководство объединением «Мастера аналитического искусства» - такова активнейшая деятельность Филонова в 1920-е годы.

Очевидная несовместимость творчества Павла Филонова с идеологией социалистического реализма привела к тому, что в 1930-х годах художник оказался в изоляции и был фактически лишен средств к существованию. Он отчаянно бедствовал, голодал, однако хранил верность своим принципам, продолжая упорную работу, как индивидуально, так и с учениками.

Мастер умер от голода в блокадном Ленинграде и был похоронен в братской могиле. «Восток и Запад», 1912-1913, «Человек в мире», 1925.

57.3. Общая характеристика искусства эпохи застоя.

За этот долгий временной отрезок во всех областях социальной жизни наступили серьезные изменения:

- благодаря научно-техническому и информационному прогрессу произошел раскол и переориентация общественного сознания, особенно среди молодежи, к традиционным ценностям русской культуры и к западным образцам жизни;

- нечеткая разобщенность, которая наблюдалась среди творческой интеллигенции, приобрела достаточно ясные очертания противостояния двух культур - официально-номенклатурной (часть творческой элиты срослась с высшими эшелонами власти) и национально-демократической (появление и развитие новой народной интеллигенции как великорусской, так и в союзных республиках, автономиях и областях).

Лекция 58.

Искусство постсоветского периода

План лекции

58.1. Кризис середины 90-х годов, отсутствие объединительной социокультурной идеи. Разрыв между элитарными и массовыми формами культуры.

58.2. Постмодернизм.

58.3. Российский поп-арт (соц-арт).

58.4. Новые формы художественных презентаций, наиболее характерные для российского постмодернизма.

58.5. Возможные модели дальнейшего развития художественных процессов.

58.1. Кризис середины 90-х годов, отсутствие объединительной социокультурной идеи. Разрыв между элитарными и массовыми формами культуры.

Начало 90-х гг. проходило под знаком ускоренного распада единой культуры СССР на отдельные национальные культуры, которые не только отвергали ценности общей культуры СССР, но и культурные традиции друг друга. Такое резкое противопоставление различных национальных культур

привело к нарастанию социокультурной напряженности и вызвало в дальнейшем распад единого социокультурного пространства. Но процессы культурного развития не прерываются с распадом государственных структур и падением политических режимов. Культура новой России органически связана со всеми предшествующими периодами истории страны. Вместе с тем новая политическая и экономическая ситуация не могли не сказаться на искусстве. Кардинальным образом изменились взаимоотношения с властью. Государство перестало диктовать свои требования, но искусство утратило гарантированного заказчика. Исчез общий стержень культурной жизни - централизованная система управления и единая культурная политика. Ликвидация идеологических барьеров создала благоприятные возможности для развития духовной составляющей искусства. Однако экономический кризис, переживаемый страной, сложный переход к рыночным отношениям усилили опасность коммерциализации, утраты национальных черт в ходе ее дальнейшего развития, негативного воздействия американизации отдельных сфер культуры.

Одновременно продолжает углубляться раздел между элитарными и массовыми формами культуры, между молодежной средой и старшим поколением. Все эти процессы разворачиваются на фоне быстрого и резкого усиления неравномерности доступа к потреблению не только материальных, но культурных благ. Современный период развития отечественной культуры можно обозначить как переходный. Второй раз за столетие в России произошла настоящая культурная революция. В современной отечественной культуре проявляются многочисленные и весьма противоречивые тенденции. Но их можно, условно говоря, объединить в две группы.

Первая тенденция: разрушительные, кризисные, содействующие полному подчинению культуры России стандартам западной цивилизации.

Вторая тенденция: прогрессивные, питаемые идеями патриотизма, коллективизма, социальной справедливости, традиционно понимаемые и исповедуемые народами России.

58.2. Постмодернизм.

Постмодернизм обратился к наглядным цитатам из истории искусства, к неповторимым особенностям окружающего пейзажа, сочетая все это с новейшими достижениями строительной технологии. Изо-творчество постмодернизма (ранним рубежом которого стал поп-арт) провозгласило

лозунг «открытого искусства», которое свободно взаимодействует со всеми старыми и новыми стилями. В этой ситуации прежнее противостояние традиции и авангарда утратило свой смысл. ПОСТМОДЕРНИЗМ (постмодерн, поставангард) (от лат. post «после» и модернизм), совокупное название художественных тенденций, особенно четко обозначившихся в 1960-е годы и характеризующихся радикальным пересмотром позиции модернизма. Цели и устремления:

Отвергнув возможность утопического преобразования жизни с помощью искусства, представители постмодернизма приняли бытие таким, как оно есть и, сделав искусство предельно открытым, наполнили его не имитациями или деформациями жизни, но фрагментами реального жизненного процесса. Последний здесь обычно лишь критически корректируется, а не преобразуется целиком в нечто новое и невиданное. В своем принципиальном антиутопизме постмодерн отказывается от подмены искусства философией, религией или политикой (не отказываясь, однако, от разнообразных видов художественного экспресс-анализа всех этих сфер культуры). Восстановление чистоты и автономии творчества влечет за собой усиление его независимой, по-своему «постидеологической» (то есть свободной) социальной чувствительности.

58.3. Российский поп-арт (соц-арт).

«В стране тотального дефицита и очередей поп-арта не может быть», — сказал советский авангардист Виталий Комар перед тем, как в 1972 году изобрести политизированную разновидность пост-модернизма с остроумным названием «соц-арт». Ряд друзей и коллег знаменитого «соцартиста» не поверили этому замечанию и постарались совместно выработать такие формы искусства, которые поэт Генрих Сапгир назвал «русским поп-артом». Сегодня поп-арт широко разрабатывается в творчестве ряда выдающихся российских художников, за которыми стоят не только их младшие коллеги по цеху. Поп-арт поддерживается все возрастающим числом коллекционеров и просто любителей новых форм эстетики. Поэтому можно утверждать: поп-арт не только существует, он сейчас в моде. За прошедшие десятилетия со времени формирования стиля прояснилась и уточнились его идеология. Во-первых, поп-арт всегда предпочитает массовое — единичному. Это его главная, родовая черта. Он устремлен к «публичности» и всеобщности. Само название стиля — «поп», как сокращение от слова «популярное», то есть

«присущее всем» — свидетельствует об этих приоритетах. Поп-арт ориентирован на «выбор народа», на массовый вкус населения (во всех сферах кроме самого искусства), на растиражированные огромными партиями предметы и образы. Художники поп-арта любят именно самый ходовой, наиболее востребованный продукт. Они его ставят на котурны, вносят в музеи, превращают в памятники. И, напротив, поп-арт не терпит эксклюзивности, единичных, уникальных, штучных вещей, дорогих раритетов, ибо этот стиль вообще направлен против любой кастовости, как элитной, так и богемной. Поп-арт игнорирует субкультурные среды, местные и локальные традиции. Его не увлекают специфические особенности «духа» или «гения» какого-либо исторического места. Он не предрасположен ни к одной из классовых, возрастных или конфессиональных групп населения. Он индифферентен к власти и вообще отрицает формулу культуры в виде противостояния двух лагерей — официоза и нонконформистов.

Второе важное предпочтение поп-арта — любовь ко всему «низкому», «уличному», банальному и бросовому, в том числе и к вещам, которое относится к сфере «материально-телесного низа». Поп-арт оперирует явлениями, которые отвергаются хорошим вкусом в качестве «низкопробных» вещей, «нелитературных» выражений или «антихудожественных» образов. Он устремлен к тому, что еще не нормировано, не санкционировано, не освоено «высокой» культурой: газетные образы, телевизионные клипы, рекламные имиджи, машинная печать этикеток и наклеек, пиктограммы, указатели и прочие бесчисленные изображения, повсеместно присутствующие в современном городе. Все эти разношерстные предметы ценны для художников поп-арта одним общим свойством. Они являются носителями общепонятных и общепринятых знаковых систем, позволяющих установить коммуникацию практически с каждым членом общества. Поп-арт устанавливает принципы нового искусства по законам языков массовых коммуникаций. И, напротив, все те языковые формы и риторические фигуры, которые возносятся над бытовым горизонтом, и являются воплощением изящества и тонкого вкуса, поп-артом решительно отвергаются вне зависимости от того, кто ими пользуется — президент академии или «подпольный» модернист.

Третья существенная особенность стиля поп-арт состоит в том, что для него не существует никакой иной реальности, кроме мира бытовых вещей и

картинок. Когда художник поп-арта рисует портрет или пейзаж, то он изображает не живую натуру, а кем-то уже созданное изображение (рекламное, газетное, телевизионное, афиша, плакат и т. п.) Поп-арт любит менять масштабы, кадрировать, упрощать, «оживлять» образ.

58.4. Новые формы художественных презентаций, наиболее характерные для российского постмодернизма.

Гиперреализм (англ. hyperrealism) - направление в живописи и скульптуре, возникшее в США и ставшее событием в мировом изобразительном искусстве 70-х годов XX в. Другое название гиперреализма - фотореализм. Художники этого направления имитировали фото живописными средствами на холсте. Они изображали мир современного города: витрины магазинов и ресторанов, станции метро и светофоры, жилые здания и прохожих на улицах. При этом особое внимание обращалось на блестящие, отражающие свет поверхности: стекло, пластик, полировку автомобилей и др. Игра отражений на таких поверхностях создает впечатление взаимопроникновения пространств. Целью гиперреалистов было изобразить мир не просто достоверно, а сверхпохоже, сверхреально. Для этого они использовали механические способы копирования фотографий и увеличения их до размеров большого полотна (диапроекцию и масштабную сетку). Краску, как правило, распыляли аэрографом, чтобы сохранить все особенности фотоизображения, исключить проявление индивидуального почерка художника. Фотореализм поставил своей задачей обострить наше восприятие обыденности, символизировать современную среду, отразить наше время в формах "технических искусств", широко распространившихся именно в нашу эпоху технического прогресса. Фиксируя и обнажая современность, скрывая авторские эмоции, фотореализм в своих программных работах оказался на границе изобразительного искусства и чуть ее не переступил, потому что стремился соперничать с самой жизнью.

Инсталляция (от англ. installation - установка) - пространственная композиция, созданная художником из различных элементов - бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, текстовой или визуальной информации. Основоположниками инсталляции были дадаист М. Дюшан и сюрреалисты. Создавая необычные сочетания обычных вещей, художник придает им новый символический смысл. Эстетическое содержание инсталляции в игре смысловых значений, которые

изменяются в зависимости оттого, где находится предмет - в привычном бытовом окружении или в выставочном зале. Инсталляция - форма искусства, широко распространенная в 20 веке (Творчество Ильи Кабакова).

С середины 1980-х годов сформировалось концептуальное направление в московской культуре. Концептуальные произведения вызывают определенный дискомфорт у зрителей не столько за счет непривычного или раздражающего внешнего облика, но главным образом за счет иных правил их восприятия, нарушающих укоренившуюся привычку общения с искусством. Они не опираются на непосредственное восприятие, не вызывают к эмоциональному сопереживанию, отрицают традиционные эстетические оценки.

Концептуализм - направление, объединяющее процесс творчества и процесс его исследования. В соответствии с этими установками произведения концептуального искусства принимают самый неожиданный облик - фотографий, текстов, ксероксов, телеграмм, цифр, графиков, схем, репродукций, объектов, не имеющих функционального назначения, - и реализуются как чистый художественный жест, свободный от какой либо пластической формы.

Среда, в которой демонстрируются произведения концептуализма или частью которой они являются, - это улица, дорога, поле, лес, горы, морское побережье и др. Во многих концептуальных работах используются природные материалы в их чистом виде - земля, хлеб, снег, трава, зола и пепел от костра. Картина, объект, перформанс, инсталляция - основные сферы реализации концептуализма. Основными компонентами московского концептуализма - абсурд, формы и слова, лишённые смысла. Молчание, ничего неделание, пустые пространства - это те формы, в которых концептуалисты пытаются обратить внимание на возможность существования в культуре пространств, свободных от идеологии. Тип концептуального творчества подтверждает жизнь, существование человека. Произведения концептуализма часто представляют собой только жесты или проекты, указывающие лишь на возможность возникновения искусства. Наиболее последовательно московское направление реализовалось в творчестве Р. и В. Герловиных и А. Монастырского.

58.5. Возможные модели дальнейшего развития художественных процессов.

Возрождение культуры является важнейшим условием обновления нашего общества. Несмотря на все противоречивые характеристики отечественной культуры, общество не может допускать отрыва от своего культурного достояния. Распадающаяся культура мало приспособлена к преобразованиям, ибо импульс к созидательным переменам исходит от ценностей, являющихся культурными категориями. В связи с этим в современной России представляются возможными три модели развития художественной культуры:

1) победа культурного и политического консерватизма, попытка стабилизировать ситуацию на основе идей о самобытности России и ее особом пути в истории. В этом случае:

- происходит возврат к огосударствлению культуры,
- осуществляется автоматическая поддержка культурного наследия, традиционных форм творчества,
- ограничивается иностранное влияние на культуру,
- отечественная художественная классика остается предметом культа, а эстетические новации вызывают подозрение.

По своей природе эта модель недолговечна и неминуемо ведет к новому кризису, но в условиях России она может просуществовать достаточно долго.

2) интеграция России под воздействием извне в мировую систему хозяйства и культуры и превращение ее в "провинцию" по отношению к глобальным центрам. При утверждении данной модели:

- происходит американизация художественных процессов отечественной культуры,
- стабилизируется художественная жизнь общества на основе коммерческой саморегуляции.

Ключевой проблемой становится сохранение самобытной национальной культуры, ее международного влияния и интеграция художественного наследия в жизнь общества;

3) интеграция России в систему общечеловеческой культуры в качестве равноправного участника мировых художественных процессов.

Для реализации этой модели необходимо в полной мере задействовать культурный потенциал, коренным образом переориентировать государственную культурную политику, обеспечить внутри страны

ускоренное развитие отечественной культурной индустрии, всемерно поощрять включение творческих работников во всемирные сети художественного производства и коммуникации. Именно эта модель заслуживает решительной поддержки, ибо ориентирована на культуру, которая должна активно влиять и на политику, и на экономику, и на духовную жизнь.