



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

История искусства Западной Европы от Античности до наших дней

Т. В. Ильина

Учебно-
методическое
объединение
рекомендует

Учебник
5-е издание



**ОСНОВЫ
наук**

 ЮРАЙТ

Т. В. Ильина

История ИСКУССТВА Западной Европы от Античности до наших дней

УЧЕБНИК

5-е издание, переработанное и дополненное

*Допущено Министерством образования и науки
Российской Федерации в качестве учебника для высших
учебных заведений*

МОСКВА • ЮРАЙТ • 2011

УДК 7.03
ББК 85.103(З)я73
И 46

Автор:

Ильина Татьяна Валериановна — профессор, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой истории искусства исторического факультета СПбГУ

Рецензент:

С. Г. Данилов — проректор по научно-исследовательской работе, профессор кафедры теории и истории архитектуры и искусств Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии;

М. Ю. Герман — главный научный сотрудник Государственного Русского музея

Ильина, Т. В.
И46 История искусства Западной Европы от Античности до наших дней : учебник / Т. В. Ильина. — 5-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство Юрайт ; ИД Юрайт, 2011. — 435 с.: илл. — (Основы наук).

ISBN 978-5-9916-0899-2 (Издательство Юрайт)

ISBN 978-5-9692-1002-8 (ИД Юрайт)

Настоящее издание является частью диалогии по курсу «История искусства». В нем рассматриваются процессы развития живописи и скульптуры, архитектуры и прикладного искусства Западной Европы от Античности до конца XX века. Издание снабжено списком рекомендуемой литературы и хорошо иллюстрировано, в том числе имеются цветные иллюстрации.

Для студентов вузов, преподавателей школ и колледжей.

Благодаря свободному, лексически богатому стилю изложения, а также обилию иллюстративного материала книга может быть интересна широкому кругу читателей.

УДК 7.03
ББК 85.103(З)я73

ISBN 978-5-9916-0899-2

(Издательство Юрайт)

ISBN 978-5-9692-1002-8

(ИД Юрайт)

© Ильина Т. В., 2009

© ООО «ИД Юрайт», 2011

Оглавление

Предисловие	5
Глава 1. Искусство Античности	7
1.1. Искусство Эгейского мира	7
1.2. Искусство Греции	12
Гомеровская Греция	12
Греческая архаика	14
Греческая классика	20
Эллинистическое искусство	35
1.3. Искусство Рима	41
Этрусское искусство	41
Искусство Римской республики	43
Искусство Римской империи	46
1.4. Искусство Северного Причерноморья	59
Глава 2. Искусство Средневековья	61
2.1. Раннехристианское искусство	63
2.2. Дороманское искусство	68
2.3. Романское искусство	73
2.4. Готическое искусство	89
2.5. Искусство Византии	107
Глава 3. Искусство Возрождения	110
3.1. Итальянское Возрождение	110
Треченто	112
Кватроченто	118
Высокий Ренессанс в Средней Италии	135
Высокий Ренессанс в Венеции	156
3.2. Северный Ренессанс	167
Нидерландское Возрождение	169
Немецкое Возрождение	179
Французский Ренессанс	185
3.3. Маньеризм	190
Глава 4. Искусство Западной Европы в XVII веке	192
4.1. Итальянское искусство XVII века	195

4.2. Испанское искусство XVII века	205
4.3. Фламандское искусство XVII века	216
4.4. Голландское искусство XVII века	226
4.5. Французское искусство XVII века	243
Глава 5. Искусство Западной Европы в XVIII веке	258
5.1. Итальянское искусство XVIII века	260
5.2. Французское искусство XVIII века	264
5.3. Английское искусство XVIII века	278
Глава 6. Искусство Западной Европы в XIX веке	288
6.1. Французский классицизм последней четверти XVIII — первой трети XIX века	290
6.2. Испанское искусство конца XVIII — первой половины XIX века. Франсиско Гойя	301
6.3. Английское искусство конца XVIII — начала XIX века	307
6.4. Немецкий романтизм XIX века	315
6.5. Французский романтизм 1820—1830-х годов	321
6.6. Реализм середины XIX века	331
6.7. Импрессионизм	351
6.8. Постимпрессионизм	365
6.9. «Набиды»	373
6.10. Искусство модерна	375
Глава 7. Искусство XX века	377
7.1. Основные проблемы архитектуры XX века	379
7.2. Основные направления изобразительного искусства XX века	389
Заключение	427
Литература	429

Предисловие

Создание учебника представляется автору наиболее ответственной задачей в ряду других форм научного труда. В монографии, посвященной мало или совсем не исследованному персонажу, автор оказывается более свободным, он остается один на один с материалом — вещественным, источниковедческим, историческим, литературным, архивным, тогда как при написании учебника перед ним стоит длинный ряд предшественников и огромное вещеведческое наследие, из которого необходимо выбрать самое главное, характерное, яркое, отбросив менее существенное и, вычертив «магистральную линию», изложить собственную концепцию сложной и многогранной истории изобразительно-го искусства, подчас жертвуя собственными пристрастиями и увлечениями ради непредвзятости оценок и конструктивности изложения.

Значение систематических знаний в наши дни несомненного упадка уровня образования и образованности молодого поколения, резкого снижения интереса к чтению, прежде всего великой классической литературы, побуждает автора очень внимательно, продуманно создавать общую картину художественного мира, отдельных этапов развития искусства разных стран, стилистики различных эпох, характеристики наиболее выдающихся мастеров.

Огромный материал от Античности до современности при определенном лимитировании размеров книги, конечно, не может быть изложен одинаково подробно. На разных этапах развития искусства внимание читателя сконцентрировано на наиболее ярко выражающих эпоху видах искусства (например, архитектуре и скульптуре Античности, архитектуре и монументальной скульптуре Средневековья, живописи Возрождения и т.д.), на тех странах, которые в описываемый период оказывались наиболее важными для развития художеств (Античная Греция; Византия; Италия эпохи Воз-

рождения; Италия, Франция, Голландия, Фландрия, Испания XVII века; Италия или Франция XVIII века и пр.), при этом самым выдающимся мастерам, наиболее полно представляющим эволюцию искусства, отведены внутри глав небольшие монографические очерки.

Искусство не может развиваться вне времени и пространства, вне зависимости от истории, религии, морали, науки, философии, от национальных особенностей культуры той страны, о которой идет речь. Все вышесказанное также обуславливает композицию книги.

Учебник сопровождается иллюстрациями — наиболее характерными произведениями искусства той или иной эпохи — и списком рекомендованной литературы для расширения представления об изложенном материале.

Список рекомендуемой литературы составлен кандидатом искусствоведения М. С. Фоминой.

Глава 1

ИСКУССТВО АНТИЧНОСТИ

Под *искусством античного мира* подразумевается прежде всего искусство Греции и Рима, которые, в свою очередь, в соответствии с историческими закономерностями имеют собственную периодизацию. Изучение античного искусства начинается с искусства *эгейского* — искусства народов, живших в бассейне Средиземноморья, затем собственно *греческого*: гомеровская Греция, греческая архаика, греческая классика и эллинистическое искусство. О периодизации римского искусства речь пойдет ниже.

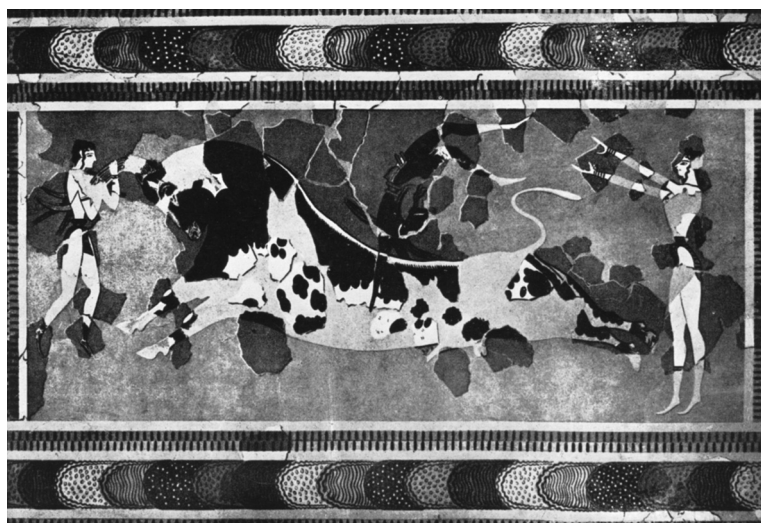
1.1. Искусство Эгейского мира

Эгейская (крито-микенская) культура, сложившаяся в III—II тысячелетиях до н.э., была создана племенами, обитавшими на острове Крите, полуострове Пелопоннесе, Западном побережье Малой Азии. В 1871 г. немецкий археолог Генрих Шлиман (1822—1890) раскопал на Гиссарлыкском холме (современная Турция) еще «догомеровские» города, которые можно датировать III тысячелетием до н.э. и которые относятся к предистории эгейской культуры. Вскоре Шлиман начал раскопки на Пелопоннесе, где совместно с немецким археологом Вильгельмом Дёрпфельдом (1853—1940) им были раскопаны Микены. В начале XX в. английский археолог Артур Эванс (1851—1941) открыл миру архитектуру и живопись Кносского дворца на Крите (вот почему эгейское искусство иначе называют крито-микенским). Эванс первым поставил вопрос о связи критского искусства с искусством Древнего Востока, прежде всего Египта, ему же принадлежит и *периодизация эгейской культуры*. Периоды, на которые Эванс предложил разделить эгейскую культуру,

называются *минойскими* — ранний, средний и поздний — по имени легендарного царя острова Крит Миноса. Римский поэт Вергилий в I в. до н.э. так писал о Крите и его былом: «Крит, великого Зевса остров, лежит среди моря, горы Идейские там, колыбель это нашего рода. Сто городов населяют великих богатые царства...» (см. фреску «Парижанка» на цветной вклейке).

В начале II тысячелетия до н.э. Крит стал застраиваться городами. В VIII в. до н.э. главным среди городов Крита становится Кносс. Насколько можно судить по раскопкам, *Кносский дворец* создан древними зодчими с большим мастерством, с учетом особенностей ландшафта. Дворец расположен на невысоком холме. Центром архитектурного комплекса является прямоугольный двор (60 × 28 м), вокруг которого свободно и естественно группируются помещения. В разных своих частях дворец был разноэтажным: царские апартаменты сменялись более скромными жилыми комнатами, святилища — гимнастическими залами, бассейнами (критянам был известен водопровод), открытыми площадками (как предполагают ученые, для театральных представлений и религиозных церемоний).

Кносский дворец построен из кирпича-сырца и камня; особенностью его строительной техники являются деревян-



Акробаты с быком. Фрагмент фрески Кносского дворца.
Гераклейон, Археологический музей

ные на каменной базе колонны, расширяющиеся кверху. Стены парадных зал дворца были расписаны (раньше считалось, что фресками, т.е. водяными красками по сырой штукатурке, но современные технико-технологические исследования установили, что это темпера). Черная, белая, синяя, красная, желтая краски составляют праздничную гамму. Изображения — это запечатленная реальность: цветы, папирусы, листья пальм, пальметты, лилии, птицы, кошки, обезьяны. Особенно часто появляется фигура быка: игры с этим животным, видимо, имели особое распространение и какой-то ритуальный смысл. В тронном зале Кносского дворца на красном фоне стены изображены среди папирусов сказочные существа — грифоны (львы с орлиными головами). На стенах Кносского дворца множество человеческих фигур, то исполняющих некий религиозный обряд, то являющих собой данников с дарами, участников театральных представлений, пиров (см. фреску *«Боксирующие мальчики»* на цветной вклейке). Все это изображено живо, непосредственно, свободно, с непререкаемыми яркими реалиями быта. Условность изображений человеческих фигур сказывается в том, что лицо обычно изображено в профиль, а глаза (глаз) — в фас. В сценах с быком несоразмерны фигуры — быка (всегда очень крупного) и людей.

Знаменательно, что культовых сооружений — храмов на Крите не найдено, видимо, критяне поклонялись богам на природе, в священных рощах или пещерах. Но известен большой (более 2 м в высоту) раскрашенный рельеф с изображением Царя-жреца — единственный пример дошедшей до нас монументальной скульптуры. Круглой пластики, вроде больших статуй богов, не обнаружено вообще. Маленькие фигурки, резьба по камню, художественные изделия из бронзы, золота и серебра, расписная керамика встречаются на Крите в большом количестве и все — высокого художественного качества. Это вазы стиля *«камарес»* (по названию пещеры, где они были найдены) со стилизованным геометрическим, растительным и звериным орнаментом. Критяне особенно искусно умели передавать мир подводного царства: изображенный на одной из ваз осьминог кажется движущимся по ее поверхности, хищно охватывающим сосуд, как свою жертву.

Около середины II тысячелетия до н.э. на Крит с материка вторглись ахейцы и критским городам был нанесен сокрушительный удар. Катастрофа (извержение вулкана на

острове Санторин и последовавшее за ним наводнение) ускорила разрушение критских городов. Это было не ранее середины II тысячелетия до н.э. и даже скорее начала второй его половины, ибо при греческом правителе Миносе (XV в. до н.э.), имя которого связывается со знаменитой легендой о Минотавре, Крит являл собой еще могучее государство. Кносский дворец вполне мог превратиться в воображении греков в легендарный Лабиринт, а росписи, изображавшие игры с быком, породили образ полубыка-получеловека, владельца Лабиринта Минотавра, пожиравшего прекрасных юношей и девушек — дань, которую платили Афины грозному Криту каждые девять лет, пока афинский царь, герой Тезей, не убил чудовище и не выбрался из Лабиринта при помощи нити, которую ему дала Ариадна.

Во второй половине II тысячелетия до н.э. центр эгейской цивилизации перемещается на юг Балканского полуострова, в Микены и Тиринф. Жители этих мест — греки-ахейцы строили свои города-крепости на высоких холмах, укрепляя их стенами, отсюда появилось название *акрополь* — верхний город, где и возводились царские дворцы. Так, девятисотметровые стены Микен имеют толщину от 6 до 10 м, а стены Тиринфа — 17,5 м и сложены из каменных глыб весом 5—6 т. Такую кладку не случайно называли *циклопической*, она и впрямь под стать гигантам-циклопам, а не простым смертным.

Ворота в крепость Микен (XIV в. до н.э.) назывались *Львиными*, потому что над их пролетом расположена плита с изображением львов — стражей ворот; это единственный памятник монументальной скульптуры в микенском искусстве. Кроме того, появление рельефа на перекладине ворот было не только эстетической потребностью, но и технической: неизбежная при создании рельефа выемка лишнего камня облегчала вес верхней части, т.е. перекладины ворот. Через ворота путь между параллельными стенами ведет на холм, в центре которого размещается Микенский дворец, комплекс более упорядоченный, чем «лабиринт» Кносского дворца. Микенская крепость-дворец — прообраз греческого жилища. Центром его является *мегарон* — большой парадный прямоугольный зал с очагом посередине, служивший для торжественных собор и пиров. Вокруг очага четыре колонны поддерживают навес с отверстием в нем для дыма. Жилые и подсобные помещения группируются вокруг мегарона. Большая, чем у критян, воинственность ахейцев от-

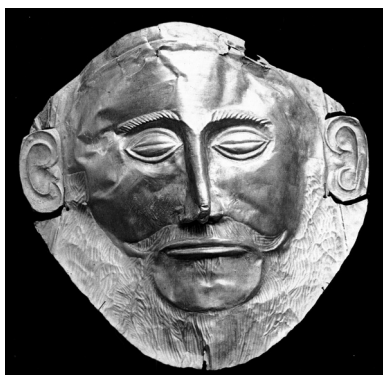


Львиные ворота. Микены

разилась и в сюжетах фресок, где явное предпочтение отдается сценам охоты и битвам, но сам рисунок суше и четче, а композиции статичнее и более склонны к симметрии. Большая условность и стилизованность характерна для орнаментов на вазах.

Сохранившиеся гробницы ахейских царей дают нам некоторое представление о зодчестве ахейцев. Гробницы имеют двух видов: шахтовые, т.е. прямоугольные могилы в скале (XVI—XV вв. до н.э.), и купольные — так называемые *толосы* (XV—XIV вв. до н.э.). Самая знаменитая гробница была найдена Шлиманом у подножия Микенского акрополя и названа им *сокровищницей Атрея* — по имени царя Атрея, отца Агамемнона, владетеля Микен и героя гомеровской «Илиады». К гробнице ведет коридор — *дромос* — 36 м длиной и 6 м шириной; вход высотой 10 м перекрыт монолитной плитой весом 100 т. Диаметр интерьера гробницы — 14,5 м, высота куполообразного свода — 13,2 м.

Гомер назвал Микены *златообильными*, и это справедливо. Археологи нашли немало золотых масок, которые накла-



«Маска Агамемнона».
Афины, Национальный
археологический музей

дывались на лица умерших; целые тонкие пластинки листового золота украшали одежду умершего владыки, его оружие, утварь, отправляемые с ним в загробный мир. В женском уборе много драгоценностей: золотые диадемы, браслеты, кольца. Особенно любили микенцы золотые сосуды в виде голов животных и птиц или с рельефным изображением бурных сцен охоты.

Именно ахейские походы послужили сюжетом для бессмертных поэм Гомера: как предполагают историки, около 1240 г. до н.э. ахейские племена пошли войной на Троянское царство. Но храбрых ахейцев в середине XII в. до н.э. завоевали дорийские племена. Гибель Микен, Тиринфа, других городов Пелопоннесского полуострова означала конец эгейской цивилизации. Однако вклад крито-микенского наследия в искусство Греции оказался огромным, и нам неведомо, какими путями пошло бы его развитие, если бы не существовало критских «лабиринтов» с их яркой росписью и циклопической кладки «златообильных» Микен.

1.2. Искусство Греции

Гомеровская Греция

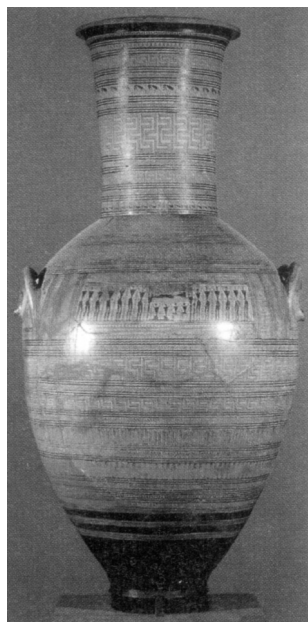
Приблизительно с конца XI в. до н.э. все Средиземноморье было заселено племенами Древней Эллады. Дорийцы заняли весь Пелопоннесский полуостров, остров Крит и другие острова. Ахейцы были оттеснены на острова Эгейского моря, в Малую Азию и на остров Кипр, в Среднюю Грецию, Аттику, где уже жили ионийцы, которые селились также на Кикладах, на западном берегу Малой Азии. В VIII в. до н.э. греки колонизировали юг Италии, Сицилию, основали города Кумы и Неаполь, а коринфяне — город Сиракузы на Сицилии, и все это называлось *Великая Греция*. Таким обра-

зом, вместе с Малой Азией и Северным Причерноморьем под влиянием греческого искусства были огромные территории.

Период истории эллинов XI—VIII вв. до н.э. называется *гомеровским*, поскольку мы знаем о нем в основном из двух поэм, написанных в конце IX — начале VIII в. до н.э. и приписываемых одному великому поэту, жившему в каком-то из этих веков, — Гомеру. Именно в этот период постепенного перехода от родового строя к раннему рабовладельческому классовому обществу и складываются *греческая мифология* и *эпос*. Греки были язычниками. Они поклонялись многим богам, во главе которых стоял Зевс, и наделяли их чертами, свойственными человеческой натуре. Уже в греческой религии было заложено то, что так характерно для искусства греков: мерой всего видеть человека, его совершенство, красоту. В мифах греки выразили свое представление о мироздании, в мифы они вложили свое поэтическое образное восприятие мира. Мифология не только питала греческое искусство, оно выросло на ее почве.

К сожалению, от гомеровского периода почти не сохранилось памятников зодчества или монументальной скульптуры, однако мы имеем представление о гончарном ремесле, близком микенской керамике. Самые ранние глиняные сосуды были украшены геометрическим узором из горизонтальных полос коричневого лака, вероятно, имевшим символическое значение (X—VII вв. до н.э.), позже появились фигуры зверей и птиц.

Сосуды многообразны по форме: *амфоры* — для хранения вина и масла, *кратеры* — для смешивания вина с водой, *пиксиды* с крышками в виде фигурок животных или птиц — для благовоний, кувшины с фигурным венчиком — *ойнохои* (энохой) — для разливания вина во время трапезы и т.д. С конца IX — начала VIII в. до н.э.



Амфора.
Афины, Национальный
археологический музей

на вазах появляется изображение человеческих фигурок: изображение предельно плоскостное, условное, с головами и ногами в профиль, а верхней частью торса — в фас, как в египетском искусстве. О монументальной скульптуре мы знаем только по описаниям древних: это так называемые *ксоаны* — статуи из дерева и камня. Время совершенных созданий пластики еще впереди.

Греческая архаика

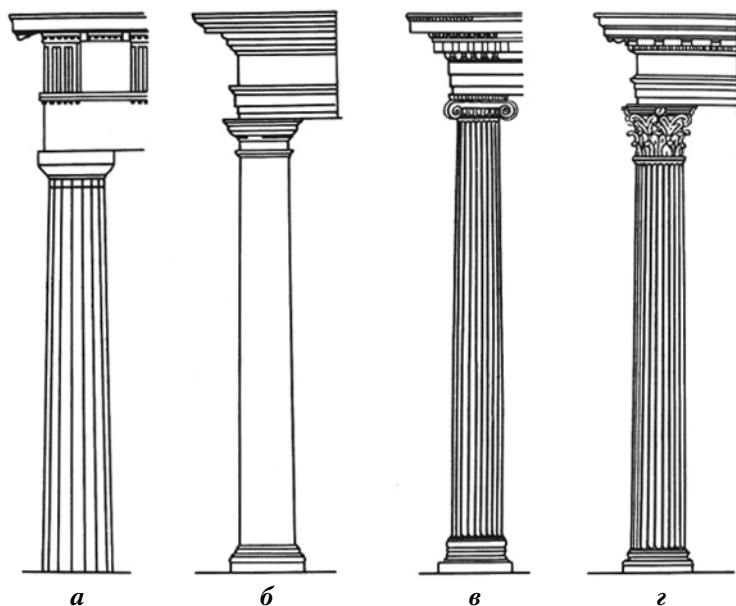
Период VII—VI вв. до н.э. — время складывания и укрепления античных рабовладельческих городов-государств, греческих полисов — называется *архаическим* (от греч. *archaios* — древний). Усиленно строятся и укрепляются города, прокладываются дороги, мосты, водопроводы. Складывается общегреческий рынок, чеканится монета. В это время уже четко прослеживается социальное неравенство и борьба демоса с аристократами, эвпатридами. Греки быстро расселяются в бассейне Средиземноморья. Из Сицилии, Египта, с Апеннинского полуострова, из Северного Причерноморья они ввозят рабов и хлеб, вывозят же в провинции в основном произведения художественного ремесла, керамики.

Период архаики — время возникновения греческой письменности (на основе финикийской), медицины, астрономии, истории, географии, математики, натурфилософии, лирической поэзии, театра и, конечно, изобразительных искусств. Греки, умело используя достижения прежних культур Вавилона, Египта, создали свое собственное искусство, оказавшее огромное влияние на все последующие этапы европейской культуры. Зодчие этого периода уже пользовались не деревом и кирпичом на каменной основе, как раньше, а камнем. На главной площади города, где происходили собрания и религиозные празднества, возвышался храм, посвященный обычно божеству — покровителю города.

В период архаики постепенно была создана продуманная и ясная система архитектурных форм, которая стала основой для всего дальнейшего развития греческого зодчества. Греческий храм, хранилище казны и художественных сокровищ, место поклонения главному богу или богам, был центром всей общественной жизни граждан греческого полиса. Как правило, он не подавлял человека своими разме-

рами. Размещение храма в центре акрополя или на городской площади уже определяло его роль в общественной жизни. Простейший тип архаического храма — *храм в антах*, состоящий из одного небольшого помещения — *наоса*, открытого на восток. Между выступами боковых стен — антами — на фасаде были помещены две колонны. *Простиль* (от греч. pro — впереди и stylos — колонна) — более сложный тип храма, на его фасаде уже не две, а четыре колонны. *Амфипростиль* (от греч. amphí — с обеих сторон) имел колоннаду как с переднего, так и с заднего фасада, где был вход в сокровищницу. Но основным типом храма явился *периптер* — храм прямоугольной формы, окруженный со всех сторон колоннадой. Периптер сложился во второй половине VII в. до н.э., и дальнейшая эволюция храмовой архитектуры шла по линии совершенствования его конструкции и пропорций.

В основе греческого зодчества уже в архаический период лежала определенная система соотношения, равновесия несомых и несущих частей — *ордер* (от лат. ordo — ряд, порядок). Первые ордера назывались *дорическим* и *ионическим*



Классические виды ордера:

а, б — дорический; в — ионический; г — коринфский

(по местам их возникновения), затем появился *коринфский* ордер, близкий к ионическому.

Ордер был общей системой правил, никак не исключавшей индивидуальности творческого решения в вопросах соотношения храма с ландшафтом, с другими сооружениями.

Каменное основание дорического храма-периптера — обычно трехступенчатое, называемое *стереобатом*, с его верхней ступенькой — *стилобатом* — служило как бы постаментом храма. В наос, из которого, собственно, и состоял храм, вел вход со стороны главного фасада (в некоторых храмах был еще *опистодом* — помещение позади наоса с выходом в сторону заднего фасада). Наос освещался или через двери, или через световые люки в потолке. Дорические колонны архаического периода не имели базы и создавали впечатление приземистых и мощных. Ствол их прорезали желобки — *каннелюры*, на высоте одной трети ствол утолщался (это утолщение носит название *энтазиса*). Капитель колонны состояла из *эхина* — круглой каменной подушки и *абака* (абаки) — квадратной плиты, на которую опиралось перекрытие — так называемый *антаблемент*. В свою очередь, антаблемент складывался из *архитрава* — балки, лежащей непосредственно на колоннах, *фриза* и *карниза*. В дорическом ордере архитрав гладкий, фриз делится на прямоугольные плиты — *метопы* и *триглицы*, имеющие на плоскости три вертикальных желобка. Антаблемент завершался карнизом. Двускатная крыша, покрытая черепицей или мраморными плитками, на переднем и заднем фасадах образовывала треугольники — так называемые *фронтоны*. Метопы и фронтоны заполнялись скульптурой. Скульптурными украшениями (*акротериями*) завершались углы крыши и ее щипец (который в русской архитектуре называется коньком). Классическим примером дорического ордера может служить *храм Посейдона в Пестуме* (Италия, VI в. до н.э.).

Капитель ионического ордера, сложившегося к концу VII в. до н.э., имела эхин из двух изящных завитков — *волют*. Архитрав ионического ордера разделен по горизонтали на три полосы, отчего кажется более легким, чем гладкий дорический. Фриз идет по антаблементу сплошной лентой; его характер более легкий, изящный, «женственный». Фриз был часто раскрашен, детали золотились. В ионической колонне энтазис менее заметен, чем в дорической, или вовсе отсутствует. Карниз богато декорирован.



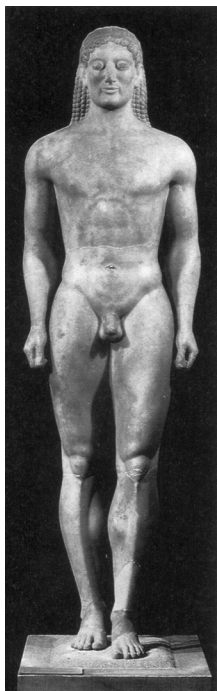
Храм Посейдона. Пестум

Уже в эпоху классики сложился коринфский ордер, колонны которого более стройные, чем ионические, и завершаются пышной капителью, составленной из стилизованных листьев аканфа. Изобретение коринфской капители приписывают золотых дел мастеру **Каллимаху** (конец V в. до н.э.), который сделал ее сначала из металла¹. Пример коринфского ордера — *храм Аполлона в Бассах* (ок. 430 до н.э.). Но следует отметить, что греки употребляли коринфский ордер реже, чем дорический и ионический.

Греческие храмы архаического периода подкрашивались: тимпаны фронтонов (т.е. их внутреннее поле) и триглицы — обычно синим, метопы — красным. Раскрашивалась и скульптура. Краска подчеркивала архитектуру здания, усиливала праздничность образа. Белый с цветными деталями храм, для которого греческие зодчие всегда умели найти удачное расположение на холме, на возвышении, легко «читался» силуэтом на фоне неба.

Дорический ордер явился выражением самых передовых художественных идей своего времени, и строгий тип пери-

¹ Об этом говорит Витрувий — римский архитектор и инженер второй половины I в. до н.э., автор трактата «Десять книг об архитектуре».



**Курос. Афины,
Национальный
археологический
музей**

птера продолжал развиваться и совершенствоваться в эпоху классики как ведущий тип храма.

Сложным путем шло развитие архаической скульптуры. Можно сказать, что греческая скульптура родилась на стадионах, в гимнасиях, на олимпиадах. Победители олимпийских игр всенародно прославлялись, в их честь воздвигались статуи. Поскольку на состязаниях юноши выступали обнаженными, то скульптура с первых шагов стала решать проблемы пластики обнаженного юношеского тела. Так появились в период греческой архаики скульптурные изображения юношей — *куросы*, которые долго называли архаическими аполлонами. Иногда такие статуи достигали нескольких метров высоты. Фигура монументальна, моделирована обобщенно, в ее нерасчлененности отчетливо подчеркивается связь с блоком. Руки прижаты к туловищу, одна нога выставлена вперед. Подчеркнуто атлетическое сложение: широкие плечи, узкие бедра. Углы губ чуть приподняты, что позволило исследователям ввести термин «архаическая улыбка»; глаза широко открыты. Четкая фронтальность, подчеркнутые плоскости

фаса и профиля, статика позы, разработка волос напоминают древнеегипетские статуи, но улыбка, устремленный вдаль взгляд создают впечатление жизнерадостности, открытости человека перед миром, счастья познания его, что составляет глубокую гуманистическую идею греческого искусства.

Куросы посвящались богам, ставились в храмах и святилищах, изображения атлетов воздвигались на площадях городов. Рельефные изображения исполнялись на надгробных плитах — *стелах*. Материалом служили камень, дерево, мрамор, терракота, со второй половины VI в. до н.э. — бронза. Камень и глину раскрашивали. Раскраска была условной: борода могла быть синей или зеленой, глаза — красными, но это лишь усиливало общую декоративность.

Если в скульптурном изображении мужской фигуры решалась проблема обнаженного тела, то в изображении жен-

ской фигуры — проблема задрапированного. Такие фигуры назывались *корами* (от греч. *korē* — дева). Чаще всего их находят около Афин, так как обычно коры изображали жриц богини Афины. Уже в ранних архаических корах видно, как скульптор стремился под их одеждой — хитонами и пеплом — возможно точнее промоделировать тело. Глаза удлиненные, широко раскрытые, «архаическая улыбка» еле обозначена.

Как правило, коры раскрашивались: при розовато-красных волосах брови и ресницы могли быть черными, одежда яркая, очень нарядная. Лица куросов и кор не индивидуализировались, моделировались обобщенно. В мужских фигурах подчеркнуты статикой позы сдержанность, мужество, сила. Сдержанность, благородство при подчеркнутой женственности, нежности мы наблюдаем в образах кор. Все это выражало нравственный идеал греков в период архаики, а в искусстве той эпохи эстетический и этический идеалы сливались.

О монументальной живописи архаического периода ничего не известно. Очевидно, она существовала, но не сохранилась до нашего времени. Зато мы можем судить о *вазописи* VII—VI вв. до н.э. В VII в. до н.э. живопись заполняет поверхность сосуда, как ковром. Подобный стиль обычно называется *ориентализирующим*, поскольку многое, особенно в орнаменте, греки восприняли от искусства Востока: пальметты, цветы лотоса, многие мотивы животного мира. Все это переработано живой фантазией греков и обогащено их собственной мифологией. Узор, подчеркнутый контуром, наносился темно-коричневым лаком по светлой глине, детали процарапывались, выделялись белой и пурпурной красками.

В конце VII в. до н.э. ковровый стиль в вазописи уступает место *чернофигурному*: черным лаком стали наносить узор на чуть подкрашенную охрой глину сосуда, фигуры располагались уже не «ковром», горизонтальными полосами, а свободно размещались на поверхности стенок. Помимо мотивов растительного и животного мира в керамике Афин, особенно в VI в. до н.э., появляется множество сцен сражений, пиров, охоты, эпизодов из гомеровских поэм. Мастера гончарного искусства с этого времени стали подписывать свои сосуды. «Эксекий сделал» — написано на знаменитом килике, днище которого украшает изображение ладьи Диониса, превратившего в дельфинов захватив-

ших его в плен пиратов. Возможно, гончар и живописец иногда объединялись в одном лице.

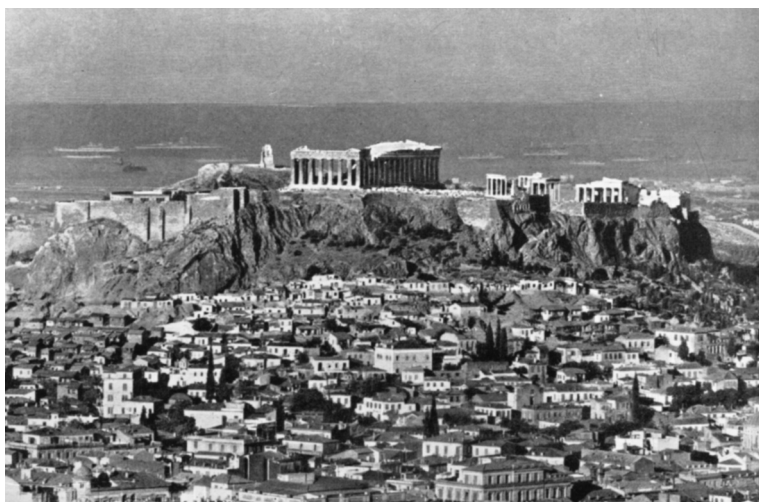
С последней трети VI в. до н.э. чернофигурную вазопись сменила *краснофигурная*: фигуры естественного цвета глины выступали на фоне, сплошь покрытом лаком. Традиционно мифологические сцены все чаще сменяются более живописными, «живыми», динамичными жанровыми сценами (мастера Евфимид, Бриг, Евфроний). Знаменитая «*Ваза с ласточкой*» Евфрония конца VI в. до н.э. хранится в Эрмитаже (см. цветную вклейку).

Создав тип храма-периптера, решив проблемы пластики обнаженной мужской и задрапированной женской фигуры, разработав многофигурные композиции в вазописи, все более тяготеющие к изображению реального мира, искусство архаики заложило основы всей художественной системы следующего периода — греческой классики.

Греческая классика

Еще в VI в. до н.э. Афины вступили в пору расцвета. В конце века реформами Клисфена была закреплена победа демократии над аристократией. Афины стали главным городом Центральной Греции, основным очагом греческой культуры. Здесь родилось искусство театра, впервые были записаны греческие поэмы, устраивались первые Панафинейские торжества в честь богини Афины. Однако не следует забывать, что афинская демократия была рабовладельческой: вопросы общественной жизни решали только свободные граждане.

В первой половине V в. до н.э. Афины возглавляли борьбу греческих городов с персами. Это была не только борьба за свободу и независимость греческого народа, но и борьба разных форм общественного миропорядка: эллинской демократии и восточной деспотии, борьба разных мировоззрений. Морской битвой при Саламине (480 до н.э.) и сухопутной при Платеях (479 до н.э.) был положен конец Греко-персидским войнам. Сражения и победа греков стали сюжетом бессмертной трагедии Эсхила «Персы». За столетия войны был организован морской союз двухсот греческих городов во главе с Афинами, власть которых быстро возрастала. Вскоре Афинский морской союз превратился в мощную Афинскую державу.



Афинский Акрополь

Истинный расцвет Афин справедливо связывается со временем, когда город возглавлял ее первый стратег Перикл (490—429 до н.э., стратег с 444 до н.э.). Около него группировалась интеллектуальная элита: люди искусства и науки (поэт Софокл, архитектор Гипподам, «отец истории» Геродот), знаменитые философы того времени. На склоне Афинского акрополя в знаменитом театре Диониса в течение нескольких веков представляли трагедии Эсхилла, Софокла, Еврипида, комедии Аристофана, которые воспитывали чувства достоинства, ответственности греков перед согражданами, благородство и независимость духа. Искусство греков показывало, каким должен быть человек: физически и нравственно прекрасным, гармонически развитым — и в этом смысле искусство V—IV вв. до н.э. справедливо стали называть *классикой*, оно явилось образцом для подражания. Историк Фукидид (ок. 454 — ок. 396/399 до н.э.) писал, что афинское искусство дышит радостью победы демократии, «первой победы европейской цивилизации над варварством». А сам Перикл в знаменитой речи произнес: «Мы развиваем нашу склонность к прекрасному без расточительности и предаемся наукам не в ущерб силе духа... Город наш — школа всей Эллады».

Ранняя классика. В архитектуре V в. до н.э. развивался все тот же тип храма-периптера преимущественно доричес-

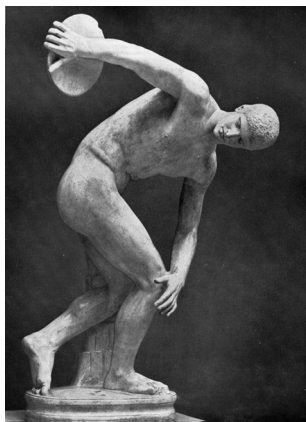
кого ордера. Пропорции его стали стройнее, гармоничнее, приобрели бóльшую логику, ясность и простоту. Так, число колонн стало определенным: по длинной стороне вдвое больше, чем по короткой, плюс одна (например, 13 : 6 или 17 : 8). Архитектура V в. до н.э. предстает перед нами в гармонии со средой, в соразмерности с человеческой фигурой, в синтезе со скульптурой. В период *ранней классики* — так называемого *строгого стиля* (490—450 до н.э.) скульптура носит переходный характер от архаики к классике. Это прекрасно видно на фронтонах групп *храма Афины Афайи на острове Эгина* (ок. 490 до н.э.), найденных в начале XIX в. и отреставрированных датским скульптором Бертеlem Торвальдсенем (1770—1844). Фигуры греков и троянцев, сражающихся за тело Патрокла, еще статичны, в их пластике много от архаических курсов, включая и «архаическую улыбку». Иначе это решено в скульптурах знаменитого *храма Зевса в Олимпии* (470—456 до н.э.), открытых раскопками также в XIX столетии. На восточном фронте храма изображен миф о состязании на колесницах царя Эномея и Пелопса, на западном — борьба лапифов с кентаврами, в метопах предствлены 12 подвигов Геракла (фрагменты скульптуры находятся в музее города Олимпия). Все фигуры взаимосвязаны, объединены единым движением и при всей суровой величественности вполне жизненны.

Образ атлета — по-прежнему самая распространенная тема скульптуры. В образах атлетов греки стремились воплотить совершенную человеческую красоту. Но создать ее непросто: она состоит в том, чтобы воедино слились добродетель души с соразмерной красотой тела, писал древнегреческий сатирик и философ Лукиан (ок. 120 — ок. 190). Фигура «*Дельфийского возничего*» из композиции, созданной около 476 г. до н.э. неизвестным мастером по желанию одного из победителей в состязаниях на колесницах, в ниспадающем складками хитоне, напоминает величественную дорическую колонну с каннелюрами. Лицо полно сдержанной силы, спокойствия, торжественности и благородства, линии лба, носа, бровей и губ безупречны по рисунку. Идеально прекрасный образ, однако, не лишен жизненности: в зрачки глаз были вставлены цветные камни, что оживляло выражение. Фигура отлита в бронзе, ставшей с этого времени любимым материалом скульпторов. Вообще в Греции долго держалось деление мастеров на «скульптора по бронзе» и «скульптора по мрамору».

Известны не только анонимные произведения V в. до н.э. В это время в Афинах работали скульпторы **Фидий** (начало V в. до н. э. — ок. 432—431 до н.э.), **Мирон** (середина V в. до н.э.) и **Поликлет** (вторая половина V в. до н.э.). Многие статуи их дошли до нас лишь в римских мраморных копиях I—II в. н.э.

Среди работ Мирона из Элевтер наиболее известна статуя «Дискобол» (ок. 460—450 до н.э.), изображающая атлета в момент наивысшего напряжения перед броском диска. Мирону первому удалось передать в статичном искусстве живость движения, внутреннее напряжение фигуры. В другом его произведении — «Афина и Марсий», исполненном для афинского акрополя, лесное существо Марсий выбирает музыкальный инструмент среди разбросанных у его ног, рядом стоит взирающая на него с гневом Афина. Обе фигуры объединены действием. Интересно отметить, что, хотя Марсий выступает здесь как существо, выражаясь современным языком, отрицательное, лишь в его неправильном лице подчеркивается отсутствие совершенства, тело же его идеально прекрасно.

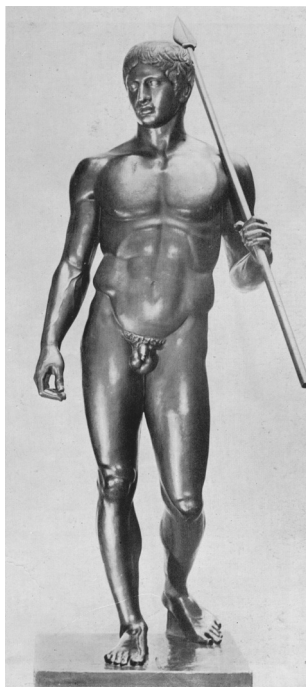
Высокая классика. Поликлет из Аргоса работал уже в период *высокой классики* — в середине и второй половине V в. до н.э. Он создал тот обобщенный художественный образ атлета, который стал нормой и образцом. Им был написан теоретический трактат «Канон» (от греч. κανон — норма, правило), где скульптор точно рассчитал размеры частей



Мирон. Дискобол. Рим,
Национальный музей



Мирон. Афина и Марсий.
Реконструкция



**Поликлет. Дорифор.
Копия. Неаполь,
Национальный музей**

который поражает найденным соотношением рационального и эмоционального, статики и динамики, чувством равновесия и покоя.

В 480—479 гг. до н.э. персы захватили и разграбили Афины и основные святилища на Акрополе. Среди развалин священного храма Фидий создал семиметровую бронзовую статую Афины-воительницы, *Афины Промахос* (ок. 460 до н.э.), с копьем и щитом в руках, как символ возрождения города, его мощи и непримиримости к врагам. Как и все последующие работы Фидия, статуя погибла (она была уничтожена крестоносцами в Константинополе в XIII в.).

Фидий работал в разных техниках. Около 448 г. до н.э. он выполнил 13-метровую статую *Зевса Олимпийского* для храма Зевса в Олимпии в так называемой *хрисозлефантинной технике*: лицо, руки и тело бога были выложены пластинками слоновой кости на деревянной основе, глаза инкрусти-

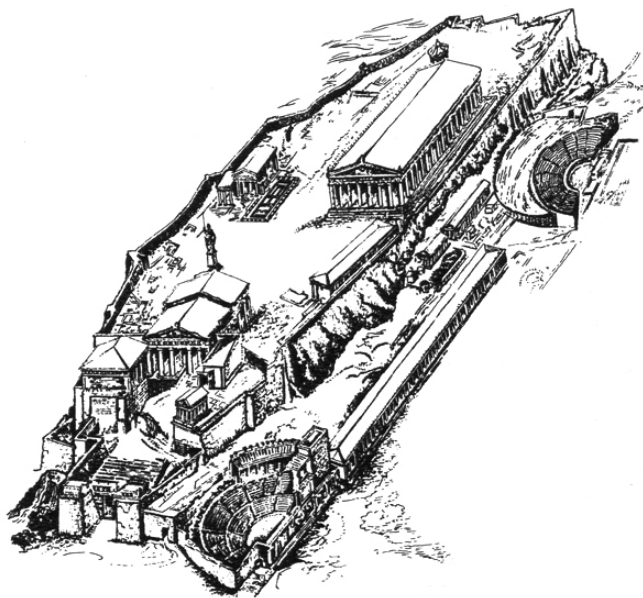
тела исходя из роста человека как единицы измерения (например, голова составляет $\frac{1}{7}$ к росту, лицо и кисть руки — $\frac{1}{10}$, ступня — $\frac{1}{6}$ и т.д.). Свой идеал Поликлет выразил в сдержанно-мощных, спокойно-величественных образах «*Дорифора*» (копьеносца; 450—440 до н.э.), «*Диадумена*» (атлета, увенчивающего свою голову победной повязкой; ок. 420 до н.э.) и «*Раненой амазонки*» (440—430 до н.э.), предназначенной для знаменитого храма Артемиды в Эфесе. Поликлет воплотил в своих статуях прежде всего образ идеального свободнорожденного гражданина полиса, города-государства Афин. Работал он в основном в бронзе, но до нас дошли лишь, как и от Мирона, мраморные римские копии.

Третьим величайшим скульптором V в. до н.э. был уже упомянутый афинянин Фидий, воплотивший тот целостный художественный стиль высокой классики,

ровались драгоценными камнями, плащ, сандалии, оливковые ветви на голове, волосы, борода были из золота. Зевс восседал на троне, держа в руках скипетр и фигуру богини победы. Скульптура пользовалась огромной славой, но и она погибла в V в. н.э.

С 449 г. до н.э. началась реконструкция *Афинского Акрополя*, и Фидий стал воплощением замысла Перикла, поддержанного всеми афинянами. Это был период расцвета греческой демократии, в реконструкции Акрополя видели выражение идеи общеэллинского единства. Более 15 лет соей жизни Фидий отдал Акрополю и создал бессмертный памятник, в котором архитектура и скульптура выступают в нерасторжимом единстве. Осуществляя общий надзор за строительством, он с учениками исполнил скульптуры главного храма Акрополя Парфенона.

Первоначально раз в год, а позднее — раз в четыре года по священной дороге от Афин к Акрополю тянулось шествие с дарами богине Афине и с одеждой для нее — пеплосом, который ткали лучшие афинские девушки; начинались так называемые Панафинеийские празднества в честь богини — покровительницы города. Процессия проходила через па-



Графическая реконструкция Акрополя в Афинах

радный вход на холм — *Пропилеи* (архитектор Мнесикл; 437—432 до н.э.), состоящий из ионической колоннады между двумя дорическими портиками, и далее на площадь Акрополя. Справа от Пропилей на выступе скалы Акрополя, на высоком постаменте стоял *храм Ники* (архитектор Калликрат; 443—421 до н.э.), ионического ордера, с деревянной скульптурой богини *Нике Аптерос* (*Бескрылой*) внутри. Это редкое изображение бескрылой победы: в поэтическом воображении греков богиня победы рисовалась изменчивой, легко перелетающей от одного к другому, и поэтому чаще ее изображали крылатой.

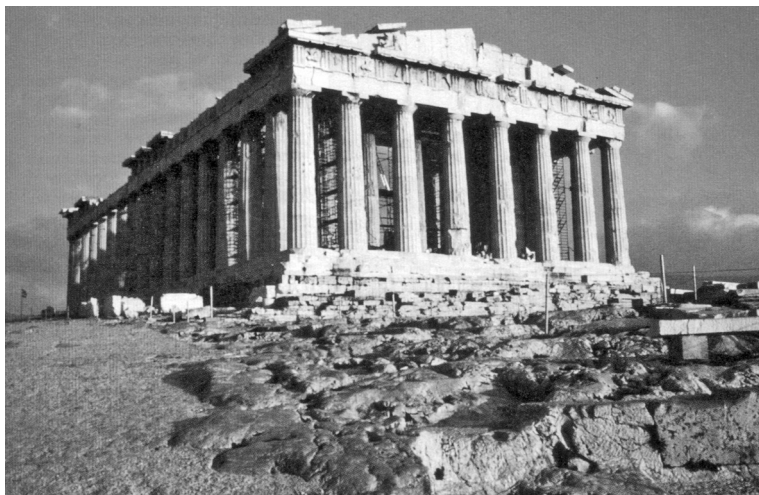
Процессия направлялась от входа к центральному храму Акрополя — Парфенону (архитекторы Иктин и Калликрат; 447—438 до н.э.). *Парфенон* — периптер (70 × 31 м), окруженный сорока шестью колоннами высотой 10 м, по восемь на портиках и по 17 на длинных сторонах. В Парфеноне соединены черты дорического (колонны) и ионического (фриз основного объема здания — так называемый зофор) ордеров. Пентелийский мрамор его колонн, красный и синий цвета фронтонов и метоп, деликатно введенная позолота сообщали храму праздничность. Чувство пропорций, соразмерность всех частей, точность в расчетах делают Парфенон безупречным произведением искусства. Это тво-



Калликрат.
Храм Ники Аптерос у входа
в Афинский Акрополь



Ника, развязывающая
сандалию.
Рельеф балюстрады
храма Ники Аптерос.
Афины, Музей Акрополя



Иктин и Калликрат. Парфенон

рение, близкое и понятное человеку, соразмерное ему, вызывающее не только восхищение памятником, но и чувство уверенности в человеческих силах, возможностях и таланте.

Внутри Парфенона (в восточной его части, ибо он был разделен на две половины) стояла изваянная Фидием 13-метровая статуя *Афины Парфенос*, Афины-Девы (447—438 до н.э.), исполненная в хрисоэлефантинной технике. Афина представлена в одеянии с изображенными на нем сфинксом и крылатыми конями. Правой рукой она опиралась на колонну, держа двухметровую крылатую богиню Nike, в левой руке у Афины был щит. Рядом со щитом Фидий поместил изображение громадного священного змея. Лицо Афины, руки, маска медузы Горгоны на груди были выполнены из слоновой кости, глаза — из драгоценных камней, одежда и оружие — из золота. Такой ее описал в древнем путеводителе Павсаний (II в.).

Искусство греков было полихромно, празднично, нарядно. Многофигурные рельефные композиции на фронтонах и в метопах храма выступали всегда на цветном, синем или красном фоне, подкрашивались или золотились капители колонн. По выложенному синими терракотовыми плитками потолку Парфенона были разбросаны золотые звезды. Фронтоны и 92 метопа Парфенона были украшены рельефами, выполненными Фидием и его учениками, а также ху-

дожниками старшего поколения. Скульптуры Парфенона в ясных и логичных образах, с глубокой поэтичностью и эмоциональностью прославляли богиню Афины. На восточном (лучше сохранившемся) фронтоном Парфенона Фидий изобразил «Рождение Афины из головы Зевса», на западном — «Спор Афины и Посейдона за обладание Аттикой», в метопах восточной стороны — сцены битвы богов с гигантами, северной — падение Трои, южной — борьбу греков с кентаврами, западной — битву греков с амазонками. Фидию, несомненно, принадлежал общий замысел; возможно, он исполнял рисунки, по которым высекали изображения, и глиняные модели, но многое изваял в материале он сам, ему, вернее всего, принадлежит и окончательная отделка. Скульптуру Парфенона можно с полным правом считать гениальным творением Фидия.

История Парфенона и его скульптурного убранства полна трагичности. В Средние века Парфенон был превращен в христианскую церковь, затем использовался турками как пороховой склад. В XVII в. при осаде Акрополя венецианцами в Парфенон попало ядро и он был разрушен. Многие скульптуры погибли. Большинство из сохранившихся рельефов в настоящее время хранится в Британском музее в Лондоне.

Фидий передал в мифах живое чувство веры в торжество человеческого разума, силу красоты, победу греков над варварами-персами и над стихийными силами природы. Идеальная красота, глубокая человечность богов и богинь,



Фидий и его ученики. Мойры. Скульптуры с восточного фронтона Парфенона. Лондон, Британский музей

им изображенных: прекрасного Диониса, Афродиты, отдыхающей на коленях своей матери Дионы, богинь судьбы Мойр и других, — не только радовали глаз, но и вселяли уверенность в современников, возвышали их над обыденной жизнью. В этом было огромное воспитательное значение искусства Фидия.

Среди мифологических сюжетов были и сцены, непосредственно отражающие современную жизнь Афин: на рельефном фризе — зофоре, проходящем за колоннами по стенам наоса Парфенона (160 м длины, 1 м высоты), Фидий изобразил панафинейское празднество: колесницы состязающихся в ловкости, скачущих на лошадях юношей; девушек, несущих дары богине; музыкантов; жертвенных животных. Уже современники говорили о неистощимой фантазии Фидия, а позднее исследователи подсчитали, что на фризе изображено 365 человеческих фигур и 227 фигур животных, при этом ни разу не повторяется пластика движений. Смерть Фидия, а затем и Перикла совпала с концом высокой классики, эстетический идеал которой выражен в словах Перикла: «Мы любим прекрасное, соединенное с простотою, и мудрость без изнеженности».

Последней постройкой Акрополя был храм, посвященный Афине и Посейдону и некоему царю Эрехтею — так называемый *Эрехтейон* (421—406 до н.э.). Храм имеет одну конструктивную особенность: подчиняясь рельефу местности, архитекторы должны были его восточную часть сделать на три метра выше западной. На одном из трех портиков храма антаблемент поддерживают вместо ионических колонн женские фигуры — *кариатиды*.

Эрехтейон строился в тяжелое для Афин время. С 431 по 404 г. до н.э. велась борьба за первенство между Афинской державой и Пелопоннесским союзом во главе со Спартой, получившая в истории название Пелопоннесской войны. Это была не только борьба за господство на море и на суше, но и борьба олигархии (Спарта) и демократии (Афины). Афины потерпели поражение. Начинался кризис греческих полисов, кризис рабовладельческой демократии. Это привело во второй половине IV в. до н.э. к подчинению греческих городов новой мощной державе — Македонии.

Поздняя классика. Конец V — начало IV в. до н.э. был периодом бурной духовной жизни Греции, формирования идеалистических идей Сократа (469—399 до н.э.) и Платона (428/427—348/347 до н.э.) в философии, развивавшихся



Архилох (?). Эрехтейон. Портик кариадид

в борьбе с материалистической философией Демокрита (ок. 460 — ок. 360 до н.э.), временем складывания и новых форм греческого изобразительного искусства. В архитектуре *поздней классики* (410—350 до н.э.) в отличие от ранней и высокой классики нет «чувства меры» (месотес), характерного для предыдущего периода, и более всего проявляется стремление к грандиозному, внешне великолепному. В середине IV в. до н.э. в Эфесе заново был построен некогда сгоревший *храм Артемиды*, почитавшийся одним из семи чудес света. Таким же чудом можно считать гигантскую *гробницу царя Мавзола в Галикарнасе* (архитекторы Пифей и Сатир; 353 до н.э.), от которой и произошло позднее название «мавзолеев». Постройка завершилась колесницей с конями и была украшена 150-метровым фризом с изображением «Битвы греков с амазонками» (*Амазономахия*). Мавзолей соединил торжественную, восточную пышность декора с изяществом греческого ионического ордера.



**Скопас. Битва греков с амазонками. Фрагмент фриз
Галикарнасского Мавзолея. Лондон, Британский музей**

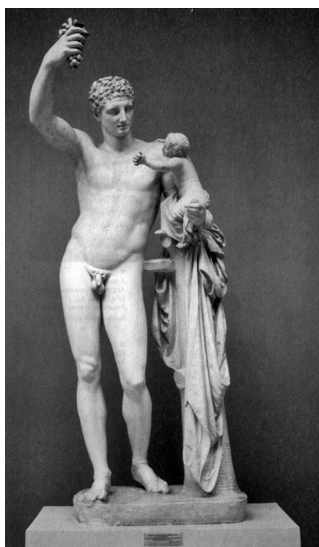
Большое место в архитектуре IV в. до н.э. занимают общественные сооружения для зрелищ. Это знаменитый *театр в Эпидавре* (архитектор Поликлет Младший; 360—330 до н.э.), на каменных скамьях которого помещалось 10 тысяч зрителей. Актеры играли на круглой площадке — *орхестре* (диаметром 12 м), за орхестрой находилась каменная стена — *скене*. Блестящая акустика позволяла все отлично слышать с последнего ряда, который был отдален от орхестры на 60 м и находился на 23 м выше нее.

В греческой архитектуре IV в. до н.э. появляется упоминавшийся выше коринфский ордер с колоннами, завершаемыми богато декорированной капителью в виде листьев аканфа (примером может служить камерный *памятник Лисикрата в Афинах*; 335—334 до н.э.).

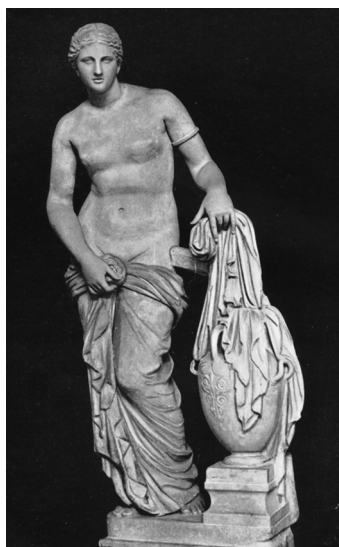
В скульптуре на смену мужественности и суровости образов строгой классики приходит интерес к душевному миру человека, и в пластике находит отражение более сложная и менее прямолинейная его характеристика. Так, в единственной дошедшей до нас в подлиннике от скульптора **Праксителя** (ок. 390 — ок. 330 до н.э.) мраморной статуе *«Гермеса с младенцем Дионисом»* (статуя исполнена около 330 до н.э. и была найдена в XIX в. в Олимпии) мастер изобразил бога Гермеса — покровителя торговли и путешественников,

а также вестника богов — в виде прекрасного юноши, небрежно облокотившегося на пень, в состоянии покоя и безмятежности, задумчиво и нежно глядящего на младенца Диониса, которого он держит на руках. На смену мужественной красоте атлета V в. до н.э. приходит красота несколько женственная, изящная, но и более одухотворенная. На статуе Гермеса сохранились следы древней раскраски: красно-коричневые волосы, серебряного цвета повязка.

Особой славой пользовалась другая скульптура Праксителя — *статуя Афродиты Книдской* (середина IV в. до н.э.). Это было первое в греческом искусстве изображение обнаженной женской фигуры. Статуя стояла на берегу полуострова Книд, и современники писали о настоящих паломничествах сюда, чтобы полюбоваться красотой богини, готовящейся войти в воду и сбросившей одежды на стоящую рядом вазу. К сожалению, оригинал статуи Афродиты Книдской не сохранился. Героям Праксителя не чуждо лирическое чувство, отчетливо выраженное, например, в его *«Отдыхающем сатире»* (ок. 340—330 до н.э.). Подобные черты развились еще ранее, в пластике учеников фидиевской школы: достаточно указать *«Афродиту в садах»* Алкамена, рельефы



Пракситель.
Гермес с младенцем Дионисом.
Олимпия, музей



Пракситель.
Афродита Книдская.
Римская копия

балиюстрады храма Нике Аптерос или надгробие Гегесо неизвестных мастеров. Но в образах поздней классики это лирическое начало соседствует с чертами душевной взволнованности, томления, грусти, задумчивости, созерцательности.

Скульптор и архитектор **Скопас**, уроженец острова Парос, был современником Праксителя. Он участвовал в создании рельефного фриза для Галикарнасского мавзолея совместно с Тимофеем (первая половина IV в. до н.э.), Леохаром (середина IV в. до н.э.) и Бриаксисом (вторая половина IV в. до н.э.). В отличие от Праксителя Скопас продолжил традиции высокой классики, создавая образы монументально-героические, но от образов V в. их отличает драматическое напряжение всех духовных сил. Порыв страсти, выражение страдания, даже какого-то трагического надлома нарушает гармоничную ясность. Все это опосредованно выражает трагический кризис этических и эстетических идеалов классической поры. В состоянии экстаза, в бурном порыве страсти изображена Скопасом «Менада». Спутница бога Диониса показана в стремительном танце, ее голова запрокинута, волосы упали на плечи, тело изогнуто, представлено в сложном ракурсе, складки короткого хитона подчеркивают бурное движение. Игра светотени усиливает динамику образа. В отличие от скульптуры V в. «Менада» Скопаса рассчитана уже на обозрение со всех сторон.

Третий великий скульптор этой эпохи — **Лисипп** (370—300 до н.э.). Работал он в бронзе и, если верить древним писателям, оставил после себя полторы тысячи бронзовых статуй, которые до нас в подлиннике не дошли. Лисипп использовал уже известные сюжеты и образы, но стремился сделать их более жизненными, не идеально совершенными, а характерно-выразительными. Так, атлетов он показывал не в момент наивысшего напряжения сил, а, как правило,

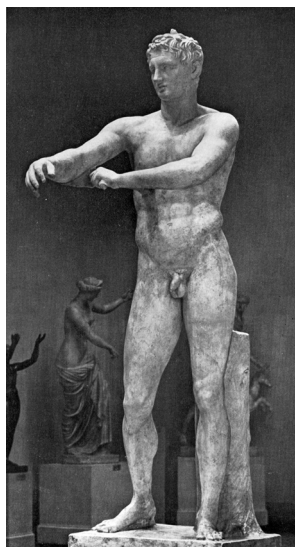


Скопас. Менада.
Копия. Дрезден,
Альбертинум

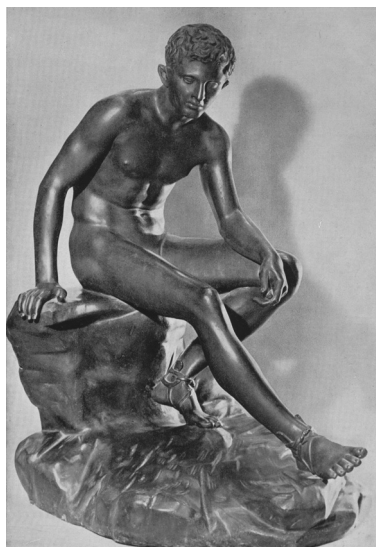
в момент их спада, после состязания. Именно так представлен его «Апоксиомен», счищающий с себя песок после спортивного боя. У него усталое лицо, слипшиеся от пота волосы.

Пленительный Гермес, всегда быстрый и живой, тоже представлен Лисиппом как бы в состоянии крайнего утомления, ненадолго присевшим на камень и готовым в следующую секунду бежать дальше в своих крылатых сандалиях («Отдыхающий Гермес»). Утомленным от подвигов изображает Лисипп и Геракла («Отдыхающий Геракл»). Лисипп создал свой канон пропорций человеческого тела, по которому его фигуры выше и стройнее, чем у Поликлета (размер головы составляет $\frac{1}{9}$ фигуры).

Лисипп был многогранным художником. Придворный скульптор Александра Македонского, он делал гигантские многофигурные композиции, например баталию из 25 фигур всадников, статуи богов (в частности, статую Посейдона, установленную на Коринфском перешейке у самого моря), портреты (не раз он изображал самого Александра Македонского; лучший из портретов знаменитого полководца несет в себе черты почти трагической смятенности).



Лисипп. Апоксиомен.
Рим, Музей Ватикана



Лисипп. Отдыхающий Гермес.
Неаполь, Национальный музей

Для искусства поздней классики было характерно введение новых жанров, которые нашли дальнейшее развитие на следующем этапе — в эллинизме.

В блестящую эпоху классики греки знали и монументальную живопись, расписывая стены зданий многофигурными композициями в технике фрески на те же героические и мифологические сюжеты, что и в скульптуре. Время не сохранило этих работ. Известны только имена мастеров: **Полигнота**, мастера первой половины V в. до н.э., упоминаемого в «Описании Эллады» Павсания, пользовавшегося лишь четырьмя красками (белой, красной, желтой и черной); афинянина **Аполлодора**, жившего несколько позднее, во второй половине века, о котором свидетельствует Плиний в своей «Естественной истории» и с именем которого связано понятие *скиаграфии* (живопись, использующая светотень); **Апеллеса** и его ученика **Зевксиса**. Основой живописи была стена или доска, краски — энкаустика (восковые) или темпера. Современные исследования показали, что помпейские росписи были исполнены не в технике энкаустики (от греч. *enkaio* — выжигая; восковая живопись, выполняемая горячим способом, расплавленными красками), как считалось ранее, а яичной темперой. Известна была и *мозаика* из кусков мрамора, выкладываемого по ранее намеченному рисунку — предвестие будущей флорентийской мозаики эпохи Возрождения. Грекам была известна тончайшая миниатюрная резьба по камню (*геммы*), искусные ювелирные изделия из золота и серебра.

В *вазописи* периода классики краснофигурный рисунок стал более свободным, фигуры представлены в сложных ракурсах. Сцены имеют жанровый характер. Сюжетный рисунок уже приобретает самостоятельное значение в композиции сосуда (Евфроний — мастер ранней классики; позже — Дурис, Бриг.) К концу V в. до н.э. вазопись стала приходить в упадок, теряя индивидуальность мастера, все более превращаясь в ремесло.

Эллинистическое искусство

Еще во второй половине IV в. до н.э. на арену истории выступила новая политическая сила — Македония, которой не могли противостоять греческие города-государства. Завоеваниями Филиппа II Македонского (ок. 382—336 до н.э.),

а затем его сына Александра III Великого (356—323 до н.э.) кончилась политическая независимость Эллады. Пестрая держава Александра Македонского простиралась от Северной Италии до Индии, от Нила до Средней Азии¹. Но после смерти владыки она очень быстро распалась, и на ее развалинах были созданы новые монархии, ведущие между собой беспрерывные войны. Греко-македонское государство, государство Селевкидов² с Сирией во главе, Египет Птолемеев³, позже других завоеванный Римом, были среди них сильнейшими.

Эпохой *эллинизма* условно можно назвать время после смерти Александра Македонского, ограниченное 323 г. до н.э. и 31 г. до н.э. (дата знаменитого сражения при мысе Акций, где римский флот Октавиана разбил египетские суда Антония и Клеопатры). Но общепринято считать время эллинизма с конца IV по I в. до н.э. Именно в эпоху эллинизма слились и взаимно обогатились культуры Древней Греции и восточных стран. Именно в эту пору активно систематизировались знания, опыт, накопленный даже не столетиями, а тысячелетиями. Одна только *Александрийская библиотека* насчитывала 700 тысяч рукописей — свитков пергамента и папирусов. Развивались науки: математика, медицина, натурфилософия. В эллинистическую эпоху жили великий математик Архимед (ок. 287—212 до н.э.), геометр Евклид (умер между 275 и 270 до н.э.), астроном Гиппарх (180/190—125 до н.э.), географ Эратосфен (ок. 276—194 до н.э.) и др. В литературе получили развитие разные жанры: комедия нравов (Менандр), эпиграмма, буколика, элегия.

Постоянные завоевания давали огромное число рабов из пленных, их руками разбивались парки, возводились дворцы, храмы, жилые дома, зрелищные сооружения в больших городах вроде Антиохии, Александрии, Пергама. Это было время создания гигантских произведений инженерного ис-

¹ Так, в одной только Малой Азии Александр Македонский, по сведениям историков, основал 70 городов, еще столько же основал его преемник Селевк.

² Селевкиды — царская династия, правившая в 364—12 гг. до н.э. на Ближнем и Среднем Востоке (основная территория — Сирия). Основана Селевком I — полководцем Александра Македонского. Наивысшего расцвета государство Селевкидов достигло в III в. до н.э. при Антиохе III Великом; в 64 г. до н.э. завоевано Римом.

³ Птолемен (Лагиды) — царская династия в эллинистическом Египте в 305—30 гг. до н.э. Основана Птолемеем I (сыном Лага) — полководцем Александра Македонского. При последней представительнице династии Клеопатре (69—30 до н.э.) государство Птолемеев было завоевано Римом; его территория составила римскую провинцию Египет.

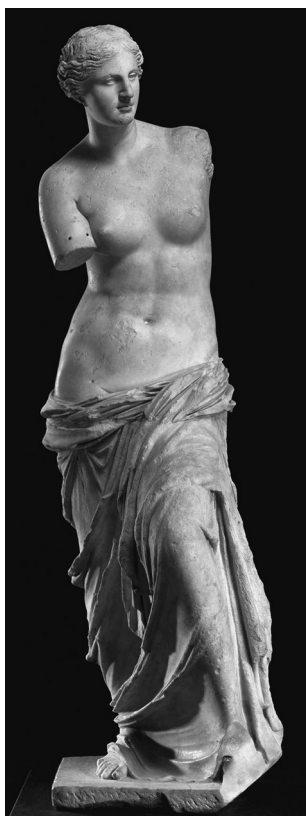
куства: *Фаросский маяк* высотой в сто с лишним метров, поставленный на острове Фарос у входа в гавань Александрии и простоявший 1500 лет, и *Колосс Родосский* — бронзовое изображение бога солнца Гелиоса 32 м высотой, исполненное учеником Лисиппа скульптором Харесом, не случайно вошли в число семи чудес света.

Успешно решались градостроительные задачи. Города строились по «гипподамовой системе», известной еще в Греции V в. до н.э. Улицы прокладывали под прямым углом друг к другу, город делился на квадраты — жилые кварталы, выделялась главная площадь — административный и торговый центр. Культовая эллинистическая архитектура тяготела к гигантским размерам, которые привели к возникновению *диптера* — такого же прямоугольного в плане храма, что и периптер, но обнесенного (в силу тяжести огромного антаблемента) не одним, а двумя рядами колонн. Самый большой из них — *Олимпейон* (41 × 108 м) — был начат еще в VI в. до н.э., активно строился в 174–173 гг. и был закончен уже во II в. н.э. Олимпейон представляет собой диптер коринфского ордера с отношением колонн по фасаду 8 : 20. В *храме Аполлона в Дидимах* около Милета соотношение колонн (каждая из которых более 20 м высоты) 10 : 21. Эллинизм знал и *храм-ротонду*, т.е. круглый в плане храм, например *Арсинейон на Самофракии* с диаметром ротонды 19 м.

Сложное развитие гигантской разноликкой державы в эпоху эллинизма породило создание многих художественных школ в скульптуре. Они возникли на острове Родосе, в Александрии, Пергаме, на территории собственно Греции. Так, на острове Самофраке была воздвигнута «*Ника Самофракийская*» (ок. 190 до н.э.). Статуя богини Победы из паросского мрамора поставлена в честь победы родосского флота над флотом сирийского царя. Воздвигнутая на пьедестале, напоминающем нос корабля, фигура Нике органи-



Ника Самофракийская.
Начало II в. до н.э.
Париж, Лувр



**Агесандр.
Афродита Милосская.
Париж, Лувр**

чески вписывалась в ландшафт со скалой, обрывающейся в море. Развевающийся хитон, мощные отведенные назад крылья, могучее тело, устремленное вперед, придают ей нечто титаническое, неудержимо стремительное, страстное, создают победный, ликующий, торжественный образ.

Нередко скульпторы обращались и к классическим образцам. Примером этого может служить *статуя Афродиты с острова Мелос* (скульптор Агесандр; 120 до н.э.), более известная в римском названии как *«Венера Милосская»*. В многочисленных изображениях Афродиты, созданных в эллинистическую эпоху, всегда подчеркивалось только чувственное начало. Образ же Афродиты с острова Мелос полон высокой нравственной силы, что говорит о глубоком понимании мастером идеалов высокой классики.

Большой шаг вперед делает эллинистический скульптурный портрет, в котором вполне отчетливо стремление не столько к передаче характерных особенностей внешнего облика модели,

сколько к воплощению духовного мира (например, портреты Аристотеля и Менандра).

Полноправным в скульптуре стало бытовое направление, иногда натуралистического толка, характерного, например, для александрийской школы («Старик, вынимающий занозу из ноги»), иногда более лирическое, поэтичное, как, например, терракотовые статуэтки из Танагры. На смену идеалам высокой гражданственности эллинизм принес иные решения: замечательные по наблюдательности изображения детского тела («Мальчик с гусем», скульптор Бозф), сложные образы декоративной скульптуры, связанной с расцветом паркового искусства и строительством загородных

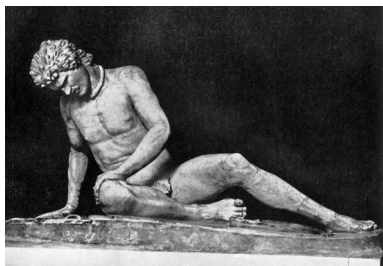
вилл (изображение Нила с шестнадцатью детскими фигурами — аллегориями 16 локтей, на которые река поднимается во время разлива; неизвестный мастер).

В память победы пергамского царя над галлами в Пергаме был воздвигнут «Алтарь Зевса» (так называемый «Пергамский алтарь»), ставший одним из главных памятников *Пергамского акрополя* (ок. 180 до н.э., создатели Дионисад, Орест, Менеkrat и др.). На окаймляющем цоколь алтаря рельефном фризе длиной около 130 м и высотой 2,3 м победа выражена символически в образах борющихся между собой богов и гигантов (*Гигантомахия*). Гиганты гибнут, отчаяние, страдание читается в их фигурах, но они полны благородства и величия духа. Преувеличенность эмоций, подчеркнутая динамика, грандиозность образов усиливаются благодаря сложной светотеневой моделировке.

Пергамская школа оставила примеры не менее выразительной и полной драматизма круглой скульптуры. «Галл, убивающий себя и свою жену», «Умиравший галл» — в этих памятниках примечательно то, что, передавая настроение трагической обреченности, эллинистический мастер не утрирует, не окарикатуривает изображение врага, создавая его мужественным и прекрасным в последней борьбе и перед ли-



Битва богов и гигантов. Фрагмент фриза Алтаря Зевса в Пергаме. Берлин, Пергамон-музей

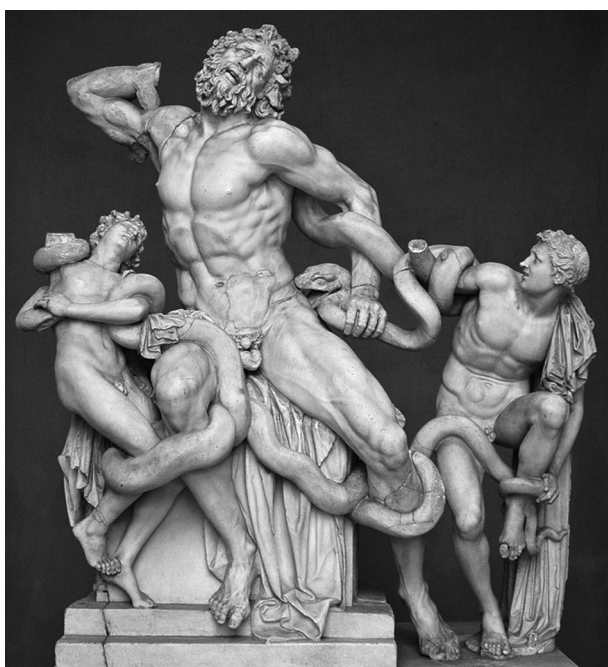


**Умиравший галл.
Рим, Капитолийский музей**

цом смерти. Этнические черты демонстрируются всегда очень ненавязчиво.

Огромной славой пользовалось найденное в XVI в. произведение периода позднего эллинизма — скульптурная группа, изображающая «Лаокоона с сыновьями». Троянский жрец Лаокоон наказан покровительницей греков Афиной за то, что предо-

стерегал беспечных троянцев от введения в город оставленного греками деревянного коня. Скульптурную группу исполнили родосские мастера Агесандр, Афинодор и Полидор в 40–25 гг. до н.э. В моделировке тел Лаокоона и его сыновей много дробности, сухости, в их позах — излишней театральности, что вообще, видимо, было характерно для родос-



**Агесандр, Афинодор, Полидор. Лаокоон и его сыновья.
Римская копия. Рим, Музей Ватикана**

ской школы периода позднего эллинизма. Те же черты дробности и одновременно гигантомании мы видим в более ранней работе «Фарнезский бык».

Взятием Коринфа в 146 г. до н.э. было положено начало завоеванию Греции Римом. В течение II—I вв. до н.э. римские легионеры постепенно отвоевали все Восточное Средиземноморье, и с этого времени начинается новая страница в истории античного искусства, связанная уже с Римом.

1.3. Искусство Рима

История Древнего Рима охватывает период с VIII—VII вв. до н.э. по V в. н.э. Древние римляне оставили после себя грандиозные архитектурные ансамбли, сооружения потрясающей инженерной техники, реалистический, доходящий иногда до беспощадности характеристик портрет в скульптуре, высокие образцы монументальной живописи и произведения прикладного искусства. Римское искусство многое почерпнуло, творчески переработав, у Древней Греции, но выросло оно на земле, где уже была собственная, древнеиталийская культура, начало которой восходит к III тысячелетию до н.э. и в которой наиболее интересным и развитым было искусство этрусков.

Этрусское искусство

Происхождение и язык этрусков до сих пор полностью не выяснены. Большинство исследователей склоняются к их малоазиатскому происхождению. Уже в VIII в. до н.э. этруски заявили о себе как отважные мореходы и опытные торговцы. Города этрусков были прекрасно укреплены, соединялись благоустроенными дорогами и мостами. Это были маленькие военно-жреческие рабовладельческие города-государства с царями во главе. Как и греки, этруски были язычниками, многобожниками, но их религия была мрачнее, в ней большую роль играли божества смерти, загробного мира, а главными богами были Юпитер, Юнона и Минерва (что соответствовало греческим Зевсу, Гере и Афине), и потому многие храмы имеют интерьер, разделенный на три целлы.

Архитектура этрусков близка греческой, но этруски использовали камень только в фундаментах, каркас делали из дерева, а стены — из сырцового кирпича. Этрусский храм

стоит на высоком постаменте — *подиуме*, к колоннаде портика ведет лестница. Как и греки, этруски украшали храм расчлененными рельефами и статуями, но выполненными из терракоты. Эти скульптуры VII—VI вв. до н.э., периода расцвета этрусков, по стилю соответствуют греческой пластике времени архаики, но много условнее, орнаментальнее и динамичнее. Жилища этрусков имели строгую осевую композицию, но были самой разнообразной планировки — от прямоугольных до круглых. Представление о них дают сохранившиеся до нашего времени гробницы.

О жизни этрусков многое можно почерпнуть из росписей гробниц, высеченных в скале или возведенных из камня наподобие кургана. Стены гробниц расписаны сценами заупокойного культа, изображениями охот, пиров, состязаний, битв, сюжетами из мифологии. Из них мы узнаем и многие детали быта: костюм, утварь, мебель, даже типы музыкальных инструментов (роспись гробницы «Пирующих»; начало V в. до н.э., Тарквинии; см. цветную вклейку).

У этрусков рано развилась скульптура. Терракотовые погребальные урны VII—VI вв. до н.э., в которых хранился пепел умерших, имеют крышки с изображением фигуры или бюста усопшего, всегда портретного характера, лаконичного и выразительного. Такого же типа полуфигуры украшают крышки саркофагов. Изображение условно, в чем-то схематично, но одной-двумя деталями мастер умеет создать вполне реальный образ.

Этруская керамика близка греческой по форме, но отличается техникой исполнения. Этруски обжигали сосуды



Капитолийская волчица. Рим, Палаццо Консерваторе

до черноты, почему они и получили название «*буккеронеро*» («черная земля»), полировали так, что они походили скорее на изделия из бронзы или золота, и украшали либо процарапанным рисунком, либо рельефным изображением животных или птиц. Этруски — искусники в ювелирном деле, знали зернь и филигрань, но особенно славились в бронзовом литье. Именно этрускам принадлежит знаменитая «*Капитолийская волчица*» (начало V в. до н.э.), сохраняемая (в копии) и по сей день в Риме как величайшая реликвия, ибо напоминает знаменитую легенду о создании Рима.

В V в. до н.э. начинается упадок этрусских городов, их главным соперником на море становятся Сиракузы. В IV в. до н.э. Этрурия попадает под власть Рима, и с этих пор римское искусство уже играет главную роль. Но традиции этрусского искусства, несомненно, сказались на формировании искусства Древнего Рима.

Искусство Римской республики

В IV—III вв. до н.э. Рим сумел подчинить себе весь Аппенинский полуостров, во II в. римляне разбили Карфаген, завоевали Грецию и все Восточное Средиземноморье. Завоеватели и солдаты, римляне создали мощное военно-административное государство, ввели твердую упорядоченность в свой быт, напомилавший быт казармы. Постоянный приток рабов из пленных давал дешевую рабочую силу. Римская республика патрициев и плебеев очень скоро превратилась в могущественную рабовладельческую державу Древнего мира. Однако на протяжении всей истории существования Римскую республику сотрясали восстания рабов, гражданские войны, борьба за власть, что и привело к падению республики и возникновению империи.

Римляне, так же как греки и этруски, были язычниками. Но их религия — а отсюда и художественная фантазия — была прозаичнее греческой, мировосприятие — более практичным и трезвым. От этрусков римляне заимствовали многие религиозные представления и обычаи, более суровые, чем греческие, а также некоторые основы строительной техники. Уже в эпоху республики римляне создали свой прекрасный театр, острую комедию, мемуарную литературу, строгие исторические сочинения, выработали кодекс законов (римское право явилось основой всей европейской юриспруденции). После завоевания Римом Греции

началось более тесное знакомство с греческим искусством, которое римляне почитали за образец.

Во II в. до н.э. греческий язык стал обычным в высшем обществе. Произведения греческого искусства, прекрасные греческие статуи заполнили общественные здания Рима, жилые дома, загородные виллы. Тогда и появилось помимо подлинников много копий с прославленных греческих произведений Мирона, Фидия, Поликлета, Праксителя, Скопаса, Лисиппа. Но поэтического вдохновения греческого искусства, самого отношения к художнику как избраннику богов, наделивших его талантом, в Риме не было никогда. Римское искусство всегда было более утилитарным.

Утилитарность мышления римлян сказалась и в архитектуре. Вслед за этрусками римляне построили прежде всего прекрасные дороги. По древнейшей из них, Аппиевой (ее строительство в IV в. до н.э. начал Аппий Клавдий), римские легионеры шли на завоевание государств Средиземноморья.

Со II в. до н.э. римляне начинают строить длинные, иногда тянущиеся на десятки километров акведуки, ибо снабжение Рима водой с Альбенских гор из-за непригодности воды из Тибра было одной из главных задач. Остатки каменного акведука со свинцовыми и глиняными трубами, по которым шла чистая вода в город, и по сей день сохранились в окрестностях Рима. В период империи водой десятка акведуков снабжались термы, фонтаны, дома горожан.

Открытие нового строительного материала — *бетона* — дало новые конструктивные возможности строительства гигантских зданий и сводчатых перекрытий (по словам французского историка архитектуры О. Шуази, «этруски дали римлянам арку, Греция — ордера»). Здание, построенное из кирпича на римском бетоне, снаружи облицовывалось мрамором или камнем. В культовом зодчестве римляне использовали либо тип греческого периптера, по-этрусски модифицируя его в *псевдопериптер* (располагали его на высоком подиуме с лестницей и делали углубленный портик, а колонны храма превращали в полуколонны, не имеющие конструктивного значения, да и круглые колонны постепенно теряли свою несущую функцию, оставаясь чистой декорацией), либо тип ротонды — круглого в плане храма, окруженного со всех сторон колоннами, как, например, *храм на Бычьем рынке в Риме* с 10-метровыми коринфскими колоннами (I в. до н.э.).

Во времена республики центральной площадью Рима — *Форумом*, где кипела вся деловая, торговая и политическая жизнь великого города, — было место между холмами Капитолием и Палатином. Здесь размещались основные общественные здания — сенат, суды, архив, тюрьма, главные храмы (в одном из них хранилась казна), трибуна, с которой выступали ораторы. Здесь ставили прижизненные и посмертные статуи прославленным горожанам Рима. Размеры Форума в I в. до н.э. составляли 160 × 80 м, но облик его менялся во времени. Храмы наполнялись греческими скульптурами и другими предметами искусства, вывозимыми завоевателями отовсюду, в основном из городов эллинистического мира. В 55–52 гг. до н.э. на Марсовом поле был построен *театр Помпея* — уже самостоятельное здание, а не скамьи под открытым небом.

Римский скульптурный портрет — одно из самых величайших достижений римского искусства. В отличие от греческой скульптуры, ставившей своей задачей создание идеально прекрасного образа гражданина греческого полиса, римский портрет передает неповторимую индивидуальность модели. Истоки римского портрета лежат в этрусском погребальном портрете и в древних обычаях самих римлян ставить в домах портретные изображения предков хозяина дома. Восковые отливки этих портретов-масок (или гипсовые слепки) хранили дома, несли в погребальных процессиях. Подобный обычай научил римских скульпторов точной передаче черт человеческого лица. Трезвый, объективный, рациональный ум римлян способствовал развитию именно портретного жанра. Бронзу как основной скульптурный материал сменил в I в. до н.э. мрамор, и первые мраморные портреты характеризуются некоторой жесткостью и мелоч-



Статуя пожилого римлянина с портретами предков. Рим, Палаццо Барберини

ностью в обработке и моделировании формы, но с течением времени натуралистичность уступает художественному обобщению. В статуе в рост римляне решили другую проблему — образ делового человека, оратора, гражданина республики. Его поза проста и естественна, жест полон достоинства, в лице нет идеализации. Фигура облачена в тогу, отсюда условное название таких фигур — «*тогатус*».

Искусство Римской империи

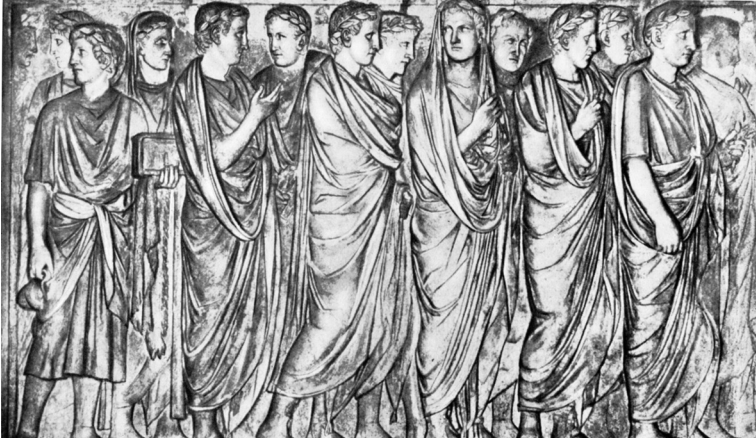
В конце I в. до н.э. Римское государство, раздираемое борьбой сословий, гражданскими войнами, сотрясаемое восстаниями рабов, приходит к военной диктатуре, превращается из республики в империю. Первым императором Рима был внучатый племянник Гая Юлия Цезаря, усыновленный им в завещании, Октавиан, титулованный *Августом*, т.е. Божественным (63 до н.э. — 14 н.э., римский император с 27 до н.э.). Его прославляли римская литература, поэзия и, конечно, изобразительное искусство. Современные исследователи называют этот период в искусстве «*августовским классицизмом*».



Император Август.
Рим, Музей Ватикана

Взяв за образец греческое искусство, Октавиана и многих других императоров стали изображать в бесчисленных идеализированных статуях. Полуобнаженная фигура напоминала греческих атлетов V в. до н.э., но всему был придан внешний пафос, модель была явно героизирована. Иногда император изображался в образе бога, чаще всего Юпитера.

Римляне явились создателями так называемого *исторического рельефа*. Стена «*Алтаря мира*» (13—9 до н.э.), установленного на Марсовом поле в Риме, украшена рельефами с изображением жертвоприношений богине мира. В торжественной процессии



**Шествие сенаторов. Рельеф с Алтаря Мира.
Флоренция, Галерея Уффици**

принимают участие Август и его семья, его приближенные и сенаторы. Каждый император в поисках славы сооружал новые площади, административные здания, зрелищные сооружения. Октавиану Августу приписывают слова, приводимые Светонием: «Я взял Рим глиняным [в другом переводе — кирпичным, что одно и то же], я оставляю его мраморным». Прежде всего он расширил Форум, восстановил на нем некоторые здания (например, базилику Юлия), построил так называемый *театр Марцелла* (14 до н.э.).

Арка и свод вообще дали возможность для создания гигантских сооружений, выразивших извечное стремление человека к устойчивости, рациональности и конструктивности. И хотя венский историк искусства Макс Дворжак (1874—1921), сражавшийся за победу «духа над материей», не без основания говорил, что «античное искусство погубили рационализм, логика и телесность», справедливо замечено, что европейский классицизм, базирующийся на Античности, просуществовал в общей сложности с XVI по XIX век.

При Флавиях¹, императорах Веспасиане и Тите, в 75—82 гг. н.э. был построен огромный амфитеатр для гладиаторских

¹ Флавии — династия римских императоров в 69—96 гг. Проводили политику широкого предоставления прав римского и латинского гражданства провинциалам, вводя их знатных представителей в сенат. К Флавиям принадлежали Веспасиан (9—79, император с 69), Тит (39—81, император с 79) и Домициан (51—96, император с 81).



Колизей (амфитеатр Флавиев) в Риме

боев *Колизей* (от лат. *colosseus* — громадный, колоссальный)¹, по типу которого и по сей день сооружаются стадионы. В плане Колизей представляет собой эллипс, его длина 188 м, ширина 156 м. Стена высотой 50 м состоит из трех ярусов сводчатых арок, четвертый (последний) ярус — глухой, разделенный лишь редкими окнами. Первый ярус украшен полуколоннами дорического, второй — ионического, третий — коринфского ордера. Верхний ярус украшен коринфскими пилястрами, он сохранил кронштейны для натягивания тента в случае непогоды и от солнца. В нишах второго и третьего ярусов стояли статуи. Под ареной Колизея, на которой, кстати, могли сражаться сразу до трех тысяч пар гладиаторов, были размещены помещения гладиаторов, клетки для зверей и система водоснабжения. Арену можно было затопить водой и разыгрывать в Колизее морские бои. Арка и свод, как цилиндрический, так и крестовый (основные конструкции Колизея), а также бетон в сочетании с кирпичом и мрамором — *травертином*, примененные в строительстве, стали вкладом римлян в мировое зодчество. Плохая сохранность Колизея объясняется тем, что в Средние века и вплоть до XVIII в. он служил каменоломней.

Римлянам принадлежит и тип *триумфальной арки*, одно-, трех- и пятипролетной, в честь того или иного импера-

¹ По мнению некоторых исследователей, название «Колизей» возникло потому, что у амфитеатра Флавиев была поставлена статуя Нерона высотой 39 м, позже переделанная в фигуру Гелиоса на манер Колосса Родосского.

тора. Так, в 81 г. в честь императора Тита и его победы над Иудеей была возведена однопролетная, шириной 5,33 м, Триумфальная арка на священной дороге, ведущей через римский Форум к Капитолийскому холму. Мраморная арка высотой около 20 м служила, по сути, постаментом для скульптуры Тита. В аттике над пролетом была высечена почитательная надпись, арку украшали рельефы с изображением победного шествия римлян, решенные просторанственно, в сложных ракурсах и движении.



Арка Тита в Риме

В 79 г. от извержения Везувия погибли несколько городов недалеко от Неаполя — Помпеи, Стабии и Геркуланум. Начатые в XVIII в. раскопки Помпеи показали изумленной Европе жизнь римского города с двадцатью тысячами населения, его планировку, устройство жилищ, их убранство. В результате многолетних раскопок, не прекращающихся и по сей день, открылись довольно широкие улицы, торговая площадь, административные здания, храмы, мастерские ремесленников, гладиаторская школа, одно- и двухэтажные жилые дома из кирпича или бетона, с черепичными крышами.

Дом делился на две части. Официальным центром был *атриум* (центральный зал) с бассейном посередине. Крыша над бассейном, поддерживаемая четырьмя колоннами, имела отверстие для наполнения бассейна дождевой водой и для освещения. Этот принцип устройства жилища заимствован римлянами у этрусков. В центре бассейна помещался фонтан, украшенный статуей. В другой части дома, частной, где проходила жизнь семьи, обязательным был *перистиль* — внутренний двор прямоугольной формы, заимствованный римлянами от греков, любимое место отдыха семьи. Перистиль обильно украшали фонтаны, ниши, статуи. Вокруг атриума и перистиля группировались также хозяйственные и жилые помещения.

Полы в богатых домах украшались *мозаикой* — наборной живописью из естественных горных пород или цветных

морских камешков — гальки, а также из цветной стеклянной пасты (*смальты*). В *доме Фавна в Помпеях* (название возникло от бронзовой фигурки фавна, найденной в доме) раскрыли мозаику площадью 15 кв. м, изображавшую битву Александра Македонского с персидским царем Дарием. На ней прекрасно передано возбуждение битвы, даны портретные характеристики греческого полководца и воинов, изображены их одежды и оружие. Мастерству композиции соответствует красота колорита, построенного на сочетании черного, белого, красного, желтого цветов.

Стены дома расписывались *фресками* (см. настенную роспись «*Петух, клюющий виноград*» на цветной вклейке). Во II в. до н.э. фреска чаще всего подражала цветному мрамору и разным породам камня, чему римляне тоже научились от греков (так называемый *инкрустационный стиль*). В I в. до н.э., еще в период республики, стиль росписей не-



Фрагмент росписи Виллы мистерий близ Помпей

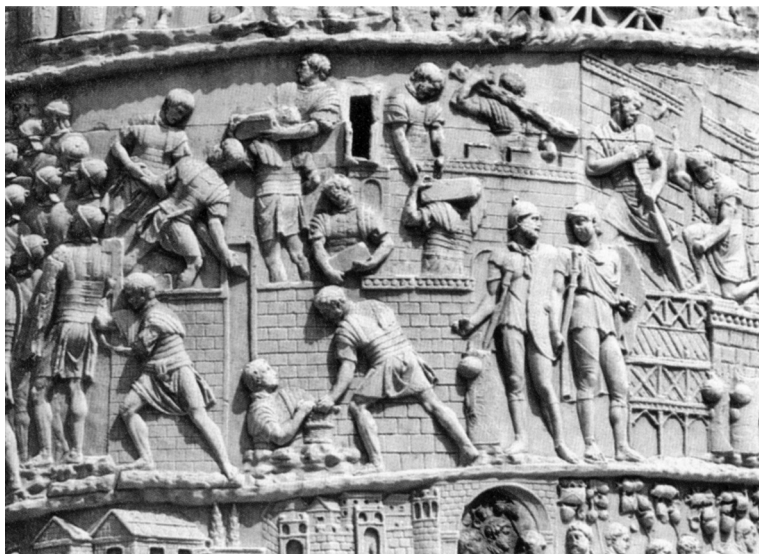
сколько изменился. Они стали включать разные архитектурные детали — колонны, карнизы, пилястры, капители, иногда — большие многофигурные композиции, как, например, сцена мистерии, посвященной культу Диониса, на красном фоне стены в *Вилле мистерий* вблизи Помпеи. Фигуры Диониса, его жены Ариадны, участников мистерии, танцовщиц поражают гармонией, пластикой движений. Колорит изыскан и сложен: золотисто-желтое, золотисто-розовое сочетается с сиреневым, пурпурным, лиловым (так называемый *архитектурный стиль*). Позднее, уже в период империи, создается третий стиль, который часто называют «египтизирующим» или «канделябрным» (по египетским мотивам и по мотиву, более всего напоминающему канделябр).

В I в. н.э., особенно во второй его половине, росписи наполняются изображением фантастической архитектуры, иллюзорно раздвигающей пространство комнат, предметом изображения становятся сады и парки, долины, реки, холмы и площади, жанровые сцены, натюрморты (дома в Геркулануме). В центре изображения как самостоятельная картина пишется сцена на мифологический сюжет (так называемый *фантастический стиль*).

Время наивысшего могущества Римской империи приходится на II в. н.э. Империя простиралась от Испании и Галлии на западе до Египта и Сирии на востоке. Ее легионы стояли в Британии и Египте, в Северном Причерноморье и Малой Азии. И везде римляне приносили свой образ жизни, свои вкусы и художественный опыт.

Каждый из императоров старался украсить Римский Форум. Наиболее грандиозным был *Форум императора Траяна*¹ (109—113), построенный архитектором Аполлодором. Его площадь составляла 116 × 95 м. К площади примыкали две библиотеки с латинскими и греческими рукописями, на площади располагались *колонна Траяна* и храм в его честь. До наших дней сохранилась лишь колонна Траяна, ствол которой более 30 м высотой сложен из 17 барабанов каррарского мрамора. После смерти императора урну с его прахом поместили в пьедестал колонны. Внутри колонны проходит винтовая лестница. Завершалась колонна бронзовой фигурой Траяна, которую в XVI в. заменили статуей апостола Петра. Колонна облицована плитами мрамора, по которым

¹ Траян (53—117; римский император с 98 г.). В результате завоевательных войн Траяна империя достигла максимальных границ.

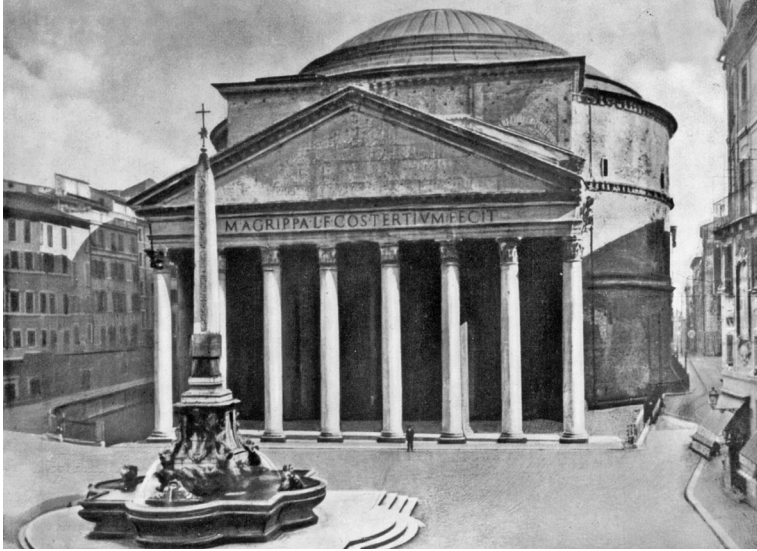


Фрагмент рельефа колонны Траяна. Рим

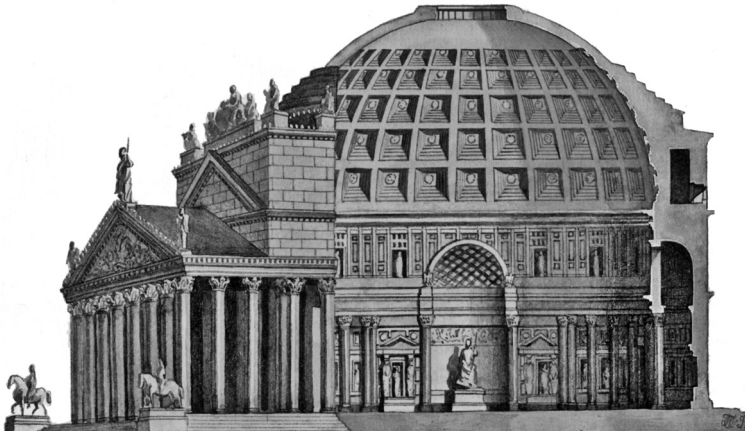
спиралью в 200 м длиной тянется барельеф, в исторической последовательности изображающий главные события похода Траяна против даков (101–103 и 106–107): сооружение моста через Дунай, переправу, битву с даками, их лагерь, осаду крепости, самоубийство вождя даков, шествие пленных, триумфальное возвращение Траяна в Рим. В рельефах две с половиной тысячи фигур, 90 раз повторяется изображение Траяна — все трактовано глубоко реалистически, но пронизано пафосом прославления победителя.

При императоре Адриане (117–138) был возведен и другой знаменитейший памятник римской архитектуры — *Пантеон*, или «Храм всех богов», построенный из камня, кирпича и бетона в 118–125 гг. Это круглое в плане здание высотой 42,7 м, перекрытое куполом 43,2 м в диаметре. Экстерьер Пантеона очень скромн: его украшает лишь портик с коринфскими колоннами из темно-красного гранита. Основное внимание уделено интерьеру. Пантеон являет собой образец технического совершенства римского зодчества. Отделка интерьера относится к III в. Пол храма выложен мраморными плитами. Стена разделена на два яруса: нижний ярус имеет глубокие ниши, где ранее стояли статуи богов (в одной из ниш сейчас могила Рафаэля), верхний ярус

расчленен пилястрами из цветного мрамора. Интерьер Пантеона огромен, но гармоничен и соразмерен: диаметр равен высоте храма; высота стен, на которые опирается купол, составляет половину высоты здания. Сокращающиеся в перспективе *кессоны* (углубления) купола иллюзорно делают



Пантеон. Рим

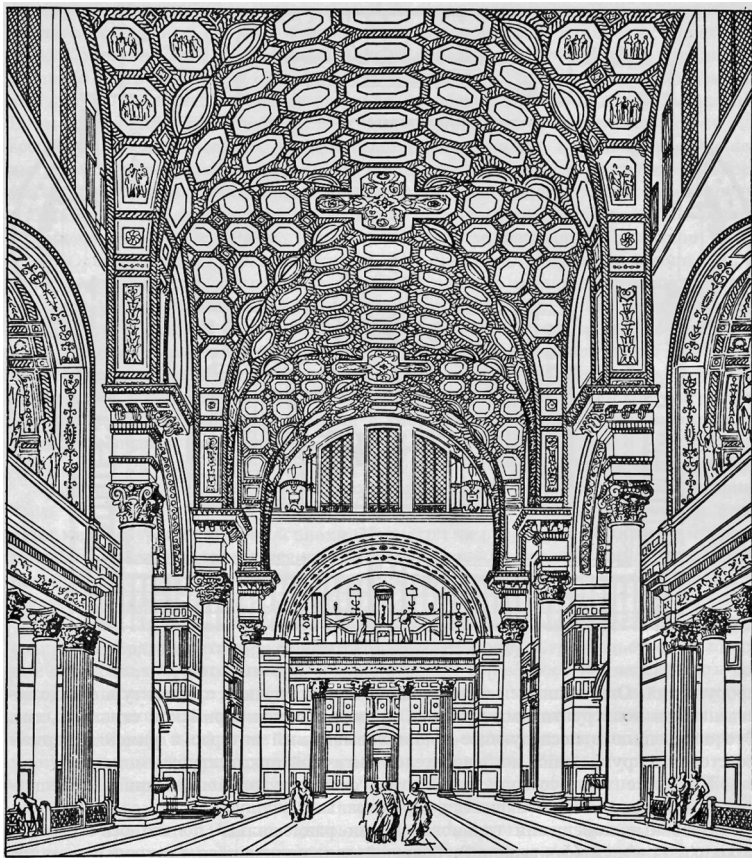


Пантеон. Разрез. Реконструкция

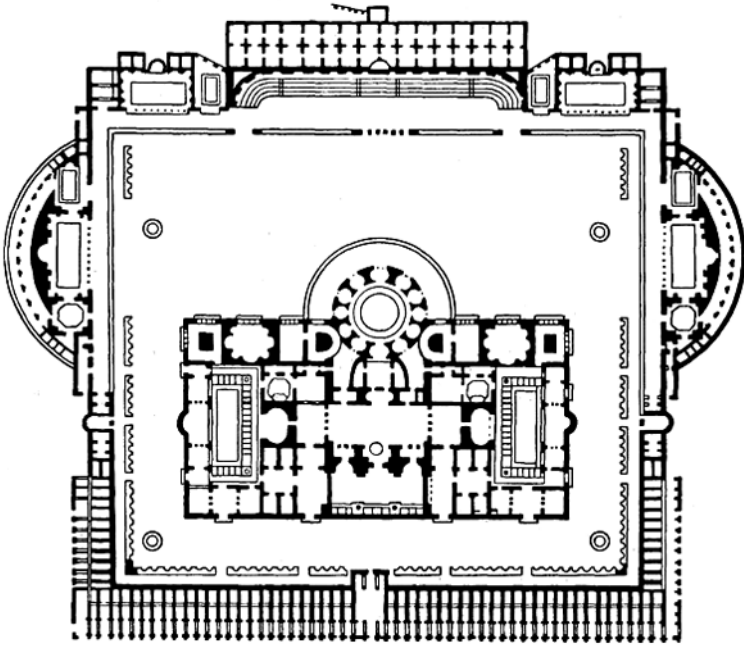
его еще более высоким. Освещение интерьера решено отверстием — «окном» в куполе (диаметр его 9 м, так называемый «глаз Пантеона»). Пол под «окном» имеет незаметный скат для стока воды.

Сложнейший комплекс представляет собой *Вилла Адриана* в Тибуре (Тиволи). По типу этрусского тумулуса был начат *мавзолей Адриана* в Риме на берегу Тибра (135—140), в Средние века переделанный в замок Святого Ангела.

Римлянами был создан еще один тип сооружения — *термы* (от греч. *therme* — тепло, жар), общественные бани. Термы — это не просто бани в современном значении слова, это целый комплекс сооружений, предназначенных не только



Термы Каракаллы. Реконструкция одного из залов



Термы Каракаллы. План

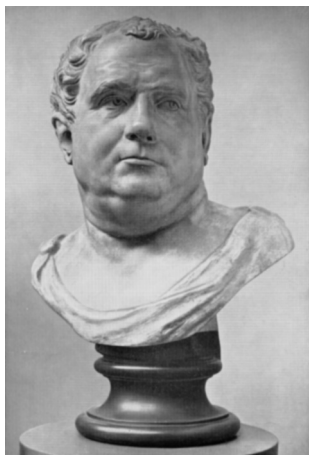
для омовения, но и являющихся местом отдыха и развлечения. До нашего времени сохранились руины *терм Каракаллы* (211–216) площадью более 11 гектаров.

Римское зодчество в эпоху империи достигло очень высокого технического и художественного совершенства и послужило образцом для последующих веков.

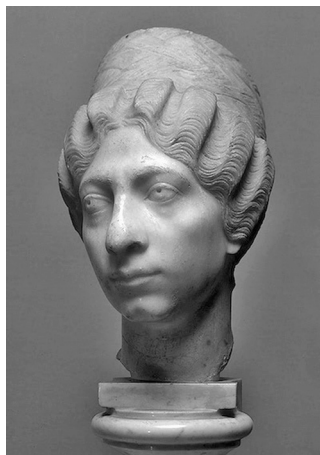
Портретная пластика периода Римской империи характерна своей яркой реалистичностью. В портретах этого времени мы «читаем» всю жестокую историю Рима: производ его правителей, праздный быт утратившей интерес к общественной деятельности римской знати, о которой римский поэт Ювенал (ок. 50–127) писал: «Свирепей войн налегла на нас роскошь».

Развитие скульптурного портрета эпохи империи прошло несколько стадий:

1) глубокий интерес к человеческой личности и тонкую характеристику человеческих чувств или их трезвую реалистическую оценку (I в., вторая половина, например портреты Веспасиана, Вителлия);



Портрет Вителлия.
Париж, Лувр



Портрет сириянки.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж

2) стремление создать идеал, подобный греческому (II в. — эпоха Адриана [76—138; римский император со 117], например изображения любимца императора Антиноя);

3) сатирический, обличительный пафос портретов последних веков существования Рима (III—IV вв.).

Менялся и выразительный язык скульптуры. Зрачок, окрашиваемый в портретах I в., со II столетия стали намечать пластически; употреблялась полировка мрамора. В III—IV вв. появляется техника насечки, подчеркивающая шероховатость мрамора, упрощается скульптурная моделировка. Географическая пестрота римского мира, варваризация армии, особенно усилившаяся после эдикта Каракаллы¹ о распространении прав римского гражданства (212), породила много портретов людей неримского происхождения. Глубокой тонкой психологичностью, элегической грустью поражает высокоодухотворенный образ женщины в портрете, условно называемом «*Портретом сириянки*».

Около 170 г. была отлита *конная статуя императора Марка Аврелия* (121—180, римский император со 161), послужив-

¹ Каракала, настоящее имя Септимий Бассиан (188—217), римский император в 211—217 гг. из династии Северов, происходивших из Северной Африки. Мать Каракаллы была сириянкой. Каракала, правильнее Каракалл, — прозвище, происходящее от названия долгополого галльского одеяния, на которое он ввел моду в Риме.

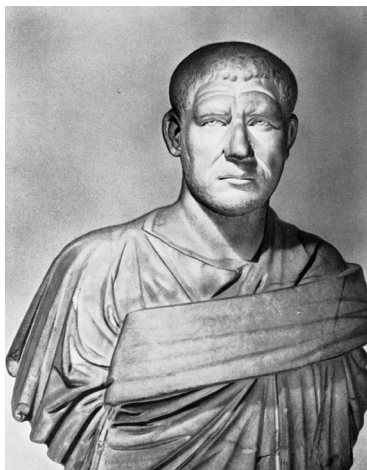
шая образцом для последующих европейских монументов. В XVI в. Микеланджело поставил ее в центре площади на Капитолии. «Философ на троне», стойк, Марк Аврелий изображен как бы в глубоком раздумье. В своем дневнике он писал: «Время человеческой жизни — миг, ее сущность — вечное течение, ощущение — смутно, строение всего тела — бrenно, душа — неустойчива, судьба — загадочна, слава — недостоверна».

Со второй половины II в. глубокий экономический и социально-политический кризис, в который вступает Римская империя, порождает среди прочих и конфликт между индивидом и обществом, что находит свое отражение в портрете.

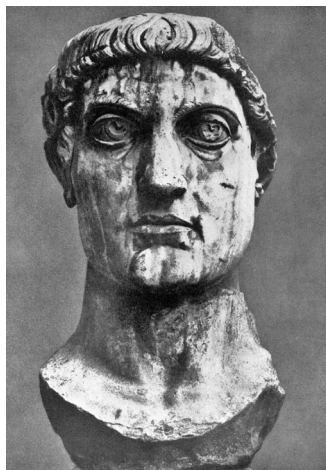
III в. — период кровавых гражданских войн в истории Рима. Рабовладельческий способ производства (а с ним и рабовладельческое мировоззрение) исчерпывает себя, идет бурное расслоение в рабовладельческом классе, появляются свободные арендаторы — *колоны*, складываются элементы новых форм существования, предвосхищающие феодализм, но развитие их тормозится рабовладельческими отношениями. В середине III в. варвары вторглись в римские провинции, с востока наступали персы. Города гибли от эпидемий, голода, землетрясений. Скульптурный портрет этого времени полон жестокими и грубыми образами, навеянными самой жизнью. Императоры, поднятые на щит копытами солдат, «фракийцы» и «аравитяне», не жили интересами государства, они проводили время в походах и редко умирали своей смертью. Их скульптурные изображения глубоко правдивы, жизненны и беспощадно разоблачительны. Это исторические документы эпохи, выраженные языком искусства. Мучительное раздумье, страх, неуверенность, отчаяние на лицах в этих портретах отражают трагические противоречия века («*Портрет Филиппа Аравитянина*»).



**Конная статуя
Марка Аврелия. Рим,
Капитолийская площадь**



**Портрет Филиппа Аравитянина.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж**



**Портретная голова
Константина из базилики
Константина в Риме**

Несомненно, огромные пространства античного мира дали возможность развиваться разным школам. Но в целом римская скульптура с конца III в. теряет чувство гармонии, столь свойственное античному мировосприятию. Рельефы триумфальных арок, саркофагов, алтарей беспокойны по настроению, перегружены деталями, в них отсутствует ясность композиции, фигуры деформированы, сами формы измельчены. Все чаще наблюдается уход от психологического портрета к орнаментальным, декоративным мотивам, иногда фигуры просто переделываются (когда христианство было официально признано). Так, эроты превращаются в гениев, богиня Победы — в ангела и пр.

Античность погибала. Мистические восточные культы, сложные теологические учения, распространявшиеся как в провинциях, так и в самом Риме, также нашли отражение в искусстве. Но главное изменение приносила новая религия — христианство, возникшее в I в. и до 313 г. бывшее религией неофициальной. Согласно античному мировоззрению, человек — игрушка рока, игрушка в руках богов, но он же и «мера всех вещей», достойный предмет искусства. Христианство проповедует презрение к земной жизни, к человеческому телу как сосуду греха и соблазна. Это был разрыв с Античностью, античным мировоззрением, античным

эстетическим идеалом. Искусство приходило к победе символичности, к более условному, «графическому» языку. Приближались Средние века.

В 395 г. произошел раздел Римской империи на Западную и Восточную. В следующем столетии Рим был захвачен Аларихом (410), через несколько десятилетий (455) разграблен вандалами. В 476 г. Западная Римская империя пала. Это был конец античной цивилизации. А через тысячу лет (1453) Греция вообще была закрыта для европейцев, ибо «второй Рим» — Константинополь пал под ударами турецких янычар. Но все это долгое тысячелетие Европа творила новое искусство новой эпохи — Средневековья, которому предстояло очень сложным путем, как очевидно нам «со ступенек времени», не только сберечь, но и развивать черты позднеантичного мира.

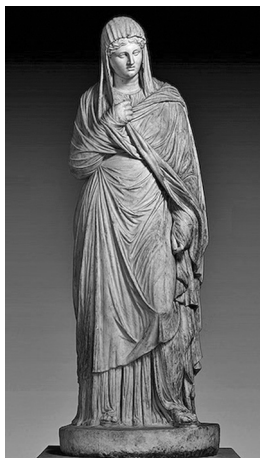
1.4. Искусство Северного Причерноморья

Особую страницу представляет в античные времена искусство Северного Причерноморья, где в период расцвета греческой полисной системы были основаны греческие города-государства: Ольвия, Херсонес, Феодосия (Кафа), Пантикапей и др.

Исследователи условно различают два этапа развития искусства Северного Причерноморья. Первый этап (VI—III вв. до н.э.) отмечен преимущественно греческими художественными произведениями: черно- и краснофигурные вазы, мраморные скульптуры, бронзовые статуэтки. Они завозились из Греции и архипелага в обмен на хлеб, рыбу, кожу и т.д.; на этих образцах учились местные мастера. Однако искусство Северного Причерноморья существовало и развивалось в тесном общении с искусством местным, испытывая сильное влияние прежде всего скифов, а с первых веков новой эры — сарматов. Сочетание греческой и местной культуры, окрашенной этническим разнообразием, и дало искусству Северного Причерноморья самостоятельность в решении архитектурных конструкций, специфику сюжетов в живописи и большое декоративное мастерство, определив лишь ему присущий облик. С берегов Понта, из местных мастерских выходили уже иные образцы: живопись склепов с изображением богини земледелия Деметры (Пантикапей); поиному, чем в Греции, трактованная пластика герм и релье-



**Таманский сфинкс.
Раскрашенный фигурный
лекиф из Фанагории.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж**



**Женская статуя из Керчи.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж**

фов саркофагов; изделия *торевтики*¹ из золота, бронзы, кости, воспринявшие скифскую плоскостность, линейность, напряженность при внешней статичности и потрясающую лаконичность, о которой свидетельствуют бесценные сокровища скифских курганов (Куль-Оба, Чертомлык, Солоха и пр.).

С I в. н.э. Северное Причерноморье попадает в орбиту влияния Рима. К середине IV в. причерноморские города хиреют, разделяя общий удел истории античных государств.

¹ Торевтика (от греч. *τορειο* — вырезаю, чеканю) — искусство ручной рельефной обработки художественных изделий из металла — чеканки, тиснения, отделки литых изделий.

Глава 2

ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Эпоха Средневековья охватывает более тысячелетия, с конца V до середины XVII в., от падения Западной Римской империи до начала революций в Англии и Нидерландах. Средневековую историю обычно делят в соответствии с этапами развития феодальной формации на три периода:

1) VI—XI вв. — *раннее Средневековье*, период становления феодализма;

2) XII—XV вв. — *классическое Средневековье*, развитой феодализм;

3) XVI — первая половина XVII в. — *позднее Средневековье*, период упадка феодализма.

В ряде европейских стран, например в Италии и Нидерландах, рано началось зарождение капиталистических отношений и формирование *бюргерства* (от нем. Bürger — горожанин). В этот период борьбы нового со старым происходило столкновение зарождающейся новой гуманистической культуры с культурой феодальной. Новая культура, новое искусство выразительно демонстрировали приближение победы бюргерства над феодальными силами. В этом заключается в большой мере внутренний смысл сложной и противоречивой эпохи Ренессанса. Хотя искусство Возрождения развивалось в границах еще не полностью разрушенной феодальной формации, по сравнению с предшествующим периодом это был уже совсем иной путь развития. Поэтому в западноевропейских странах средневековое искусство в собственном смысле развивается только в течение раннего и зрелого феодализма, т.е. с VI по XIV—XV вв.

Средневековое искусство — особая ступень в мировом художественном развитии. Одна из его главнейших особенностей — *тесная связь с религией*, ее догматами, а отсюда — спиритуализм и аскетичность. Религия и ее общественный

институт — церковь — были могущественной идеологической силой, важнейшим фактором формирования всей феодальной культуры. Само мировоззрение Средних веков было по преимуществу теологическим. Кроме того, церковь выступала главным заказчиком искусства. Наконец, не следует забывать, что духовенство было единственным тогда образованным классом. Религиозное мышление сформировало все средневековое искусство. Это не значит, однако, что в искусстве Средневековья не нашли отражение реальные противоречия жизни, что средневековые художники не стремились к поискам гармонии, не выражали в искусстве мечты о разумном устройстве мира. Но средневековое искусство выражало это зашифровано, своим значительно более условным (хотя, разумеется, все искусство условно), чем в предыдущую эпоху, языком.

Другая особенность средневекового искусства — его *близость к народному творчеству*. Традиции языческой культуры, народные обычаи, устное творчество, хлесткий юмор народных карнавалов — все это наложило отпечаток на искусство Средневековья. Оно многослойнее, чем искусство Древнего мира, оно уже не игнорирует народ, как рабов Античности, тем более, что оно и создается руками ремесленников, вышедших из самой гущи этого народа.

Конечно, среди произведений средневекового искусства более всего сохранились произведения *культового назначения*. Церковь всегда понимала силу искусства, его огромное воздействие на массы и относилась к нему как к Священному Писанию для неграмотных, главная задача которого — наставлять в вере. Земное существование, которое в соответствии с христианской религией ничтожно по сравнению с загробной жизнью, не может стать предметом изображения, достойным внимания в искусстве. Тело — лишь уродливая тюрьма для души, оковы для ее бессмертия, ничтожный сосуд греха и соблазна. Так из доктрин христианства рождается идеал, противоположный идеалу Античности. Искусство уже не стремится подражать природе, реальным формам, оно превращается в символы запредельного. Вырабатывается иная система пластического языка, выразительных приемов.

Образный строй и язык средневекового искусства сложнее и экспрессивнее искусства Античности, с большей драматической глубиной передает оно внутренний мир человека. В нем ярче выражены стремления постичь общие законо-

мерности мироздания. Средневековый мастер стремился создать грандиозную художественную картину мира в архитектуре, монументальной живописи и скульптуре, украшающей средневековые храмы. Но в самой художественной системе, художественном методе средневекового искусства была заложена определенная заданность, сказывающаяся прежде всего в предельной условности, символике и аллегоризме образного языка, в жертву которым приносилась правдивая передача красоты физического облика человека.

Искусство западноевропейского Средневековья подразделяется в своей эволюции на три этапа:

1) *дороманский* (VI—X вв.);

2) *романский* (XI—XII вв.). Оба названия происходят от латинского *romanus* — римский и возникли в XIX в., когда были обнаружены связи средневековой архитектуры с архитектурой Древнего Рима;

3) *готический* (XIII—XV вв.). Название происходит от итальянского *gotico* (букв. — готский, т.е. восходящий к названию германского племени готов), в восприятии людей последующих эпох, вплоть до XIX столетия, готический стиль являлся символом варварского искусства.

2.1. Раннехристианское искусство

Мостом между искусством собственно Средневековья и античным явилось так называемое *раннехристианское искусство*. Оно возникло в период, когда христианство еще нелегально бытовало в языческой Римской империи и просуществовало вплоть до формирования романского стиля. Раннехристианское искусство начали изучать еще в эпоху Высокого Возрождения, когда в XVI в. случайно обнаружили подземные христианские кладбища II—IV вв., которые служили также убежищем и местом сбора христианской общины: их стали условно называть *катакомбами*, потому что одно из найденных кладбищ находилось в местности Катакумб под Римом. Катакомбы представляли собой галереи и прямоугольные помещения — *кубикулы*. Последние сохранили фрагменты фресок и мраморные, украшенные рельефами саркофаги. В росписях катакомб использовались античные мотивы, но уже в соответствии с духом новой религии. Это была система иносказаний и символов, связанная на первых порах лишь с поминальным культом. Птицы

и животные, по христианским понятиям, населяли райские поля Элизиума; Орфей отождествлялся с библейским царем Давидом-псалмопевцем, Персей — со Святым Георгием, Одиссей, устоявший перед сиренами, — с христианином, стойким перед мирскими соблазнами. Так слагалась роспись, похожая на тайнопись, понятная лишь посвященному. В Евангелии Бог сравнивается с виноградарем, Христос уподобляется пастырю, а его ученики — пастве, и на стенах подземных камер появляются изображения сцен сбора винограда или фигура юноши-пастуха с ягненком на плече — Добрый пастырь — наиболее распространенное в раннехристианском искусстве олицетворение Христа. Особенно часты мотивы чудесных спасений и исцелений в соответствии с библейскими и евангельскими сюжетами, в которых усматривали символ спасения души.

Душа усопшего изображалась в виде *оранты* — женской фигуры в молитвенной позе с воздетыми руками. Круг сюжетов был ограничен, не имел связанного повествования. Иной мир изображения, иное мышление требовали иного художественного языка. Фигуры еще объемны, как в поздней Античности, но в орантах, например, символизирующих победу духа над плотью, все более подчеркивается уплощенный силуэт, рисунок намечается контуром, тело исчезает под хитоном, главное внимание обращается на лицо и большие глаза, в фигуре теряется ощущение вещественности, осязаемости. Так, от образов наивно-искренних, чистых, робких по исполнению, но полных, по выражению одного исследователя, «трепетности перед таинствами веры», раннехристианское искусство переходит к образам напряженно-экстатическим, в которых форма подвергается дематериализации во имя усиления духовного начала.

С признанием христианства¹, превращением его в государственную религию появляются и первые христианские храмы — *базилики* (от греч. basilike — царский дом). Базилика — вытянутое по оси восток — запад прямоугольное в плане здание со входом с западной стороны и алтарным помещением с восточной стороны, разделенное рядом колонн на три или пять частей, именуемых *нефами*, или кораблями

¹ Имеется в виду Эдикт Константина, или Миланский эдикт о веротерпимости, изданный 21 октября 313 г. императором Константином I Великим (ок. 285–337, римский император с 306), который последовательно проводил централизацию государственного аппарата и поддерживал христианскую церковь, сохраняя также языческие культы.

(франц. nef, от лат. navis — корабль), ведь церковь суть корабль, спасающий души. Перед западной частью храма иногда размещался *атрий* (атриум), т.е. двор с водоемом. В раннехристианский период *апсиды* (алтарные помещения, ориентированные преимущественно на восток) могли быть и с западной стороны, чего не встречается в зрелом Средневековье, после крестовых походов в Святую землю, когда алтарь уже всегда был ориентирован на «Гроб Господень». Войдя в храм, прихожане попадали сначала в поперечное по отношению к нефам помещение — *нартекс*, первоначально предназначенный для *оглашенных* — тех, кто еще готовился принять христианство. В самой базилике ритм колонн направлял взор верующего к алтарю, к апсиде. Центральный неф был выше боковых и чаще всего вдвое шире. Он завершался триумфальной аркой перед главным алтарем и освещался окнами, расположенными близко к кровле. Первые христианские базилики имели плоское перекрытие с двускатной крышей в центре и односкатными над боковыми нефами. С развитием богослужения по центру храма ближе к алтарной части появился поперечный неф — *трансепт*, в некоторых случаях даже два. Возле церкви строилась колокольня. Епископские церкви — соборы имели здания для крещения — баптистерии, особенно необходимые



Церковь Санта Мария Маджоре. Центральный неф. Рим

в первые века официального существования новой религии; позже купель ставили просто в церкви.

Примерами древних базилик могут служить не сохранившаяся до нашего времени, но, к счастью, обмеренная при сносе *базилика Святого Петра в Риме* (ок. 330), на месте которой сейчас стоит знаменитый Собор Святого Петра; сохранившаяся в основной своей части *церковь Санта Мария Маджоре в Риме* (IV в., затем 432–440); церковь Святого Павла — *Сан Паоло Фуори ле Мура*, построенная при Константине, но перестроенная после 386 г. и восстановленная после пожара 1823 г.; церковь *Сан Лоренцо Фуори ле Мура*, представляющая сейчас соединение двух храмов IV и V вв.

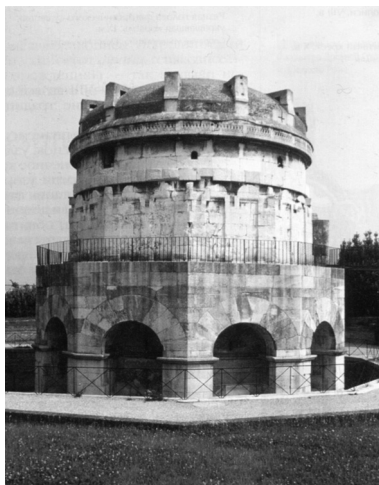
Помимо базилик существовал другой вид храмов — центрального типа: круглые (ротонды), многоугольные или крестообразные в плане, например *церковь Сан Стефано Ротондо в Риме* (конец V в.). По типу ротонды сооружались мавзолеи: крестообразный в плане *мавзолей Галлы Плацидии в Равенне* (V в.), *мавзолей Святой Констанцы в Риме* (первая половина IV в.).

Раннехристианские церкви были скромны по наружному оформлению, но славились роскошью внутреннего убранства. Стройные колонны ионического или коринфского ордера (подчас перенесенные во фрагментах прямо из языческих храмов); наборные полы из цветного камня; мозаика, размещенная уже не на полу, как было принято в античные времена, а в простенках между окнами и в апсиде и составленная уже не из естественных камней, а из стеклянной смальты, характерной своей блестящей и мерцающей поверхностью, золотом и создающей мистическое впечатление; драгоценная утварь, златотканые облачения священников — все сливалось в единый образ роскоши и великолепия (мозаика уже упоминавшегося мавзолея сестры римского императора и жены вестготского короля Галлы Плацидии [ок. 440], мозаики церкви Сан-Витале [547] и церкви Сан-Аполлинаре Нуово [504] в Равенне).

Примером подражания римскому зодчеству может служить гробница остготского короля Теодориха (493–526), находящаяся в Равенне. Ее купол сделан из гигантского выдолбленного камня, ибо расчеты купольной конструкции были к тому времени утрачены.

Росписи христианских храмов отличались от живописи катакомб не только техникой, но главным образом содержанием. Незатейливую символику тайных убежищ христиан

вытеснили сцены из христианского Священного Писания и житий святых, изображение Христа на троне — властителя мира, Христа-учителя в окружении учеников, апостолов и евангелистов. Так, в мозаике апсиды церкви *Санта Пуденциана в Риме* (конец IV — начало V в.) на фоне архитектурно-иерусалимского пейзажа изображен восседающий на троне Христос, проповедующий апостолам. Фигуры еще объемны и материальны, позы естественны. Такие сцены прославляют Христа и ветхозаветных царей, подобно тому как в рельефах колонн и триумфальных арок прославлялись римские императоры. Но со временем объемные фигуры сменяются более легкими и невесомыми, как в мозаиках триумфальной арки церкви *Санта Мария Маджоре*. Позы становятся статичнее, живописное пятно уступает главенствующую роль линии. Вытянутые фигуры напоминают как бы раппорт орнамента. Наконец, со временем



**Гробница короля Теодориха.
Равенна, Италия**



Мозаика церкви Санта Пуденциана. Рим

появляется и разномасштабность фигур, композиция теряет глубину, сохраняя только два плана, как в мозаике «Вознесение Христа» в апсиде *церкви Козьмы и Дамиана в Риме* (526—530). Кусты и две пальмы являются в этой сцене, по сути, не столько пейзажем, сколько символом места действия. Взгляды персонажей становятся все суровее, они обращены прямо на зрителя и рассчитаны на то, чтобы прихожанин почувствовал все ничтожество и малость своего земного бытия.

Роль книги в христианском богослужении вызвала к жизни еще один вид живописи — книжную *иллюстрацию*, книжную *миниатюру*. Появлению иллюстрации способствовало возникновение сброшюрованного кодекса из телячьей кожи — пергамена, лучше воспринимающего краску, чем древний папирус (II—IV вв.). Главным заказчиком богато иллюстрированной богослужебной книги становится церковь. Книгу украшают изображения евангелистов, сюжетные иллюстрации из Евангелия, золотые и серебряные буквы на пурпурном фоне придают ей великолепие («*Венская Книга Бытия*», V—VI вв.). Искусство книги и миниатюры было не единственным художественным ремеслом в монастырях — этих главных очагах раннехристианского искусства. Из их стен выходили замечательные образцы резьбы по слоновой кости, разнообразнейшие ювелирные изделия. С падением Западной Римской империи завершается история раннехристианского искусства и начинается новый этап — искусства дороманского.

2.2. Дороманское искусство

В 410 г. Рим был разгромлен вестготами, осевшими затем на Пиренейском полуострове, большая часть которого вскоре была завоевана арабами. В 493 г. в Италии основали королевство остготы, сделав центром Равенну. В 555 г. остготское королевство было разрушено Византией. После ухода римских легионов из Британии местное население кельтов завоевали германские племена англов и саксов. Скандинавию заселили воинственные норманны, в XI в. вторгшиеся также и в Англию. На территории Галлии в V в. образовалось государство франков. В 800 г. король франков Карл Великий (742—814, франкский король с 768) короновался в Риме, возникла первая средневековая империя.

Из нее и на ее основе выделились впоследствии Франция, Германия, позже Италия (см. ниже).

С кризисом античного мира произошло вытеснение светского жизнерадостного мировоззрения Античности, что имело прямые последствия в искусстве. Варвары переосмысливали христианские сюжеты и само христианство в духе своих первобытных мифов. Местное искусство имело прочные народные основы. Определяющим для него было прежде всего декоративно-орнаментальное начало, в котором господствующей была абстрактная «звериная» орнаментика.

Королевство франков. Дороманское искусство значительно меньше связано с Античностью, чем раннехристианское. В эпоху франкской династии Меровингов¹ на территории Галлии, в центральных областях Рейна на руинах античности: римских крепостей, цирков, базилик в смеси с готскими шатрами — возникал новый будущий романский архитектурный стиль, главными чертами которого на этом этапе являлись простота, мощь и сила.

Первые постройки варваров свидетельствуют об упадке строительной техники, забвении римского инженерного искусства. Так, не умея рассчитать купол, строители уже упоминавшейся гробницы остготского короля Теодориха в Равенне (ок. 530) создают перекрытие из огромного камня, выдолбленного наподобие купола. Христианизация Европы ведет к интенсивному строительству церквей. Это все тот же тип базилики, но трансепт сдвинут от апсиды, придавая плану церкви форму латинского креста, что было вызвано усложнением богослужения и увеличением количества духовных лиц, занятых в отправлении службы. Полностью в базиликах исчезает атриум — наследие Античности; ранее отдельно стоящая колокольня сливается со зданием и часто помещается на перекрестье нефа и трансепта. Встречается и храм типа ротонды. Нередко используются старые античные колонны разных ордеров — вперемешку.

От VI—VIII вв. сохранились произведения прикладного искусства: ювелирные изделия, утварь бытовая, чаще церковная. Яркие краски и драгоценные материалы — харак-

¹ Меровинги (486–751) — первая королевская династия во Франкском государстве; названа по имени полулегендарного основателя рода — Меровея, который считался сыном морского чудовища (мотив с изображением змеевидного чудовища встречается на наиболее ранних произведениях искусства меровингского периода).

терные черты произведений искусства раннего Средневековья. Этот период — царство орнамента. Всякая свободная поверхность: порталы соборов, алтарные преграды, деревянные скамьи и кресла, церковная утварь — украшена динамичным узором из лент, спиралей, голов и лап фантастических животных и птиц.

Но особенного расцвета орнамент достиг в рукописных книгах, где сами буквы стали походить на орнамент. Заглавная буква, *инициал*, разрасталась в целую картину, заменив собой миниатюру. Яркие краски, причудливый узор, оклад из металла, слоновой кости, драгоценных камней, эмали превращали средневековую рукопись в драгоценность. Переписывание книг было трудным делом, этим занимались в основном монахи в специальных мастерских — *скрипториях* (от лат. *scriptorius* — писчий). Особенно славились скриптории французских, английских и ирландских монастырей. Французские рукописи в основном украшены изоморфическими инициалами: заглавной буквой в виде стилизованной птицы, рыбы, фантастического животного. На полях часты рисунки христианских символов: крест, голубь и т.д. Англо-ирландские рукописи заполняет плетенка, мотивы которой восходят к дохристианскому времени, когда они имели магическое значение. Встречаются фигуры Христа, святых, но они всегда геометризованных форм, в обрамлении все той же излюбленной плетенки. Животные при всей стилизации сохраняют удивительную жизненность, правдоподобие (например, *Евангелие из Дурроу*, ок. 670, Дублин, Тринити-колледж; *Евангелие из Эхтернаха*, VIII в., Париж, Национальная библиотека).

Монументальная живопись и скульптура в VI—VIII вв. развития не получили. В сохранившейся же резьбе по камню наблюдается полный разрыв с классическим искусством древности. Редкие фигуры большеголовы и приземисты. Чаще же это резьба со стилизованным узором из фигур зверя или птицы, оплетенных ремнями (резьба деревянных украшений корабля, найденного в Озеберге около Осло, IX—X вв.)

«Каролингское Возрождение». В дороманском искусстве был период, отмеченный влиянием Античности — время Каролингской империи (конец VIII — первая половина IX в.), названной так по имени императора франков Карла Великого, объединившего огромные земли современной Франции, Германии, Италии, Испании и с 800 г. коронованного как император римлян. Походы на Рим, завоевание

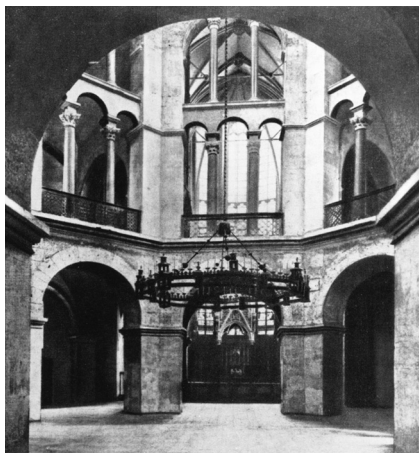
Равенны, конечно, познакомили франков с искусством Древнего Рима и раннехристианским искусством. Возникли произведения искусства, носящие несомненные следы влияния Античности или, лучше сказать, подражания ей. Это, например, центрического типа (восьмиугольник, заключенный в 16-тиугольник) *дворцовая капелла в Аахене* (мастер Эйд из Меца, ок. 796–805), выполненная по примеру церкви Святого Виталия в Равенне (VI в.). Для ее декора использовали облицовочные материалы дворца Теодориха (начало VI в.).

При Карле Великом особенного развития достигло монастырское строительство. Как правило, монастыри представляли собой сложный архитектурный комплекс, центром которого являлась базилика с ризницей при ней и библиотекой со скрипторием. Внешнее убранство монастырских церквей было очень скромным (плитки разных оттенков в облицовке, иногда резные капители колонн), внутри же стены расписывались фресками или покрывались мозаикой.

Монументальная живопись в IX в. была на высокой ступени развития, но памятников сохранилось очень немного. В частности, это фрески *церкви Святого Иоанна в Мюнстере*, дающие представление о расположении сюжетов: «Христос во славе» и «Вознесение» помещались в апсиде; на стенах нефов — сцены из Священного Писания; на западной



Капелла в Аахене.
Германия



Капелла в Аахене.
Интерьер

стене — «Страшный суд». Влияние позднеантичной художественной культуры сказывалось в наличии фонов с изображением классической архитектуры, в более или менее правильных пропорциях фигур, в их светотеневой моделировке, в естественности поз и движений. Экспрессивность же, напряженность повествования — это новые черты, свойственные западноевропейскому Средневековью.

Особого внимания заслуживает каролингская *рукописная книга*, в которой с чисто декоративным принципом украшения сочетается иллюстративный. На миниатюрах этих рукописей предстают величавые мужи в античных тогах с книгой в руках. В Каролингской империи даже возникло несколько крупных центров изготовления книг, появились отдельные школы — *годескалька*¹, реймская, турская — каждая со своими особенностями и характерными для нее памятниками.

Временем больших бедствий для Европы стал X в. Из Скандинавии в Западную Европу двинулись норманны, с востока — венгры, от Средиземноморья — арабы. Культурная жизнь теплилась лишь на окраинах, в Испании и Англии. Книга остается единственным памятником культуры этого времени. Знаменательно, что самой популярной книгой становится Апокалипсис — Откровение Святого Иоанна, предвещающее гибель человечеству за его грехи.

«Священная Римская империя». В конце X в. на первый план в Центральной Европе выступает Германия. В 962 г. король Оттон I коронуется в Риме, положив начало «Священной Римской империи германской нации». На покоренных землях восточной Германии, в Саксонии, в этот период интенсивно строятся суровые и неприступные монастыри. Их церкви хотя и сохраняют уже известный базиликальный тип, но более просты по форме, чем каролингские, четки по объему, лишены наружного декора. В центре Гарца, в Гернроде, и по сей день стоит в своей суровой первозданной красоте *церковь Святого Кириака* (X — начало XI в.).

Фрески этого периода также сохранились только во фрагментах. Но и по ним можно судить о живописи большого

¹ Годескалька школа каролингской миниатюры названа по имени художника, исполнившего между 781 и 783 гг. по заказу Карла Великого и его жены Хильдегарды наиболее раннее произведение этого типа; также известна под именем «школы рукописи Ады» — по одному из ее шедевров, евангелию, переписанному около 800 г. для аббатисы Ады, предполагаемой сестры Карла Великого.

внутреннего напряжения и взволнованности. В миниатюре германских книг этого времени преобладают графичность, плоскостность, холодные локальные цвета; пейзаж сведен до минимума, преобладает золотой фон, экспрессивность чувств доведена до предела (рукописи школы Рейхенау; см. миниатюру «*Император Оттон III на троне*» на цветной вклейке).

Но даже среди этих сцен ярко выраженного спиритуалистического характера отчетливо проступает в немецких миниатюрах народная струя: в декор вплетаются чудовища, забавные фантастические фигурки. Те же народные черты прослеживаются в предметах прикладного искусства: в изделиях из бронзы, дерева, стука, в рельефах, резьбе из слоновой кости, произведениях выемчатой (позже перегородчатой) эмали, в ковке железа (решетки, ограды, замки, оковка сундуков и пр.



Святой Петр принимает ключи.
Миниатюра Книги евангельских чтений Генриха II.
Мюнхен, Государственная библиотека

2.3. Романское искусство

Более 150 лет длился в Западной Европе период нескончаемых бедствий, войн и разрухи, постепенно прекратившихся лишь в начале II тысячелетия. Феодалная раздробленность невольно послужила причиной появления в этот период отдельных художественных школ, которые в итоге, однако, привели к формированию *единого общеевропейского стиля*¹. Паломничества и Крестовые походы XI—XIII вв. сыграли определенную роль в развитии не только европей-

¹ Подобный процесс мы наблюдаем и в древнерусском искусстве времени феодальной раздробленности: искусство Владимира и Суздаля, Новгорода и Пскова, Полоцка и Смоленска и др. привело в период позднего Средневековья к формированию единого общерусского национального стиля.

ской экономики и торговли, но также культуры и искусства, обогатили их, ознакомив с культурой Арабского Востока. Монастыри стали усиленно строить дороги, мосты, гостиницы, госпитали. Монастырские, а затем и светские ремесленники переходили из города в город, из аббатства в аббатство, принося с собой свой опыт и свои традиции, создавая тем самым фундамент для единого стиля при сохранении местных особенностей.

В культовом зодчестве романского периода дерево в перекрытиях базилик постепенно сменяется более прочным материалом — камнем. Для нейтрализации давления на стены и распора, который дает свод (сначала полуцилиндрический, а затем крестовый), стены и столбы первых романских храмов с каменным перекрытием делались очень толстыми и массивными, проемы — редкими и узкими. Камень заменяет дерево также и в крепостных стенах, окружающих замок феодала (XI в.). Тип феодального замка окончательно складывается именно в эту эпоху. Стоящий на возвышенном месте, удобном для наблюдения и обороны, замок являет собой как бы символ власти феодала над окрестными землями. Основное жилище сеньора — главная башня донжон, также и последнее убежище защитников замка. Нижний ее этаж использовался как кладовые, второй этаж — жилище владельца, третий — помещения для слуг и охраны, подземелье служило тюрьмой, крыша использовалась для размещения дозора. С XII в. донжон заселяется только во время осады, а рядом с ним строится дом феодала. В комплекс замка входила капелла; масса хозяйственных помещений размещалась во внутреннем дворе.

С развитием торговли и ремесла в XI—XII вв. все большую роль начинают играть города. Они обносились мощными крепостными стенами, иногда в несколько поясов, укреплялись рвом, у мостов и городских ворот стояла стража, улицы на ночь перегораживались цепями на огромных замках. Город рос скученно, вверх: именно потому, что его нужно было оборонять, дома высились в несколько этажей, причём верхние нависали над нижним. С XII в. началась регулярная планировка. На пересечении под прямым углом двух главных магистралей размещался центр города — рыночная площадь, на которой строился собор города и позже — ратуша. Как правило, город заселялся по профессиям: улицы или целые кварталы оружейников, аптекарей, ткачей, булочников и т.д.

Период XI—XIII вв. — время расцвета монументального искусства, причем как живописи, так и скульптуры. Росписи покрывают сплошь стены и своды храмов, а скульптура декорирует не только интерьер, но и наружные поверхности. Единой системы скульптурного декора выработано еще не было. Скульптура украшала в основном западный фасад, но особенно капители колонн: растительным или геометрическим резным узором, изображением чудищ-животных или фигурок людей. В самом смысле декора церквей наблюдается существенное изменение. Споры в области теологии в XI—XII вв. (в частности номиналистов и реалистов), влияние антицерковного и антифеодального движения, принимавшего в ту эпоху форму *ересей* (например, альбигойская ересь, против которой папа Иннокентий III в 1210 г. даже объявил крестовый поход), — все это привело к тому, что по требованию церкви искусство стремились сделать не только «евангелием для неграмотных» и наставником в вере, но и средством устрашения. Отсюда новые сюжеты: обязательный «Страшный суд», апокалипсические видения, история страданий и смерти Христа («Страсти Христовы»), жития святых — мучеников за веру, причисленных к святым за верность ей, назидательные притчи.

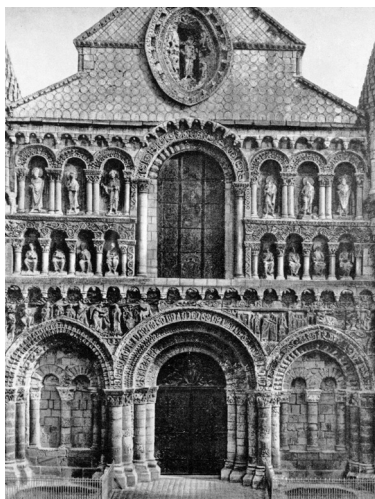
Сцены страданий и мученичества соседствуют с фантастическими сюжетами. Так, в скульптуре возникает устрашающее изображение чёрта. Борьба за человеческую душу между ангелами и сатаной становится излюбленным мотивом романского искусства. На стены богослужебных зданий проникает и много нерелигиозных мотивов: сюжетов из древней и средневековой истории, басен, даже светских романов, изображений реальных людей и фантастических существ, облик которых почерпнут из средневековых хроник и bestiариев или создан народной фантазией (например, аспиды и василиски — воплощение сил зла). Двоеверие жило в народе, языческие представления не исчезли бесследно, и церковь была бессильна вытравить эти образы народной фантазии. Символический характер, аскетизм образов монументальной живописи и монументальной скульптуры, предельная условность всего образного строя средневекового искусства — утрировка жеста, разномасштабность бесплотных фигур, отсутствие перспективы — удивительно сочетаются с народными чертами сказочности, декоративности, острой наблюдательности и яркого юмора.

Франция. Архитектурные памятники романского периода разбросаны по всей Западной Европе, но более всего их во Франции, особенно к югу от Луары, где проходили основные пути паломничеств. В XI—XII вв. Франции принадлежала ведущая роль в средневековой культуре и вообще в духовной жизни Европы. Это время, когда впервые были записаны эпическая поэма «Песнь о Роланде» (Оксфордская редакция — ок. 1170), лирические песни провансальских труверов, первые фаблио, исторические хроники. В романский период во Франции зародились монументальная скульптура и монументальная живопись, сложился законченный стиль романской архитектуры. Отдельные области Франции в этот период были мало связаны между собой, поэтому четко прослеживаются специфические особенности архитектуры разных областей.

Церкви, построенные на дорогах к святым местам, были огромны по размеру, рассчитаны на большое число паломников и местных прихожан. Это трех- или пятинефные храмы, с трансептом, иногда тоже в три нефа, и с так называемым *венцом капелл* вокруг алтарной части, хранящие разнообразные реликвии (*церковь Сен Мартен в Туре*, X—XI вв.). Особенной суровостью, простотой гладких стен, полным отсутствием декора отличаются храмы провинции Овернь, рас-

положенные иногда на почти неприступных скалах, с их боковыми нефами, равными по высоте центральному (*церковь Нотр Дам дю Пор в Клермоне*, 1099—1185). Скульптурный декор очень редок, в основном это резьба на капителях колонн.

Суровостью, нерасчлененностью объемов, толщиной стен, равной высотой центрального и боковых нефов с овернскими храмами сближается зодчество Западной Франции, области Пуату. Обилие наружного декора смягчает общий суровый облик. Так, западный фасад *церкви Нотр Дам ля*



**Собор Нотр Дам ля Гранд
в Пуатье. Франция**

Гранд в Пуатье весь — от портала до верха — покрыт скульптурной резьбой.

Южная и Юго-Западная Франция и особенно Прованс сохранили связь с античной культурой. Некогда район греческой колонии, а затем часть территории Римской империи, Прованс, конечно, был наиболее близок традициям классической древности. Маленькие по размерам, однонефные или зальные храмы Прованса имеют иногда такие величественные фасады, которые напоминают римские триумфальные арки; в портале встречаются мотивы классической архитектуры (коринфские капители, античные орнаменты и т.д.; например, *церковь аббатства Сен Жиль*, XI—XII вв., *церковь Сен Трофим в Арле*, XII в.). При церквях непременно есть *клуатр* (дворик, окруженный крытой галереей).

Самые величественные храмы расположены в Нормандии и Бургундии. Один из богатейших районов Франции, средоточие торговли и ремесел, Бургундия привлекала много делового люда. Кроме того, эта область была в гуще религиозной жизни Франции.

Аббатство Клони — центр ордена бенедиктинцев¹ — имело влияние и за пределами Франции. Бенедиктинские монастыри были центрами латинской образованности, высокого художественного ремесла, замечательно интересной книжной миниатюры. Существовал даже термин «*клюнийская школа*». Известно, что именно клюнийские архитекторы стали еще в XII в. вводить стрельчатую арку и нервюрный свод, предваряя, таким образом, искания и находки готики. Здесь были также главные очаги пуританского ордена цистерцианцев². Все это заставляло зодчих Бургундии решать проблемы разных по размеру храмов. Образцом церковей характерного для этой области типа послужила не сохранившаяся до наших дней, поскольку была разрушена во время Французской революции, *церковь аббатства Клони* (1089—1130), самая большая в Европе тех времен (длина 127 м, ширина 40 м), пятинефная, с двумя трансеп-

¹ Бенедиктинцы — католический монашеский орден, следующий Уставу св. Бенедикта Нурсийского. Бенедиктинские монастыри не являлись в строгом смысле орденом, так как сохраняли полную независимость, будучи объединены только исполнением Устава.

² Цистерцианцы — католический монашеский орден, основанный в 1098 г. в Сито (лат. Cistercium, около Дижона, Бургундия). К середине XII в. распространился по всей Западной Европе. После реорганизации ордена аббатом монастыря в Клерво Бернардом Клервоским (1090—1153) стали называться также *бернардинцами*.



Монастырь Клони. Франция

тами и очень длинным нартексом; высота центрального нефа — 30 м. Пять башен увенчивало храм: две — по сторонам западного фасада, одна — на средокрестье и две — на концах большого трансепта. Для поддержания столь величественной формы и размера здания вводятся специальные опоры у наружных стен — *контрфорсы*. Под влиянием церкви аббатства Клони построен собор *Сен Лазар в Отене* (1112—1132).

Цистерцианцы в Бургундии, наоборот, создали очень простой тип церкви, лишенной всякого декора, ибо осуждали страсть клонийцев к великолепию.

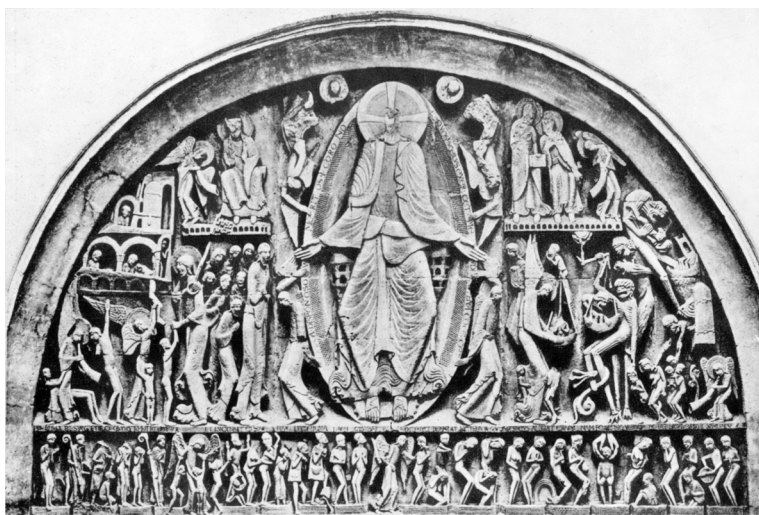
Нормандские храмы также лишены декора, но в отличие от бургундских трансепт в них однефный, отсутствует венец капелл. Они имеют хорошо освещенные нефы и высокие башни, а общий облик их напоминает скорее крепости, чем церкви: в них выявлена вещественность, подчеркнута материальность камня (*церковь Сен-Трините [Святой Троицы]* в Кане, XI—XII вв.). Хотя в романский период светское зодчество только формировалось, Нормандия сохранила нам и пример крепостной архитектуры — *крепость Гайар*, построенную с учетом всех новейших достижений фортификации и нововведений, заимствованных на Востоке английским королем Ричардом Львиное Сердце¹

¹ Ричард I Львиное Сердце (1157—1199, английский король с 1189), происходит из династии Плантагенетов. Большую часть жизни провел вне Англии. Во время 3-го Крестового похода в 1189—1192 гг. захватил о. Кипр и крепость Акру в Палестине. Убит во время войны с Францией.

в 1189—1199 гг. для защиты английских владений в Нормандии.

Продолжает развиваться в романский период и *живопись*, как монументальная, так и *книжная миниатюра*. В ней все ярче прослеживаются черты единого стиля: господство линии и плоскостного локального цветового пятна, отсутствие перспективы и объема, искаженные пропорции. Сохранившийся цикл фресок монастырской *церкви Сен Савен сюр Гартан* (вторая половина XI в.) в провинции Пуату свидетельствует о том, что миниатюра имела на нее огромное влияние: то же стремительное движение, плоскостность, отсутствие светотеневой моделировки и при всей условности приемов — живость и яркость рассказа. По интенсивности цвета фона фрески получили названия «школы светлых тонов» и «школы синих тонов». Фрески покрывали стены и своды храмов сплошь, ковром, длинными фризами, как ткался или вышивался узор на коврах. Подобный ковер дошел и до нас: это ковер из *собора в Байе*, 70 м длиной и 0,5 м шириной, с изображением завоевания Англии норманнами в 1066 г. В прикладном искусстве Франции этого периода особенно интересно искусство *выемчатых эмалей* (г. Лимож).

С XII в. огромную роль в декоре храма играет *скульптура*. Особенно этим славились церкви Лангедока, Прованса и Бургундии. В этих областях, где наиболее сильно было оппозиционное церкви движение, искусство носило характер усиленно-назидательный: порталы и тимпаны над входом заняты сценами «Страшного суда», апокалипсических видений и «Страстей Христовых». Старейшей скульптурной мастерской была *тулузская*. Скульптура в это время развивалась под влиянием миниатюры. Так, рельеф *церкви Сен Сернен в Тулузе* с изображением Христа разработан слабо, большую роль играет линейный рисунок, складки одежды не вылеплены, а нарисованы глубоко врезанными линиями. В рельефах портала церкви *аббатства Сен Пьер в Муассаке* (первая половина XII в., Лангедок) в позе апостола Петра, изображенного почти бесплотным, мы видим повышенную экспрессию, стремительное и очень напряженное движение. В скульптурном декоре сохранившихся до наших дней памятников большое внимание уделено повествовательности. Композиции обычно строятся вокруг фигур главных персонажей — Христа или Богородицы, которые всегда изображаются неизмеримо большими по масштабу. Рельефы лишены



Страшный суд. Рельеф тимпана над главным входом в собор Сен Лазар в Отене. 1120-е гг. Франция

пространственности, причем заполняется вся плоскость: боязнь пустот — также черта, роднящая с миниатюрой.

Бургундская скульптура складывалась под значительным влиянием лангедокской, но в манере исполнения больше мягкости, в движениях — изящества, в лицах — одухотворенности, что подтверждает рельеф с изображением «Страшного суда» в тимпане западного портала собора Сен Лазар в Отене (мастер Жильбер; 1130—1140). Огромная фигура вершащего суд Христа величественна и статична, вокруг него идет борьба за души человеческие между ангелами и чертями, и маленькие дрожащие человечки с подкосившимися ногами — жалкие человеческие души — ожидают решения судьбы.



**Мастер Жильбер.
«Взвешивание душ».
Деталь рельефа
«Страшный суд»
в тимпане западного
портала собора Сен Лазар
в Отене. 1130 — ок. 1145**

Скульптурный декор Прованса имеет ярко выраженные особенности. По сторонам портала появляются статуи святых, трактованные под несомненным влия-

нием античной скульптуры. Фасады нередко во всю ширину украшены фризами (*церковь Сен Трофим в Арле*). Изображения полны драматизма и патетики, но в них много и живых наблюдений, почерпнутых из современной жизни.

Близка прованской и скульптура Оверни, в ней тоже живы отзвуки позднеантичных традиций. Богата пластикой Северо-Восточная Франция, область Иль де Франс. В конце XII в. была создана скульптура западного, так называемого «королевского портала» *Шартрского собора*: в центральном тимпане — изображение Христа во славе, в боковых — Марии с младенцем и сцены «Вознесения». Для французской пластики периода романики характерно подчинение плоскости стены, статичность, мощь, материальность фигур.

В романскую эпоху почти совсем не получила развития скульптура в Северной Франции. Но зато именно этим областям принадлежит первое слово в эпоху готики.

Германия. В XI—XII вв. Германия страдала от жестоких феодальных усобиц. Феодализм сложился в Германии позже, чем во Франции, но его развитие было более длительным и глубоким. То же самое можно сказать и об искусстве Германии феодальной эпохи. Вместе с тем в Германии рано начала складываться городская культура, которая уже к XIV—XV вв. существенно окрепла. Именно в городах, в основном расположенных по Рейну, стали строиться первые романские соборы (Майнц, Вормс и др.). Похожие на крепости, с толстыми гладкими стенами и узкими окнами, с приземистыми конически завершенными башнями по углам западного фасада и апсидами как с восточной, так и с западной стороны, они имели суровый, неприступный вид. Лишь аркатурные пояски под карнизами украшали гладкие фасады и башни (*Вормсский собор*, 1181—1234). Эти храмы похожи на церкви оттоновского периода, т.е. ранней романики, но имеют одно конструктивное отличие — крестовые своды. Для саксонской школы были характерны храмы базиликального типа, вроде уже упоминавшейся церкви Святого Кириака, для вестфальской — зальные, как правило, трехнефные, с нефами одинаковой высоты, — в разных частях Германии были свои предпочтения.

На рубеже XII—XIII вв. в архитектуре появляются *элементы готики*. Строительство *Бамбергского собора* было начато после 1185 г., когда сгорел предыдущий храм XI в.; освящение нового собора состоялось в 1237 г. Внешне Бамбергский собор очень близок рейнской школе, но облик его



Собор в Вормсе. Германия

живописнее благодаря обилию окон, горизонтальных тяг, декоративному оформлению порталов. Готические черты проявляют себя в том, что собор перекрыт стрельчатыми крестовыми сводами на *нервюрах* (франц. *neuvure*, от лат. *nevus* — жила), т.е. на каркасе арок, проходящих по контуру и диагоналям свода.

Близок к Бамбергскому собору в *Наумбурге* (около 1210 — середина XIII в.) с западным хором в раннеготическом стиле, украшенным замечательными статуями и рельефами.

Германия сохранила и образцы светской архитектуры конца X—XIII в. — остатки императорских замков — *пфальцев* (нем. *Pfalz*, от лат. *palatium* — от императорских дворцов на Палатине) и замков феодалов. Из последних можно назвать замок тюрингского ландграфа *Вартбург* около Айзенаха, заложенный в 1067 г. В общем комплексе замка сохранился дворец (1190—1250; значительно переделан в XIX в.) со знаменитым «Залом певцов». Древнейшая его часть двухэтажная, с суровым наружным фасадом полукрепостного характера.

Монументальной скульптуры романского периода в Германии мало. Фасады церквей почти не украшены, скульпту-

ра размещалась в основном в интерьере. Это резьба купелей, крестов, окладов, иногда надгробия, еще реже — статуи. Материал — бронза, стук или дерево. Каменные и бронзовые надгробия этого времени создают образ застылый и статичный по форме, аскетический по духу. Деревянные распятия обычно раскрашивались. Фигуры суровы и бесстрастны; тело кажется нерасчлененным блоком, лица не имеют ни тени земного, живут как бы в ином мире. Это скорее символические изображения, олицетворяющие победу света христианской истины над темными силами зла. Вещественность, материальность в передаче объемов сочетается с полным пренебрежением анатомией, что усиливает выражение религиозной экстатичности. Обобщенная интерпретация фигуры, абсолютно условный ритм движения не исключают несколько грубоватой, но всегда реалистической трактовки лиц. Знаменательно, что в сюжетных композициях место действия характеризуется обычно какой-либо одной деталью, но при этом трактуется как реальное и, главное, близкое, вполне понятное зрителю событие (например, рельефы бронзовых дверей церкви Святого Михаила (*Санкт-Михаэльскирхе*) в Гильдесгейме на сюжеты Священного Писания, 1015).

Немецкая скульптура проходит интереснейший путь развития — от полной отвлеченности и схематизма к яркой индивидуализации образа. В конце XII в. застылость и статика «строного стиля» сменяются преувеличенной динамикой и острой индивидуализацией. Примером могут служить рельефы ограды хора *Либфрауен-кирхе в Хальберштадте* (начало XIII в.) и особенно рельефы ограды хора *Бамбергского собора* (ок. 1230), изображающие истово спорящих пророков и апостолов. Несмотря на условность поз, орнаментальность складок одежды, фигуры их очень выразительны: в них читается непримиримость противников, жаждущих доказать истину, которую каждый понимает по-своему.



**Бронзовые двери
собора в Гильдесгейме.
Германия**



Скульптура карликовой галереи на восточных хорах собора в Вормсе. Германия

сумрачность колорита («*Регистр Святого Григория*», Трир). Сохранились памятники XI в. регенсбургской школы. Лучшие произведения кельнской школы были созданы в XII в., когда уже появляются иллюстрации в современном смысле слова.

Италия. Романское искусство Италии развивалось иначе. В нем всегда ощущается непорываемая даже в Средние века связь с Древним Римом. Именно потому еще, что главной силой исторического развития в Италии были города, а не церкви, в ее культуре сильнее, чем у других народов, выражены светские тенденции. Связь с Античностью сказывалась не в простой «цитации» античных форм, а в прочном внутреннем родстве с образами античного искусства. Отсюда чувство меры и соразмерности человеку в итальянской архитектуре, естественность и жизненность в соединении с благородством и величием красоты — в итальянской пластике и живописи. Раннее зарождение в итальянском Средневековье элементов гуманистического мировоззрения привело к новой эпохе — Ренессансу.

В романский период средневековой истории в Италии в силу ее раздробленности было несколько локальных художественных школ. Архитектура Южной Италии близка ранневизантийскому зодчеству в слиянии с элементами Востока (например, церковь в Палермо). Венецианская школа —

В романский период бурно развивается *книжная миниатюра*, в которой можно различить несколько художественных центров. В *школе Рейхенау* (на Боденском озере), где размещалось бенедиктинское аббатство, намечается определенная эволюция от живописного иллюзорного начала к линейно-плоскостному. Излюбленными изображениями в манускриптах X—XI вв. были изображения властителя на троне в окружении символов власти («*Евангелие Оттона III*», ок. 1000, Мюнхенская библиотека). Расцвет *трирской школы* падает на XI—XII вв. Для миниатюр этой школы характерна экзальтированность жестов и поз,

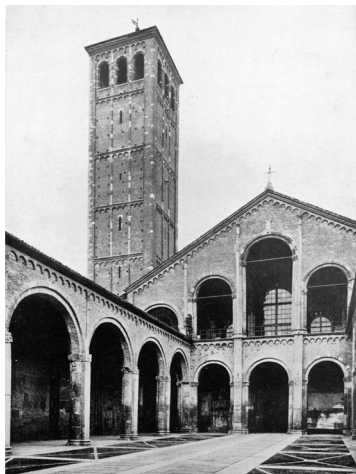
одна из ведущих в этот период Средневековья. Она так же тесно связана с Византией, как и Южная Италия, но сохраняет эту связь дольше, до XVI в. Так, *Собор Святого Марка* (Сан-Марко) в Венеции строился в 1063—1085 гг., освящен в 1094 г., достраивался в XII, XIII вв. и далее вплоть до XVII в. В плане собора, возведенного по византийской крестово-купольной системе, четко читается равноконечный греческий крест. Интерьер собора сохранил облик XI в. и, как и фасад, обильно украшен мрамором и мозаикой.

Итальянские церкви просты в плане, имеют изящные клуатры, отдельно стоящие колокольни, баптистерии (например, ансамбль в Парме, вторая половина XII в.). Над порталами церквей появляются навесы на двух колоннах, поддерживаемых фигурами животных, чаще всего львов. По фасаду нередки аркады, как и галереи во внутреннем дворике. В облицовке фасадов используется мрамор, в Тоскане — даже многоцветный, как, например, на фасаде флорентийской *церкви Сан Миниато аль Монте* (конец XI — начало XIII в.).

Жизнерадостные, без тени привычной суровости церкви Флоренции — это уже предвестники ренессансной культуры. Из белого мрамора выстроен знаменитый *пизанский комплекс*: собор с наклонной башней и баптистерий (XI—XII вв., баптистерий — XIV в.).



Собор и башня в Пизе. Италия



**Церковь Сант Амброджо
в Милане. Италия**



**Собор в Модене.
Италия**

Вообще же наибольшее число романских церквей, характерных для Северной Италии, находится в Ломбардии: *Сант Амброджо в Милане* (VI в., перестроена в XI–XII вв.), *Сан Дзено в Вероне* (XI–XII вв.), храмы в Модене, Ферраре, Парме.

К этому же времени относится и расцвет итальянской *декоративной скульптуры* — рельефы капителей, архивольтов, порталов с изображением полузверей-полулюдей — в которой ощущается постепенный переход к пластике Проторенессанса. Библейские сюжеты соседствуют с басня-



**Мастер Виллегельмус. Сотворение Адама и Евы
и грехопадение. Рельеф собора в Модене**

ми Эзопа и с историей о Ренаре-лисе или о рыцарях круглого стола и короле Артуре (например, *рельефы Моденского собора*, 1107, мастер Виллегельмус).

Сохранилось немало имен итальянских скульпторов этого времени. Рельефы хора Пармского собора исполнил **Бенедетто Антелами** (1177–1233). В его сложных многофигурных композициях поражают острая наблюдательность, исключительное внимание к конкретным деталям. От французских мастеров он научился искусству заполнять пустое ранее поле тимпана.

В монументальной живописи Италии отчетливо прослеживаются воздействие византийского искусства и прочные раннехристианские традиции. Из различных школ наиболее значительными были южная, венецианская и тосканская. Так, если *мозаики в Чезалу* (1148–1189) были исполнены еще греческими мастерами, то в *Палатинской капелле* 1154–1166 гг. — местными итальянскими живописцами.

Подобно южной или венецианской школам, византийское влияние было сильно и в живописной школе Тосканы, но здесь уже со второй половины XIII в. наблюдается отказ от византийских традиций, утверждаются вещественная убедительность и жизненное правдоподобие образов, в полной мере присущие живописи Проторенессанса.

Реалистические тенденции, подготовившие приход Ренессанса, очевидны и в *книжной миниатюре* романской Италии, в которой наиболее интересны памятники, вышедшие из *монастыря Монтекассино* (например, рукописи «Экзультет» [«Возрадуйтесь!»], или «Ликование», XI–XII в.), с иллюстрациями, расположенными так, что они предстают перед взором молящихся по мере разворачивания свитка).

Испания. Исторические и художественные судьбы Испании в эпоху Средневековья сложились иначе, чем в других странах Западной Европы. История испанского средневекового искусства — это история становления молодой художественной культуры, формирующейся в непрестанной борьбе народа за свое освобождение от иноземного владычества, в сложном взаимодействии традиций европейского Запада и арабского Востока, принесенного на территорию Испании незнакомую Европе культуру.

В романском зодчестве Испании в полной мере отразилась эпоха беспрестанных войн: Реконкисты, усобиц между феодалами, ожесточенных религиозных битв. Поэтому испанские сооружения этого периода всегда имеют крепост-

ной характер, особенно в Кастилии, города которой одни из первых отвоёвывали независимость от арабов и по мере освобождения торопились на этих землях построить оборонительные сооружения¹. Примером может служить дворец *Алькасар в Сеговии* (IX в., перестроен в XVI в.). Большое влияние на испанское искусство оказала Франция. Знаменитая *церковь Сантьяго-де-Компостела* (1078—1128) представляет тот тип базилики, который сходен с типом церкви Сен Сернен в Тулузе. Встречаются и центрические постройки, например, двенадцатигранная *церковь Вера Крус в Сеговии* (1208).

В монументальной скульптуре, прежде всего в *декоративном рельефе*, особенно тех сооружений, которые воздвигались в освобожденных от арабов областях (и, заметим, часто с использованием самих арабов в качестве зодчих или строительных мастеров), можно наблюдать много ориентализмов. Отличительной чертой испанской сюжетной пластики в этот период является выражение религиозной экзальтации: не следует забывать, что церковь всегда играла огромную роль в жизни испанцев и война с арабами происходила под религиозными лозунгами («*Портик Славы*» *церкви Сантьяго-де-Компостела*, мастер Матео, 1168—1188).

Во *фресковой живописи*, всегда аскетичной по образу, господствуют линейная графичность, твердый рисунок, четкий черный контур, скупая, но звучная и изысканная цветовая гамма. Цвет условный, подчеркивает неземное, сверхчувственное начало (росписи церкви Сан Клементе в Тауле, капеллы Сан Исидро в Леоне и т.д.). С XII в. появляются алтарные живописные образа на дереве, иногда в сочетании с рельефными изображениями, так называемые *фронталес* — прообразы будущих ретабло.

Англия. Завоевание Англии норманнами в 1066 г. сблизило ее художественную культуру с другими европейскими странами, особенно с французским севером. Это период активной феодализации страны, ожесточенной борьбы короля и крупных феодалов, борьбы, которая привела даже к некоторому ограничению королевской власти при сыне Генриха II Плантагенета Иоанне Безземельном (1167—1216, английский король с 1199). *Великая хартия вольностей* (1215), подписанная Иоанном, явилась, по сути, результатом этой борьбы.

¹ Само название провинции Кастилия происходит от испанского castillo — крепость, замок.

В английском зодчестве романского периода много черт французской архитектуры: большие размеры, высокие центральные нефы, обилие башен. С XII в. появляются нервюрные своды, имеющие, правда, еще чисто декоративное значение (просто полосы, выпущенной в швах кладки, без функциональной задачи). Один из первых примеров — собор в Дерхеме. Многочисленность духовенства, занятого в английском богослужении, вызывает к жизни и специфически английские черты: увеличение интерьера храма в длину и сдвиг транспта к середине, что, в свою очередь, привело к акцентировке башни средокрестья, всегда большей, чем башни западного фасада. Большинство английских романских храмов было перестроено в период готики, и поэтому об их раннем облике судить трудно. Одни из наиболее чистых по стилю — уже упоминавшийся *собор в Дерхеме* (1096—1133) и построенный по типу церкви Сен-Трините в Кане *собор в Или* (вторая половина XII в.).

В романский период, как и ранее, по-прежнему интересно развивается книжная миниатюра.

XII век — «золотой век» романского искусства, распространившегося по всей Европе и приобретающего черты общеевропейского стиля. Но в нем уже зарождались многие художественные решения новой, готической эпохи. Первой на этот путь встала Северная Франция.

2.4. Готическое искусство

Термин «готика» возник в эпоху итальянского Возрождения как выражение пренебрежения к искусству тех варварских племен, которые еще в V—VII вв. заселили Западную Римскую империю и с которыми ассоциировался у итальянцев последний период искусства Средневековья. «Реабилитировали» его только романтики в начале XIX в.

Именно на XIII—XV вв. приходится наивысший расцвет средневековой культуры: светской литературы и поэзии, театрального искусства, в котором мистерии соседствуют со светскими фарсами; музыки, где на смену унисону пришло многоголосие церковных хоровых гимнов. Главной духовной силой остается церковь, но жизнь городов вызывает рост антифеодальной и антицерковной оппозиции. Для подавления различных ересей, для борьбы с врагами церкви были созданы два ордена «нищенствующих»: *доминикан-*

ский и францисканский. Но интерес к опытному познанию действительности неудержимо растет в эту эпоху схоластики, и рядом с «Суммой богословия» Фомы Аквинского появляются философские труды Роджера Бэкона. В Болонье, Парме, Салерно, Монпелье, Оксфорде на протяжении XII—XIII вв. возникают первые европейские университеты.

Готическое искусство преимущественно связано с городом. Городская жизнь порождает новые типы здания, прежде всего гражданского назначения: биржа, таможня, суд, больницы, склады, рынки и т.д. Складывается облик городского муниципалитета — *ратуши*. Обычно это двух- или трехэтажное сооружение с галереей в нижнем этаже и с часовой башней. На втором этаже ратуши располагались парадные залы, где заседали городской совет и суд, верхний этаж использовался как подсобные помещения. Особое внимание уделялось сторожевой башне ратуши (*беффруа*), которая была символом независимости республики, подобно тому как городской собор был символом благосостояния граждан коммуны. На площади перед собором происходили диспуты, лекции, разыгрывались мистерии.

Как верно замечено исследователями, готика — это и кульминация, и отрицание романского искусства. Она явилась как бы итогом длительной эволюции искусства Средневековья, что особенно заметно в культовой архитектуре. *Готический храм*, сохранив ту же базиликальную форму, что и в романский период, имеет новую конструкцию свода, основой которого является каркасная система с *нервюрами* (франц. nervure, от лат. nervus — жила). *Нервюрный свод* дает возможность перекрывать не только квадратные, но и прямоугольные и еще более сложные в плане пролеты. Это становится возможным потому, что нервюры сходятся в пучки на опорных столбах, на которые теперь концентрируется вся нагрузка перекрытий, в отличие от романского храма, где вся тяжесть перекрытия ложилась на стены (отсюда их толщина и малый размер окон). Этому же способствовали аркбутаны, контрфорсы и стрельчатые арки. *Аркбутан* — наружная каменная полуарка, передающая распор свода главного нефа готического храма опорным столбам — *контрфорсам*, расположенным за пределами основного объема здания. *Стрельчатая арка* также уменьшает нагрузку на стены: чем она выше и острее, тем меньше распор.

Новый свод привел к неизбежному преобразованию интерьера. Преобладающими в нем стали грандиозная высота,

сравнительно небольшая толщина столбов, по сути, вытеснение стены огромными пространствами окон, что привело в итоге к появлению витража. В экстерьере стали господствовать вертикальные тяги, гладкая поверхность стен скрылась под «каменным кружевом», ибо скульптура стала покрывать весь храм. Это особенно касается Франции, показавшей блестящие примеры синтеза скульптуры с архитектурой. Скульптурный декор заполняет теперь весь экстерьер, являя собой род проповеди: это сцены из Священного Писания, жития святых, литературные назидательные сюжеты и сцены народной жизни, иногда полные юмора. Возрастание интереса к реальному миру, обращение к приметам времени, чертам быта (костюм, оружие), индивидуализация лиц — свидетельство приближения к культуре Возрождения.

Изменения в архитектуре повлекли изменения в монументальной живописи. Место фресок занял *витраж* — живопись из кусков стекла (а позже просто живопись по стеклу) в свинцовой обводке.

Готический храм — создание многих рук, целой строительной артели во главе с мастером, вернее, даже не одной артели, а нескольких, и на протяжении долгого времени. Употреблялись специальные альбомы образцов (как «прориси» у древнерусских иконописцев или миниатюристов), определенный набор архитектурных и скульптурных деталей. Но через все образцы и каноны все равно проступала творческая индивидуальность мастеров.

Художественный образ готического храма выражает прежде всего устремление к Богу, трансцендентную идею слияния с ним. Невероятно тяжелые каменные своды искусством архитекторов визуально превращены в легкое кружево. Дневной свет, проникая через цветные витражи, становится таинственным, мистическим. Напомним, что готика была полихромной: стены раскрашивали, как и скульптуру. К этому многоцветью добавлялся блеск золота, церковной утвари, сияние свечей. Снаружи во всем была подчеркнута роль вертикали, устремленность ввысь: острые треугольные вимперги над порталами, башенки-фиалы, завершающие контрфорсы. Все иррационально, атектонично (что, как увидим ниже, роднит готику с барокко).

Помимо монументальных форм живописи в период готики наступает расцвет *книги*, книжного искусства. Период XIII—XV вв. — время создания больших скрипториев, уже не монастырских, а городских, значительного числа свет-

ских книг (романы, назидательные христианские истории, басни и пр.). Из богослужебных книг самыми распространенными становятся часословы и псалтыри, предназначенные главным образом для мирян. Однако и в церковную книгу проникает обмирщение, сказавшееся прежде всего на миниатюре. Орнамент книжной миниатюры меняет свой характер. Мотивы его те же — растительные и геометрические, но он вычерчен циркулем и линейкой, отсюда знаменитые готические розетки, трилистники и квадрифолии.

Искусство «малых форм» всегда отражает изменения в «большом искусстве». Но знаменательно, что готическая мебель и утварь, как светская, так и церковная, иногда прямо повторяет архитектурные формы во всех декоративных деталях.

Франция. С конца XII в. Франция становится центром европейской образованности. Парижский университет скоро занял одно из ведущих мест в научной жизни Европы. В области архитектуры и изобразительных искусств Франции также принадлежит главная роль. В XIII в. в Париже насчитывается 300 цехов. Главный заказчик произведений искусства теперь не церковь, а города, гильдии купцов, цеховые корпорации и король. Соответственно основным ти-



Собор Парижской Богоматери. Франция

пом сооружения становится не монастырская церковь, а городской собор.

Франция, особенно ее центр — Иль де Франс, по праву считается колыбелью готики. Еще в XII в. (1137—1151) при перестройке *церкви Сен Дени* здесь был впервые применен нервюрный свод (обход и капеллы). Самым большим храмом периода ранней готики был *Собор Парижской Богоматери* — пятинефный храм, вмещавший до девяти тысяч человек.

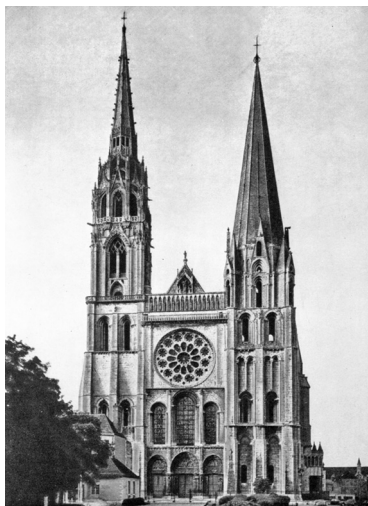
Строительство храма начато в 1163 г., завершено в 1208 г. В середине XIII в. были пристроены боковые капеллы и увеличен поперечный неф — трансепт (архитекторы Жан де Шелль и Пьер де Монтро), в конце XIII — начале XIV в. были пристроены капеллы хора (архитектор Пьер де Шелль). Западный фасад в своей конструкции послужил примером для многих последующих соборов: над тремя перспективными порталами последовательно возвышаются так называемая «галерея королей», большие окна с «розой» посередине, две башни (см. витраж окна-«розы» Собора Парижской Богоматери на цветной вклейке).

В конструкции Собора Парижской Богоматери отчетливо прослеживаются основные принципы готики: нервюрный стрельчатый свод центрального нефа высотой 35 м, стрельчатые окна, аркбутаны. От тяжеловесной романской архитектуры остались массивная гладь стен, приземистые столбы центрального нефа, преобладание горизонтальных членений, грузные башни, сдержанный скульптурный декор.

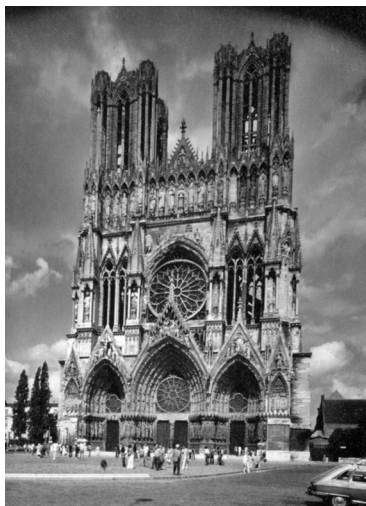
Раннеготический *собор в Лане* (1174—1226), трехнефный с трехнефным же трансептом, также имеет романские черты: полуциркульные арки, невысокие окна, скупость декора, суровость стен, массивность опор. Особенностью Ланского собора является украшение верха башен фигурами 16 быков; существует легенда о том, что при строительстве собора, когда силы строителей иссякали, появился прекрасный белый бык, который и помог завершить храм.

Шартрский собор (1134—1260) являет собой пример перехода к зрелой готике и соединения разновременных фасадов. Так, «королевский портал» западного фасада принадлежит первой половине XII в., в начале XIII в. завершена южная башня, в XIV в. — северная. Интерьер собора чисто готический.

Блестящий пример зрелой французской готики — *собор в Реймсе* (1212—1311). Известны его создатели в разное время: Жан д'Орбэ, Жан ле Луп, Гоше де Реймс, Бернар де Су-



Собор в Шартре. Франция



Собор в Реймсе. Франция

ассон, Робер де Куси. В облике Реймского собора видна тяга к вертикализму всех линий, что усиливает буквально целый «лес» пинаклей и вимпергов (даже «роза» на фасаде имеет стрельчатое завершение). Весь западный фасад сплошь декорирован скульптурой, камень приобрел ажурность, поистине он напоминает кружево. Заметим, однако, что в отличие от поздней готики это «кружево» не скрывает конструкцию здания.

Самый большой и высокий готический собор во Франции — *Амьенский* — имеет в длину 145 м, высота свода центрального нефа — 42,5 м. Амьенский собор строили 40 лет: с 1218 по 1258 г. (Робер де Люзарш, Тома де Кормон и Рено де Кормон). Амьенский собор часто называют «готическим Парфеноном».

К середине XIII в. размах строительства во Франции ослабевает. Последнее замечательное творение готики в этот период — капелла Людовика IX (в сердце Парижа, на острове Сите), так называемая «святая часовня» *Сен-Шапель* (1243—1248, строитель — Пьер де Монтро). Однонефная капелла имеет два яруса: в нижнем этаже — капелла Богоматери, в верхнем — *реликварий* (вместилище для хранения христианских реликвий) с терновым венцом Христа.

С XIV в. начинается период поздней готики, во Франции он длится два столетия (XIV—XV вв.). В готической архи-



Собор в Амьене.
Франция



Сен-Шапель. Интерьер.
Франция

текстуре XV век называют также «пламенеющей готикой». Позднеготические сооружения перегружены декором, сложной декоративной резьбой и замысловатым узором нервюров (*собор в Руане*, XIV—XV вв.).

Из готических монастырей особенно знаменито *аббатство Мон Сен-Мишель* у границы Нормандии и Бретани, расположенное на высокой скале как неприступная крепость.

В конце XIII в. феодальные замки строились уже только с разрешения короля, в XIV в. это вообще становится привилегией короля и его приближенных. В замковых комплексах появляются роскошно убранные дворцы, а сами замки постепенно превращаются в увеселительные резиденции, охотничьи шато. В то же время городское строительство (ратуши, цеховые здания, жилые дома) не уменьшается. Сохранился частный дом (XV в.) — особняк банкира короля Карла VII Жака Кёра в городе Бурж.

Готика — период расцвета монументальной скульптуры, в которой возрастает значение статуарной пластики, хотя фигуры и не свободны от фона стены. Все чаще появляется постановка фигуры по так называемой *готической кривой* (S-образная поза): средневековое искусство дает свой парфраз греческому хиазму. В рельефе наблюдается тяга к вы-



Мон Сен-Мишель. Франция

сокому рельефу — *горельефу*. Вырабатывается канон композиции, определенные сюжеты предназначены для определенных мест здания. Так, в алтарной части изображаются сцены из жизни Христа, на южном фасаде трансепта — сцены Нового Завета, на северном фасаде — сцены Ветхого Завета, на западном фасаде всегда размещается изображение «Страшного суда» и «конца мира». Примером ранней готики может служить скульптура западного фасада Собора Парижской Богоматери (1210–1225): история Марии, «Страсти Христовы», «Страшный суд». Фасады трансепта украшены уже в период высокой готики.

В Шартрском соборе можно проследить эволюцию от раннеготической скульптуры к периоду зрелой готики. Так, западный фасад украшают столпообразные, вытянутые по вертикали статичные фигуры, стоящие в строго фронтальных позах. Постепенно скульптура отделяется от стены, приобретает округлый объем. Но и при скованности поз, при лаконизме форм поражает выразительность пластики, сдержанное величие образов, иногда даже появляется индивидуализация облика (святые Иероним, Георгий, Мартин портала южного фасада трансепта). В Шартре в течение

многих десятилетий работали не только разные артели, но разные поколения мастеров.

Со второй половины XIII в. пластика скульптуры соборов становится более динамичной, фигуры — подвижнее, складки одежды передаются в сложной игре светотени. Изображения иногда исполнены с подлинным совершенством, с восторгом перед красотой человека. Не случайно, например, благословляющего Христа на западном фасаде Амьенского собора называли «Прекрасным Богом». В таких сценах, как времена года и знаки зодиака, все чаще дают о себе знать реальные жизненные наблюдения (Амьенский собор).



**Встреча Марии и Елизаветы.
Собор в Реймсе**

Высшей точкой расцвета готической скульптуры является декор Реймского собора. Иосиф из сцены «Принесение во храм» и ангел из «Благовещения» напоминают светских людей, полных земных радостей. В образах Марии и Елизаветы («*Встреча Марии с Елизаветой*», 1225—1240) явственны отзвуки античного искусства. Для позднеготической скульптуры, как и для архитектуры этого времени, характерна измелеченность, дробность форм (например, так называемая «*золоченая Мадонна*» Амьенского собора, ок. 1270), но в ней чувствуется несомненный интерес к портретным изображениям, в целом не свойственный французскому средневековому искусству.

Ютика — это и расцвет французской монументальной живописи, витража. Особенно славилась на всю Францию шартрская мастерская. В Шартрском соборе в XIII в. витражи занимали площадь в 2600 кв. м. Самым старым считался витраж хора церкви Сен Дени, погибшей в революцию в конце XVIII в. Сюжеты витражной живописи те же, что и скульптурного декора. Главные особенности старого витража — интенсивная цветовая гамма основных цветов

(красного, синего, желтого), куски стекла небольшого размера; свинцовая обводка исполняет роль контурного рисунка. Период XIII в. во Франции справедливо считается «золотым веком» витража (см. витраж собора в Шартре «Царь Давид» на цветной вклейке).

Французский витраж — и фигуративный, и орнаментальный (узор фона и бордюра, а иногда и центральное поле заполнены сплошь орнаментом) всегда был условным, плоскостным, графическим по стилю (например, витражи в соборах Парижа, Лана, Буржа, Руана). С середины XIII в. меняется колорит витража: совмещение разных стекол создает сложный дублированный цвет (красный и синий, например, дает лиловый), именно этот эффект использован в витражах капеллы Сен-Шапель. XIV век — время угасания искусства витража, превращения его в живопись по стеклу. Становятся заметными даже движения кисти, исчезает пленительная полихромия этой живописи.

В XIII—XIV вв. продолжает развиваться *книжная миниатюра*. Среди различных школ особенно знаменита парижская. Вместе с тем в этот период можно различить не только отдельные школы, но и разные творческие индивидуальности. Элементы готической миниатюры напоминают готическую архитектуру и витраж («*Псалтырь Людовика Святого*», Парижская национальная библиотека). Книжная миниатюра — прекрасный исторический документ: по ней мы узнаем костюм, прическу, одежду воинов, она доносит до нас далекий, но живой голос эпохи при всей условности стиля изображения (примером могут служить Большие французские хроники конца XIV — начала XV в. — настоящая энциклопедия французской жизни в позднее Средневековье). Именно в ней скорее всего проступают черты новой поры Возрождения. С XV в. появляется гравюра, что оказало огромное влияние на дальнейшие пути развития книжной миниатюры. Прикладное искусство (мебель, костюм и пр.) развивается в общем русле французского готического искусства.

Германия. Готическое искусство Германии не так едино, как французское. На это есть целый ряд причин, и прежде всего слабость имперской власти, постоянная борьба феодалов с горожанами.

Не приходится доказывать влияние французской архитектуры на немецкую: многие немецкие мастера учились во Франции, работали во французских строительных артелях.

Однако это не помешало немецким архитекторам сохранить свое национальное лицо. Немецкая готическая архитектура сложилась позднее французской. Конец XIII — начало XIV в. — рубеж ранней и высокой готики, конец XV — начало XVI в. — время высокой и поздней готики.

Немецкие соборы проще в плане, венец капелл, как правило, отсутствует, аркбутаны очень редки, своды выше, здания сильнее вытянуто по вертикали, шпили башен очень высоки. Особенностью германской готики является новый тип *однобашенного храма*, в котором, по сути, весь западный фасад является огромной башней, увенчанной высоким шпилем (собор во Фрейбурге, XIII—XIV вв.; собор в Ульме, 1377 — XVI в., башня достраивалась в XIX в., ее высота 161 м). На севере Германии вместо камня строительным материалом служит кирпич (церковь Марии в Любеке, конец XIII — начало XIV в.). Так называемая «кирпичная готика» вообще характерна для Северной Европы, особенно в гражданской архитектуре.

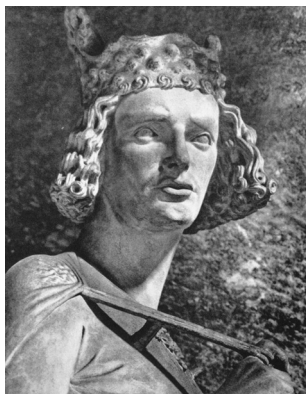
В Германии из-за запаздывания развития готики по сравнению с французской готические черты в архитектуре сильнее сплелись с романскими. Наружный декор много сдержаннее, скуднее. Пример ранней готики — *церковь Святой Елизаветы* в Марбурге (вторая половина XIII в.).

Кёльнский собор (начат в 1248, строился до XVI в., башни возведены в XIX в.) сходен в плане с Амьенским, есть даже венец капелл и аркбутаны, но своды выше (высота центрального нефа — 46 м, высота башен — 160 м, соотношение среднего нефа к боковым 5 : 2), «розу» заменило стрельчатое окно.

Скульптурный декор, как и в романский период, в немецких храмах применяется больше в интерьере, чем снаружи, он разнообразнее по материалу: не только камень, но и дерево, бронза, стук. Самыми характерными чертами немецкой



Собор в Кёльне. Германия



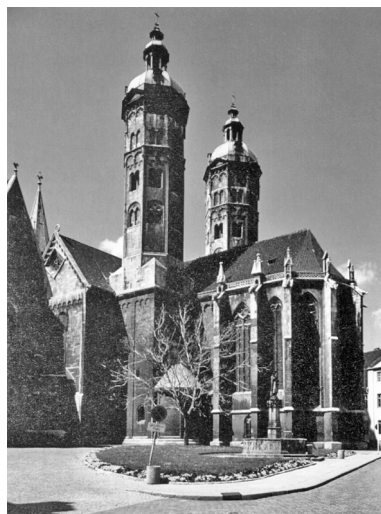
**Голова молодого
всадника.
Собор в Бамберге.
Германия**

антиквизацией образов. Бамбергским мастером принадлежит также одно из первых конных изображений — статуя императора Оттона I на коне, выполненная для площади Магдебурга (сейчас она в городском музее). Видимо, это первый гражданский конный монумент Средневековья, ибо за целое тысячелетие, со времен Марка Аврелия, не известно ни одного подобного памятника. На центральном портале Магдебургского собора имеется (по времени более раннее, чем скульптура в Бамберге) изображение пяти смеющихся и пяти плачущих дев («Мудрые и неразумные девы в ожидании прихода божественного жениха»), передающее сложные оттенки человеческих чувств.

Самым знаменитым циклом немецкой скульптуры периода готики, без сомнения, по справедливости считается *декор собора в Наумбурге*. Рельефы «Страстей Христо-

монументальной скульптуры являются индивидуализация образов и драматизм повествования. Французское влияние не заслонило своеобразия немецкой пластики, соединившей черты подлинного реализма с экспрессивностью и даже экзальтацией. Самой знаменитой еще в романский период была скульптурная мастерская Бамберга.

На портале западного фасада Бамбергского собора изображены основатель храма император Генрих II и его жена Кунигунда (ок. 1240). Статуи Марии и Елизаветы внутри собора исполнены в традициях реймской школы с явной



Собор в Наумбурге. Германия

вых», изображенные на ограде западного хора («Тайная вечеря», «Предательство Иуды», «Взятие под стражу»), полны необычайного драматизма, реальности происходящего, пронзительной достоверности.

В самом помещении хора наумбургские мастера поставили двенадцать статуй основателей храма, его донаторов. Это целая скульптурная галерея человеческих характеров, представленных в противопоставлении: мужественный, полный достоинства Эккехард и элегически-задумчивая, нежная Ута, меланхоличный, созерцательный Герман и жизнерадостная Реглинда и т.д. Это живые человеческие личности, каждая со своей неповторимой индивидуальностью, и одновременно типы человеческих характеров той эпохи.

В позднеготической немецкой скульптуре, так же как и во французской, усиливается дробность форм, утрачивается монументальность, акцентируется патетика, появляются претенциозность, манерность, чрезмерное изящество, натуралистичность деталей, чего почти совсем не знала французская готика даже самого позднего периода (скульптура хора Кёльнского собора, фигуры так называемого «*Прекрасного колодца*» в Нюрнберге). Соединение религиозной экзальтации с жесткой натуралистичностью особенно заметно в немецкой деревянной скульптуре «Распятый» и «Оплакиваний». Знаменательно, что ростки нового искусства — искусства Возрождения — появляются скорее всего в немецкой живописи, в то время как архитектура и скульптура в XV в. развиваются еще в русле Средневековья.

Англия. Готика Англии возникла очень рано, в конце XII в., и просуществовала до XVI в. Она имеет одно важное отличие от континентальной готики: слабое развитие городов привело к тому, что готический собор и вообще все строительство периода готики оказалось связанным не с городом, а по-прежнему с монастырями. Как верно отмечено, англ-



**Маркграф Эккехард
и маркграфиня Ута.
Скульптура собора
в Наумбурге**

лийский собор возникал не в гуще городской застройки, а в свободном пространстве лугов и полей.

В конструкции собора полностью проявлены специфические черты английской готической архитектуры: отсутствие обхода и венца капелл, некоторая «распластанность» здания по горизонтали, растянутасть в ширину, чему способствует множество пристроек, малый разрыв в высоте центрального и боковых нефов, вообще не очень большая высота сводов, широкие, сильно выступающие трансепты, иногда даже два вместо общепринятого одного. Как специфически английскую черту можно назвать огромную башню на средокрестье — доминанту собора. Фасады английских готических храмов обильно украшены декором. Интерьеры значительно более дифференцированы, дробны, чем французские. Наиболее чистый образец ранней английской готики — *собор в Солсбери* (1220—1270), воспетый позже в пейзажах Констебла¹. Это трехнефный собор длиной 140 м, с большим хором, двумя трансептами и прямоугольной апсидой. Башня средокрестья, самая высокая в Англии — 135 м, завершается шатровым покрытием.

Еще в романский период было начато строительство *собора в Линкольне*. В готическую эпоху его фасад украсили семь горизонтальных поясов ниш, контрастирующих с двумя высокими башнями средокрестья. Собор в Линкольне (длина 155 м) в этом смысле построен на характерном для английской готики контрасте вертикалей и горизонталей. Его колончатая аркатура «оплетает» фасад, как кружевная сеть.

По формам декора в английской готике различают следующие стили: ранний «ланцетовидный», затем «украшенный» и «перпендикулярный». *Кентерберийский собор* (XII—XV вв.) — главный готический собор Англии, резиденция архиепископа Кентерберийского, национальная святыня — демонстрирует развитие английской готики от ранней (восточная часть храма, величественная в своей простоте) к поздней (западная часть, значительно более вычурная). Над всеми разновременными объектами возвышается огромная башня средокрестья.

Собор Вестминстерского аббатства в Лондоне, место коронации и погребения английских королей со времени Вильгельма Завоевателя, впоследствии усыпальница вели-

¹ См. Джон Констебл (1776—1837). Вид на собор в Солсбери. 1823 г. Национальная галерея в Лондоне.



Собор в Линкольне. Англия

ких людей Англии, близок к французской готике. С французскими храмами его роднит наличие обхода и венца капелл, аркбутанов и контрфорсов, большая, чем это принято в английских церквях, высота центрального нефа по отношению к боковым. Вестминстерский собор был начат еще в раннюю готику, и его восточная часть древнее западной.

Начиная со Столетней войны строительство в Англии сокращается. Достаиваются старые храмы или к ним пристраиваются капеллы (например, в Виндзорском замке, Королевская капелла в Кембридже, капелла Генриха VII в Вестминстерском аббатстве и пр.). Все эти поздние сооружения несут на себе следы последнего стиля в декорировке — «перпендикулярного» (последняя четверть XIV — середина XVI в.), характеризующегося легкостью стен, кружевным узором звездчатых и сетчатых сводов из расходящихся веером нервюр (собор в Уэльсе). Из гражданской архитектуры этого периода наиболее знаменит *Вестминстерский королевский дворец* (XVI в.) с его Вестминстер-холлом площадью полторы тысячи квадратных метров.

Готическая скульптура Англии имеет чисто декоративный характер и совершенно подчинена архитектуре. В период «украшенного» и «перпендикулярного» стилей в соборе так много скульптурного декора, что, по справедливому



Капелла Королевского колледжа в Кембридже. Интерьер. Англия

замечанию исследователей, создается впечатление «вибрации архитектурных форм». Статуи поставлены тесно одна к другой и заполняют фасад, как в соборе в Уэльсе (западный фасад). Развивается также мемориальная пластика.

Монументальная готическая живопись Англии развита очень слабо. Из живописи наиболее интересна не монументальная, а, по давней английской традиции, *книжная миниатюра*, особенно кентерберийской и винчестерской школ. Как и во французской, в английской миниатюре много элементов подлинной ре-

альной жизни (например, светские хроники и богослужебные книги восточно-английской школы XIV в., из которых самая знаменитая — *«Псалтырь королевы Марии»*, 1320).

Испания. В XIII—XIV вв. готика распространяется по всей Европе. В Испании XIII столетие — время наиболее ожесточенной борьбы с арабами, а также усиления внутренней борьбы испанцев-феодалов и горожан, добившихся от короля участия в кортесах. В готическую эпоху наиболее активно формируются испанская культура, язык, складывается испанский эпос; своеобразными путями, непохожими на общеевропейские, идет развитие архитектуры и изобразительного искусства. Обогащенная элементами мавританского стиля, готика Испании приобрела особую пышность и разнообразие орнаментики (соборы в Леоне, 1205—1303 — XIV в.; в Бургосе, 1221—1238, достроен в XIV—XV вв.; в Толедо, 1227—1493, закончен в XVI в.). Иногда соборы Испании перестраивались из мечетей, а, например, колокольня *Севильского собора* перестроена из минарета.

Особое место в испанской архитектуре занимает стиль *«мудехар»* (т.е. мусульманский). Это, как правило, соборы, построенные зодчими-арабами, из кирпича, со сводчатым мавританским перекрытием, образующим в плане восьми-

конечную звезду, с деревянным наборным потолком, с аркой подковообразной формы, иногда имеющей стрельчатое завершение. Главным элементом в декоре являются цветные поливные изразцы и орнаментальная лепнина. Главным композиционным центром такого сооружения всегда служит внутренний двор, столь обычный для всех южных построек.

Зрелая готика оставила прекрасные образцы гражданской архитектуры, особенно в Восточной Испании, в Каталонии и Валенсии (ратуша в Барселоне, так называемая Шелковая биржа в Валенсии). Синтез скульптуры и живописи готической поры нашел воплощение в испанских алтарях — *ретабло*, украшенных живописными панно и резной раскрашенной деревянной скульптурой. Расцвет этого искусства приходится в основном на XV в.

Италия. Особое место в европейской художественной культуре XIII—XIV вв. занимает Италия. Уже в конце XIII в. в Италии в результате слабости феодальных сил и, наоборот, раннего расцвета городов создались условия для возникновения культуры Ренессанса на ее первом этапе — культуры так называемого Проторенессанса. В Италии получили воплощение лишь отдельные элементы готики: стрельчатые арки, «розы». Основа оставалась чисто романской. Это широкие приземистые храмы, гладкая плоскость стен которых часто инкрустирована цветным мрамором, создающим полосатую, очень нарядную поверхность фасада (собор в Сиене, 1229—1372; в Орвието, 1295—1310). Пример поздней итальянской готики — огромный, вмещающий в себя до сорока тысяч человек, *Миланский собор*, самый большой храм Европы (1378 — XV в., достраивался в XIX в.; архитекторы А. и Ф. дельи Органи, Дж. А. Амадео, К. Солари и др.). Его строили не только итальянские, но и немецкие, французские зодчие. Весь собор покрыт скульптурной резьбой.

В Италии сохранилось много гражданских построек периода готики. До сих пор украшением Венеции являются ее мраморные дворцы с аркадами, отражающимися в воде каналов или лагун (*Дворец дождей*, 1310 — XVI в.). Сочетание легких ажурных аркад и глухой стены — черта, характерная для восточной архитектуры.

Готическое искусство представлено также памятниками архитектуры Нидерландов (ратуши в Брюгге, 1376—1421, Брюсселе, 1402—1450, Лувене, 1448—1563); Чехии (собор



Дворец дожей. Венеция, Италия

Святого Вита и Карлов мост в Праге); Австрии (собор Святого Стефана в Вене, 1304 — середина XV в.); Венгрии (церковь Матьяша, середина XIII — вторая половина XIV в., перестроена в конце XIX в.); Польши (Вавельский собор под Краковом, XIV—XV вв., Мариацкий костел в Кракове XIV—XV вв. с витражами XIV в. и резным алтарем Вита Стоша, 1477—1489); Скандинавии (собор в Турку, XIII—XIV вв.).

Искусство Средневековья, просуществовав тысячелетие, выдвинуло новый круг идей и образов, новые эстетические идеалы, новые художественные приемы и новое содержание. Питаясь идеями христианства, это искусство глубоко проникло во внутренний мир человека. Огромен интерес искусства этой эпохи к нравственному облику человека, к тому, что определяется более общо словом «духовность».

Средневековое искусство создало грандиозные художественные ансамбли; оно решило гигантские архитектурные задачи, создало новые формы монументальной пластики и живописи, а главное, явило собой синтез этих монументальных искусств, в которых стремилось передать полную картину мира. И в этом огромный вклад искусства Средневековья в мировую культуру. Но условность как основной закон изображения, аскетизм, не позволяющий во всей полноте

изобразить красоту земного, наконец, несомненный догматизм в мышлении тормозили дальнейшее развитие искусства. В нем самом зарождались иные черты, свидетельствующие о новой эпохе в европейской культуре — Возрождении.

2.5. Искусство Византии

Средневековье Западной Европы нельзя понять и воспринять в отрыве от искусства Византии. В 330 г. император Константин основал город Константинополь в Малой Азии на месте древнего города Византий, который и дал имя всей восточной части Римской империи после ее разделения в 395 г. Христианство в Византии как государственная религия положило начало формированию греко-восточного типа культуры.

Византийское искусство складывалось на почве эллинистической культуры Греции, Палестины, птолемеевского Египта, сасанидского Ирана. Оно прошло в своем развитии ранний период, так называемый «золотой век» императора Юстиниана (527—565), период в действительности охватывающий IV—VII вв.; *период иконоборческий* (VIII — первая половина IX в.); *период «Македонского Возрождения»* (вторая половина IX—XI в.), названный так за обращение к возрождению античных идеалов при императоре-македоняnine Василии I (867—886); *период консерватизма* при императорах династии Комнинов (1081—1185); так называемый *«Палеологовский Ренессанс»*, начавшийся с 1261 г., когда Михаил VIII Палеолог отнял у латинян разгромленный крестоносцами в последнем походе Константинополь, и длящийся до 1453 г. — года окончательного падения Великого города под кинжалами турецких янычар. Таким образом, византийское искусство просуществовало тысячу лет.

Это было великое искусство, давшее блестящие образцы архитектуры, в частности, тип *крестово-купольного храма*, воспринятый потом в древней Руси. В качестве примера достаточно назвать *храм Софии в Константинополе* (строители-малоазийцы Амфимий из Тралл и Исидор из Милета), где использован римский купол, но с опорой его не на стены, а на четыре устоя через подпружные арки и паруса. Центральный неф отделен от боковых колоннами с опирающимися на них арками. Именно эти аркады итальянские



Софийский собор в Константинополе

зодчие сочли за особенность античной архитектуры и впоследствии стали широко использовать такой прием.

Византийцы усовершенствовали мозаику, исполняя ее из цветного стекла — смальты — вместо античной мозаики из морской гальки или кусочков мрамора. Они клали кусочки смальты под определенным углом, усиливая мерцание золотого фона, создающее таинственность и мистичность настроения. Полы и нижние части стен украшались цветным мрамором.

Византийские мастера оставили миру образцы тонкой каменной резьбы капителей, замечательную рукописную миниатюру и произведения ювелирного искусства — жемчужное и золотое шитье, обработку и оформление драгоценных камней в перстнях, серьгах, браслетах, искусство стекла. Эти ремесла византийцы, бежавшие от турок в 1453 г., распространили в Северной Италии (Венеции), в Сицилии, на Балканах, в Закавказье, на Руси. Отметим, что восточно-христианский тип культуры стал распространяться на этих землях еще раньше вместе с принятием новой христианской веры¹.

¹ Армения крестилась в 301 г., Грузия — в 337, Болгария — в 865, Русь — в 988 г.

Для искусства Византии характерны строгая каноничность (следование образцу) и имперсонализм. Это искусство глубоко символично («естество Божие безвидно и безобразно, невидимо и необъятно»). По византийскому канону иконы «сочиняют» святые отцы, а иконописец является лишь исполнителем. В византийском изображении нет движения, оно статично, лишено прямой перспективы, светотеневой моделировки, намека на ракурс, глубину. Конечно, все это характерно для средневекового искусства в целом, но за тысячелетнюю историю западного Средневековья оно прошло эволюцию от церквей Сен Жиль и Сен Трофим в Арле к соборам в Амьене и Реймсе, от рельефов церквей Сен Лазар в Отене или Сен Пьер в Муассаке к почти круглым скульптурам храмов Реймса или Страсбурга. Византийское же искусство на тысячелетие застыло в своих догматах, связанное строгими канонами и нормативами. Вот почему, нам кажется, в самый расцвет «Палеологовского ренессанса» Феофан Грек уезжает из Византии в далекую Русь, в самую гущу бурлящей художественной жизни — в Новгород, где его ждут новые пути и возможности.



Император Константин и императрица Зоя перед Христом.
Мозаика Софийского собора в Константинополе

Глава 3

ИСКУССТВО ВОЗРОЖДЕНИЯ

3.1. Итальянское Возрождение

Термин «*Возрождение*» (по-французски «Ренессанс», по-итальянски «Ринашименто») впервые введен итальянским живописцем, архитектором, историком искусства Джорджо Вазари (1511—1574) для определения культурного движения той исторической эпохи, которая была в большой мере обусловлена ранней стадией развития буржуазных отношений в Западной Европе. Это грандиозное культурное движение было призвано, возрождая к новой жизни Античность после тысячелетнего ее забвения и оживляя лучшее в затухающем Средневековье, открыть перспективы развития западной культуры Нового времени. Культура Возрождения, связанная прежде всего с появлением в феодальном обществе *буржуазии*, зародилась в Италии. Термин «Возрождение» по отношению к культуре этой эпохи не случаен. Именно в Италии, на родине Античности, возрождается античный идеал прекрасного, гармоничного человека. По словам Вазари, в этот период некоего творческого обновления «с глаз людей как бы спала пелена» и художники вдруг увидели истинно прекрасное, ощутили гармонию с природой. Человек вновь становится главной темой искусства. От Античности идет осознание того, что самой совершенной формой в природе является человеческое тело. Это не означает, конечно, что Возрождение повторяет античный период в искусстве. Как верно замечено историками искусства, человечество никогда до конца не расставалось с Античностью, разве только в самые глухие века варварства, и то, как мы знаем, в конце VIII в. забрезжило так называемое «Каролингское Возрождение» (как бы ни был условен этот термин), затем «Оттоновское Возрождение» конца X—XI в.

и др. Да и высокое Средневековье, готика знала и историю, и поэзию, и античную философию, почитая Аристотеля. За культурой Возрождения стоит тысячелетие Средневековья, христианской религии, нового мировоззрения, породившего новые эстетические идеалы, обогатившего искусство и новыми сюжетами, и новой стилистикой. Но именно в Италии «встретились и поняли друг друга художественно настроенные гуманисты и гуманистически настроенные художники». Гуманистическая культура Возрождения пронизана мечтой о новом человеке и его новом духовном развитии. Для Ренессанса характерно восприятие Античности уже как далекого прошлого и потому — как «идеала, о котором можно тосковать», а не как «реальности, которую можно использовать, но и бояться»¹.

Античность приобретает в это время значение самостоятельной ценности. Отношение к ней становится, как верно замечено, не только и не столько познавательным, сколько романтическим, даже у такого знатока Античности, как Андреа Мантенья (1431—1506). Благодаря Античности Ренессанс стал воспринимать человека как микрокосм, «малое подобие большого космоса — макрокосмоса», во всем его многообразии. Для итальянских гуманистов основополагающим фактором была направленность человека на самого себя. Человек становился открытым миру. Его судьба в большой степени находится в его собственных руках — в этом принципиальное отличие от восприятия человека в Древнем мире, в котором ценили человека по степени причастности к миру богов. И художник в ренессансную эпоху воспринимается прежде всего как индивидуум, как личность, как таковой.

Ренессанс совсем не был возвратом к Античности, он создавал новую культуру, приближающую Новое время. Заметим, что отсчет Нового времени с Ренессанса идет только у историков искусства и культуры (для истории это еще Средние века, и Новое время начинается с революций XVII столетия), ибо эпоха Возрождения «преобразовала умы, а не жизнь, воображение, а не реальность, культуру, а не цивилизацию»².

¹ Подробнее см.: *Панофский, Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Западной Европы. — М., 1998.

² Подробнее см.: *Биццели, П.* Место Ренессанса в истории культуры. — М., 1996.

Хронологические рамки итальянского Возрождения охватывают время со второй половины XIII по первую половину XVI в. Внутри этого периода Возрождение подразделяется на несколько этапов:

1) *Проторенессанс* (Предвозрождение), частично совпадающий с периодом *Дученто* (XIII в.), и *Треченто* — вторая половина XIII — XIV в.;

2) *Раннее Возрождение* (*Кватроченто*) — XV в.;

3) *Высокий Ренессанс* (*Чинквеченто*) — конец XV — первая треть XVI в.

В 1527 г. Рим был разграблен немецкими ландскнехтами, с 1530 г. Флоренция из свободного города-государства, города-коммуны становится обыкновенным центральным городом феодального герцогства. Начинается феодально-католическая реакция (*Контрреформация*), и 1530-й год по праву можно считать конечной датой развития Возрождения. Причем именно *развития*, потому что *влияние* искусства Возрождения распространяется на весь XVI в. Кроме того, некоторые области Италии в этом развитии вообще запаздывают, и культура, например, Венецианской республики все XVI столетие лежит в русле Возрождения — от Тициана до Веронезе и Тинторетто.

Картина развития итальянской ренессансной культуры очень пестра, что обусловлено разным уровнем экономического и политического развития разных городов Италии, разной степенью мощи и силы буржуазии этих городов-государств, городов-коммун, их различной степенью связи с феодальными традициями.

Ведущими художественными школами в искусстве итальянского Ренессанса были:

- в XIV в. — сиенская и флорентийская;
- в XV в. — флорентийская, умбрийская, падуанская, венецианская;
- в XVI в. — римская и венецианская.

Треченто

Флорентийская школа. Со второй половины XIII и в начале XIV в. в борьбе с местными феодалами крепнет флорентийское бюргерство, и Флоренция одной из первых превращается в богатую республику с конституцией, принятой в 1293 г., с быстро формирующимся буржуазным бытом и складывающейся буржуазной культурой. Почти сто пять-

десять лет просуществовала Флорентийская республика, нажившая богатства в торговле шерстью и шелком и прославившаяся своими мануфактурами.

Изменения в искусстве Италии прежде всего сказались в скульптуре. Они были подготовлены скульптурными работами мастера Никколо Пизано (ок. 1220 — между 1278—1284; рельефы кафедры баптистерия в городе Пизе), в которых прослеживается явное влияние Античности. Затем в монументальной живописи — в мозаиках и фресках Пьетро Каваллини (между 1240 и 1250 — ок. 1330; римские церкви Санта Мария ин Трастевере и Санта Чечилия ин Трастевере); в архитектуре Арнольфо ди Камбио, преобразившего фасад старой флорентийской церкви Санта Кроче (где почти через 200 лет найдет упокоение прах Микеланджело) и начавшего строительство главного собора Флоренции — Санта Мария дель Фьоре.

Однако подлинное начало новой эпохи справедливо связывается с именем живописца **Джотто ди Бондоне** (1266?—1337). Он много работал во Флоренции (росписи в уже упоминавшейся церкви Санта Кроче), в Ассизи. Но лучше всего из работ Джотто сохранились фрески *капеллы дель Арена*, или *капеллы Скровеньи* (по имени заказчика) в городе Падуа (1303—1306). В капелле дель Арена фрески расположены в три ряда по глухой стене. Интерьер простой однонефной капеллы освещается пятью окнами на противоположной стене. Внизу на живописно имитированном цоколе из розовых и серых квадратов размещены 14 аллегорических фигур пороков и добродетелей. Над входом в капеллу расположена роспись «Страшный суд», на противоположной стене — сцена «Благовещение»; 38 сцен из жизни Христа и Марии Джотто связал в единое стройное целое, создав величавый эпический цикл. Евангельские сюжеты представлены Джотто как реально существующие события, живым языком повествуя о проблемах, волнующих людей во все времена: о добросердечии и взаимопонимании («Встреча Марии и Елизаветы», «Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот»), коварстве и предательстве («Поцелуй Иуды», «Бичевание Христа»), о глубине скорби, кротости, смирения и извечной всепоглощающей материнской любви («Оплакивание», иначе *пьетта* [от итал. *pieta* — милосердие]). Сцены полны внутренней напряженности, как, например, «Воскрешение Лазаря», иногда пронзительны в своем трагизме, как композиция «Несение креста».

Вместо разобченности отдельных фигур и отдельных сцен, свойственной средневековой живописи, Джотто сумел создать связный рассказ, целое повествование о сложной внутренней жизни героев. Благодаря строгому отбору деталей он сосредоточил внимание на главном. Вместо условного золотого фона византийских мозаик Джотто вводит *пейзажный* фон. Фигуры, хотя они еще массивны и малоподвижны, обретают объем и естественность движения. Появляется трехмерное пространство, которое достигается не перспективным углублением (решение перспективы было еще делом будущего), а определенным расположением фигур в отдалении друг от друга на плоскости стены («Явление ангела Святой Анне»). Однако желание верно передать анатомию человеческой фигуры уже было налицо («Тайная вечеря», «Рождество Христово»). И если в византийской живописи фигуры как бы парили, висели в пространстве, то герои фресок Джотто обрели твердую почву под ногами («Отправление Марии в дом Иосифа»).

Джотто вводит в свои изображения черты быта, создающие впечатление достоверности обстановки и передающие определенное настроение. Его персонажи — ярко охарактеризованные человеческие типы. В одной из наиболее выразительных фресок цикла «Поцелуй Иуды» Джотто помеща-



Джотто ди Бондоне. Возвращение Иоакима к пастухам.
Капелла Скровеньи. Падуя



Джотто ди Бондоне. Поцелуй Иуды. Капелла Скровеньи. Падуя

ет в центре композиции на фоне вздымающихся вверх копий и вскинутых рук фигуры Христа и Иуды и выражает свою идею противопоставлением двух разных профилей: благородного, ясного в безупречности форм, почти по-античному прекрасного лица Христа и безобразно-отталкивающего, с уродливо выпуклым лбом и дегенеративно срезанным подбородком — Иуды. Драматической насыщенности, психологической, эмоциональной выразительности будет учиться у Джотто не одно поколение художников. Даже пороки и добродетели он сумел превратить в живые человеческие характеры, преодолев традиционный средневековый аллегоризм. Образы Джотто величавы и монументальны, его язык суров и лаконичен, но понятен каждому, входящему в капеллу. Недаром росписи капеллы стали позже называть «Евангелием для неграмотных». Поиски Джотто в передаче пространства, пластики фигур, выразительности движения сделали его искусство целым этапом в эпохе Возрождения.

Джотто был не только живописцем: по его проекту построена замечательная колокольня Флорентийского собора, которая и по сей день украшает Флоренцию своим легким сквозным силуэтом, контрастируя с мощным куполом собора.

Сиенская школа. В период Треченто центром художественной культуры выступает также город Сиена. Сиенское искусство не носит того бюргерского характера, какой был во Флоренции. Культура Сиены аристократична, пронизана феодалным мировоззрением, духом церковности. Произведения сиенской школы нарядны, декоративны, праздничны, но и значительно более архаичны, чем флорентийские, полны готицизмов. Так, в искусстве **Дуччо ди Буонинсенья** (ок. 1250—1319), «первом цвете этого сада», по словам известного американского историка искусства Бернарда Бернсона (1865—1959), еще много византийских черт; это в основном алтарные композиции, живопись темперой на доске, на золотом фоне с готическими элементами, в архитектурном обрамлении в виде вимпергов и стрельчатых арок. В его Мадоннах (например, «*Маэста*», или «Величание Марии», 1308—1311; см. цветную вклейку) при всей архаичности рисунка и композиции много искренности, лирического чувства, высокой одухотворенности. Создается это при помощи мягкого плавного ритма (как линейного, так и пластического), сообщающего произведениям Дуччо особую живописную музыкальность.

Один из знаменитых мастеров сиенского Треченто — **Симоне Мартини** (1284—1344). Возможно, длительное пребывание в Авиньоне сообщило его искусству некоторые черты северной готики: фигуры Мартини удлинены и, как правило, представлены на золотом фоне. Но при этом художник старается моделировать форму светотенью, сообщает фигурам естественное движение, пытается передать определенное психологическое состояние, как он это сделал в образе Мадонны из сцены «Благовещение» (см. одну из створок с фигурой Марии в Эрмитаже).

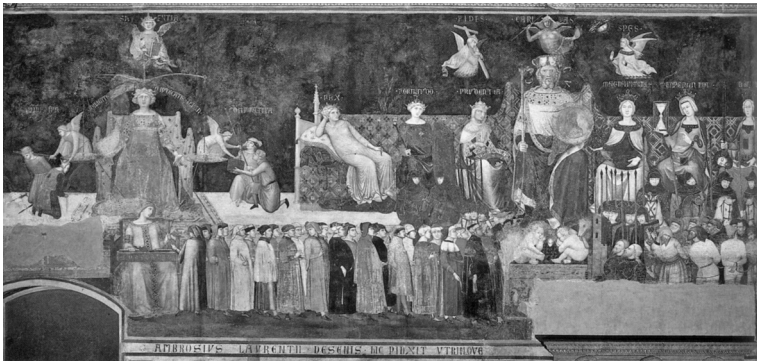


**Симоне Мартини. Посвящение
Св. Мартина в рыцари.
Капелла Сан-Мартино Ассизи**

В 1328 г. Мартини было поручено написать фрески в здании городского управления Сиены — *Палаццо*

Публико: Мартини написал фигуру сиенского кондотьера Гвидориччо да Фольяно, главы наемных войск, на коне, на фоне сиенских башен. Есть нечто неукротимое в твердой поступи коня и прямо сидящей фигуре воина, выражающее дух самой эпохи Возрождения с ее верой в человеческие возможности, волю человека, в право сильного. Лаконичный и суровый пейзажный фон фрески прекрасно передает общий облик сиенского пейзажа с его рыжими холмами и ярко-синим небом, и по сей день удивляя верностью своего обобщенного образа.

В том же Палаццо Публико исполнял фресковые росписи еще один сиенский мастер — **Амброджо Лоренцетти** (ок. 1280—1348). На двух стенах располагаются сцены, демонстрирующие «Последствия доброго и дурного правления». Аллегорическая фигура «доброго правления» окружена аллегориями добродетелей, среди которых хорошо сохранилась (фрески в целом в плохой сохранности) фигура «Мира» в античных одеждах с лавровым венком на голове. Но наиболее интересны в этом цикле росписей все же не назидательные аллегории, а совершенно реальные сцены быта, как городского, так и сельского: рынок, лавки купцов, ослики, нагруженные тюками с товаром, кавалькада богатых горожан, виноградники, пашущие крестьяне, изображение жатвы. Пожалуй, самая пленительная сцена — это хоровод нарядно одетых юношей и девушек, кружащихся в танце на городской площади. Благодаря удовлетворительной сохранности этой части фрески можно отдать должное мастерству художника, с большой любовью передавшего и настроение



**Амброджо Лоренцетти. Аллегии Доброго правления.
Сиена, Палаццо Публико**

самой сцены, и черты быта, обстановки, и костюм — все, из чего складается драгоценный аромат эпохи; почувствовать его тончайшее колористическое дарование (ибо прежде всего фреска поражает своим изысканным, приглушенным, тонко сгармонизированным колоритом).

Лоренцетти умер в 1348 г., когда эпидемия чумы косила жителей Италии. Трагическими событиями этого периода навеяна фреска на стене пизанского *кладбища Кампо Санто*, автор которой до сих пор не установлен (Орканья? Траини? Витале да Болонья?). Написанный на обычный для Средневековья сюжет о смерти (*memento mori*), «Триумф смерти» с его назидательностью, традиционным изображением смерти с косой, борьбы ангелов и дьяволов за человеческие души оборачивается под кистью мастера в триумф жизни: блестящая кавалькада дам и кавалеров не омрачена видом раскрытых гробов; юноши и девушки в сцене «Сада любви» упоенно слушают музыку, несмотря на приближение смерти в образе летучей мыши с косой. Пейзаж апельсиновой рощи, богатые светские костюмы, любовное изображение конкретных деталей превращают трагический сюжет в светское произведение искусства, полное ликования и радости жизни. Таким мажорным аккордом завершается развитие искусства Треченто.

Кватроченто

В эпоху Кватроченто процесс формирования в Италии XV в. новой культуры и нового мировоззрения был необычайно интенсивен, но именно потому, что он не был завершен в этот период, XV столетие полно творческой свободы, смелых дерзаний, преклонения перед человеческой индивидуальностью. Это поистине век гуманизма. Кроме того, это эпоха, полная веры в безграничную силу разума, эпоха интеллектуализма и эмпиризма: восприятие действительности проверяется опытом, экспериментом, контролируется разумом. Искусство тот дух порядка и меры, столь характерный для искусства Ренессанса. Геометрия, математика, анатомия, учение о пропорциях человеческого тела имеют для художников огромное значение; именно тогда начинают тщательно изучать строение человека. В XV в. итальянские художники решили и проблему прямолинейной перспективы, которая уже назрела в искусстве Треченто.

В формировании светской культуры XV в. огромную роль сыграла Античность. Кватроченто демонстрирует прямые связи с ней культуры Возрождения. Во Флоренции основывается Платоновская академия, библиотека Лауренциана содержит богатейшее собрание античных рукописей. Появляются первые художественные музеи, наполненные статуями, обломками античной архитектуры, мраморами, монетами, керамикой. Восстанавливается античный Рим. Перед изумленной Европой вскоре предстанет красота страдающего Лаокоона, прекрасных Аполлона (Бельведерского) и Венеры (Медицейской).

Нельзя забывать, однако, что влияние Античности наплаивается на многовековые и прочные традиции Средневековья, на христианское искусство. Сюжеты языческие и христианские переплетаются, трансформируются, сообщая специфически сложный характер культуре Возрождения. Кватроченто черпает свои сюжеты и образы и из Священного Писания, и из античной мифологии, рыцарских легенд, из собственных наблюдений художника за течением сиюминутной жизни. Как некогда поэтично писал Павел Муратов¹, «для них история Эсфири, и история Гризельды, и история Эвридики происходила в одной и той же стране. Там живут прекрасные птицы, драконы, восточные мудрецы, нимфы, античные героини и волшебные звери, и эта страна — просто страна сказки». Но именно в Кватроченто складывается эстетика искусства Возрождения, тип ренессансной культуры.

Флорентийская школа XV века. Именно Флоренции выпала роль сыграть «первую скрипку» в Кватроченто. Город, основанный на землях древнейшей культуры Виллановы, затем этрусков, в IV в. принявший христианство (488-м годом датируется его знаменитый баптистерий), с XII в. богатый город-коммуна, оставивший свой след в искусстве Треченто скульптурами семейства Пизано² и гением Данте

¹ Муратов Павел Павлович (1881—1950) — русский писатель, литературный и художественный критик, автор тонких, отмеченных меланхолией очерков «Образы Италии» (т. 1—2, 1911—1912; т. 3, 1924, издан в Берлине). Умер в эмиграции в Ирландии.

² Пизано Никколо (ок. 1220 — между 1278—1284), один из основоположников Проторенессанса, создавал пластически осязаемые образы, полные могучей силы (кафедра баптистерия в Пизе, 1260). Пизано Джованни (ок. 1245 — после 1314), сын Никколо. Сочетал страстную эмоциональную напряженность образов, готическую изломанность линий с традициями Проторенессанса (кафедра в церкви Сант-Андреа в Пистойе, окончена в 1301).

и Джотто, Флоренция становится главным центром ренессансной культуры в эпоху Кватроченто. С 1434 г. власть во Флоренции переходит к Козимо Медичи (Козимо Старший, 1389—1464), основателю банкирской династии герцогов-меценатов происхождением из лекарей (недаром в их гербе сохранилось изображение трех пиллюль). С ними начался «*век медицинской культуры*».

В архитектуре Италии только в XV в. начинают проявляться черты нового стиля. Филиппо Брунеллески (1377—1446) завершил в 1434 г. гигантским куполом *Флорентийский собор*, в общем готическое здание, заложенное еще в 1295 г. Арнольфо ди Камбио (в 1334 г. Джотто возводит рядом *кампаниле* — колокольню в 32 м высотой). Фонарь восьмигранного купола (его диаметр 43 м — не меньше римского Пантеона), господствующего и по сей день в панораме города, имеет пилястры античного характера с полуциркульными арками, на которые опирается перекрытие фонаря.

Капелла Паици при церкви Санта Кроче, построенная Брунеллески между 1430 и 1443 г., прямоугольная в плане,



Арнольфо ди Камбио,
Филиппо Брунеллески.
Собор Санта Мария дель Фьоре
во Флоренции (с колокольней
Джотто). Деталь

с шестью коринфскими колоннами на фасаде, карнизом на парных пилястрах, портиком, венчаемым сферическим куполом, несет на себе черты конструктивной ясности, античной простоты, гармонии и соразмерности, что становится характерным для всего искусства Возрождения. Эти черты еще более ярко проявили себя в светской архитектуре, например в здании *Воспитательного дома во Флоренции* («Оспидале дельи Инноченти»), построенного также Брунеллески, в котором галерея первого этажа, переходящая на втором этаже в гладкую стену с карнизом и окнами, послужила образцом для всей архитектуры Ренессанса.

Кватроченто создало и свой образ *светского городского дворца* (палаццо): как правило, трехэтажного, носящего по облику крепостной характер благодаря кладке из грубо отесанных камней, особо подчеркивающих первый этаж, но вместе с тем ясного и четкого в своей конструкции. Таковы *палаццо Питти*, строительство которого было начато в 1469 г. по проекту Леона Баттисты Альберта; построенное еще раньше Микеллоццо да Бартоломео *палаццо Медичи* (Риккарди); созданное по проекту Альберги *палаццо Ручеллаи*. Четкость этажного членения, рустика, большая роль пилястр, сдвоенные (парные) окна, подчеркнутый карниз — вот характерные черты этих дворцов. Далее этот тип, модифицируясь, нашел развитие на римской и венецианской почве. Обратившись к использованию античного наследия, к ордерной системе, ренессансное зодчество явило собой новый этап в архитектуре. В светской архитектуре палаццо характерно соединение внешней крепостной неприступности и мощи с внутренней атмосферой уюта раннеиталийских вилл.

В церковном зодчестве нужно отметить еще одну особенность: появляется облицовка фасадов церквей и кампанил разноцветным мрамором, отчего фасад становится «полосатым» — характерная черта именно итальянского Кватроченто, и сложилась она прежде всего во Флоренции.

Годом рождения новой скульптуры Кватроченто можно считать 1401-й, когда цеховой организацией купцов был объявлен конкурс на скульптурное оформление дверей *баптистерия Флорентийского собора*. Из трех дверей баптистерия одна уже была украшена в 1430-е гг. скульптурными рельефами Андреа Пизано (ок. 1290—1348 или 1349). Предстояло оформить еще две. В конкурсе приняли участие такие мастера, как архитектор Брунеллески, Якопо делла Кверча (ок. 1374—1438), Лоренцо Гиберти (1381—1455) и др. Конкурс не выявил победителя. Было лишь признано, что образцы Брунеллески и Гиберти намного превосходят образцы остальных конкурсантов, и им предложили работать в дальнейшем над дверями на равных. Брунеллески от такого предложения отказался, и заказ полностью перешел к Гиберти. Лоренцо Гиберти, прославленный в искусстве и как теоретик, автор трех книг «Комментариев», создал сложные многофигурные композиции на библейские сюжеты, которые разворачиваются на пейзажном и архитектурном фоне. В манере исполнения немало готических влияний. Искусство Гиберти по духу аристократично-утонченно,

полно внешних эффектов, что более пришлось по вкусу заказчику, чем демократическое, мужественное искусство делла Кверча.

Скульптором, которому выпало в искусстве на целые столетия вперед решить многие проблемы европейской пластики — круглой скульптуры, монумента, конного монумента, — был **Донатто ди Никколо ди Бетто Барди**, известный в истории искусства как **Донателло** (1386?—1466). Творческий путь Донателло был очень непрост. В его искусстве наблюдаются и готические реминисценции, как, например, в фигуре мраморного «*Давида*» (ранняя работа скульптора).

В фигуре «*Апостола Марка*», созданного для флорентийской церкви *Ор-сан-Микеле* (1410-е гг.), Донателло решает проблему постановки человеческой фигуры в рост по законам пластики, разработанным еще в античные времена Поликлетом, но преданным забвению в Средневековье. Апостол стоит опираясь на правую ногу, левая нога отодвинута назад и согнута в колене, лишь слегка поддерживая равновесие фигуры. Это движение подчеркнуто складками плаща, спадающими вдоль правой ноги, и сложным узором гибких линий этих складок, рассыпающихся по левой ноге. Для другой ниши того же здания по заказу цеха оружейников Донателло исполнил статую «*Святого Георгия*» (1415—1417), воплощающую уже ясно выраженный идеал раннего Возрождения: чувство самосознания и уверенности в этом ярко индивидуальном образе подчеркнуто свободной, спокойной позой фигуры, напоминающей колонну, что сближает «Святого Георгия» с лучшими образцами греческой скульптуры периода высокой классики. Это «не очеловеченный бог античности, а обожествленный человек новой эпохи» (Н. Н. Пунин).

Реалистическое начало искусства Донателло полностью выразилось в образах пророков для колокольни Джотто (1416—1430), которые он исполнил с конкретных лиц, что сделало эти образы, по сути, портретами современников. Занимался Донателло и специально портретом. Одним из первых портретных бюстов, типичных для Возрождения, справедливо считают «*Портрет Никколо Удзано*», политического деятеля Флоренции тех лет, исполненный Донателло в терракоте.

Поездка Донателло в 1432 г. с Брунеллески в Рим, изучение там античных памятников вдохновили его на целый ряд произведений, языческих по духу, близких по форме античной

пластике, как, например, мраморные ангелы на певческой трибуне Флорентийского собора. Сложное сочетание античных влияний (в трактовке форм, складок одежды) и высокаторжественного, глубоко религиозного настроения является собой рельеф «Благовещение» из церкви Санта Кроче во Флоренции.

В бронзовом «Давиде» (1430-е гг.) Донателло вновь возвращается к античным традициям, но уже поздней греческой классики. Простой пастух, победитель гиганта Голиафа, спасший жителей Иудеи от ига филистимлян и ставший потом царем, Давид был одним из любимых образов искусства Возрождения. Донателло изобразил его совсем юным, идеально прекрасным, как праксителевский Гермес. Но Донателло не побоялся ввести такую бытовую деталь, как пастушеская шляпа — знак его простого происхождения.

Донателло принадлежит и честь создания первого конного монумента в эпоху Возрождения. В 1443—1453 гг. в Падуе он отливает *конную статую кондотьера Эразмо ди Нарни*, прозванного *Гаттамелатой* («пестрая кошка»). Широкая, свободная моделировка формы создает монументальный образ военачальника, главы наемных войск, кондотьера с маршальским жезлом в руке, облаченного в доспехи, но с обнаженной (исполненной, кстати, с маски и потому выразительно-портретной) головой, на грузном, величественном коне. Левая передняя нога лошади опирается на ядро. Как и всадник на коне, прост, ясен и строг постамент. Образ Гаттамелаты, несомненно, исполнен под влиянием античных пространственных решений, прежде всего образа Марка Аврелия.

Памятник Гаттамелаты стоит на площади перед падуанским *собором Святого Антония*, рельефы алтаря которого также исполнял Донателло (1445—1450). Используя лучшие традиции искусства Средневековья, изучив античную



Донателло. Давид.
Флоренция,
Национальный музей
Барджелло



Донателло. Статуя кондотьера Гаттамелатты. Падуя

пластику, Донателло пришел к своим собственным решениям, к образам глубокой человечности и подлинного реализма, что объясняет его огромное влияние на всю последующую европейскую скульптуру. Недаром его назвали одним из трех «отцов Возрождения» наряду с Брунеллески и Мазаччо.

Самый известный ученик Донателло — **Андреа Вероккио** (1436—1488), бывший также и живописцем (как живописец он больше известен тем, что был учителем Леонардо). Вероккио вдохновлялся теми же сюжетами, что и Донателло. Но бронзовый «Давид» Вероккио, исполненный в конце флорентийского Кватроченто, более утончен, изящен, моделировка его формы предельно детализирована. Все это делает скульптуру менее монументальной, чем образ Донателло. Для венецианской площади у церкви Сан Джованни Паоло Вероккио исполнил *конный монумент кондотьера Коллеони*. В позе всадника, в гарцующей поступи коня есть некоторая театральность. Сложен профиль высокого постамента, рассчитанного так, чтобы силуэт всадника четко читался на фоне неба, посреди маленькой площади, окруженной высокими домами. Черты изысканности у Вероккио вполне соответствуют той аристократизации вкусов, которая характерна для Флоренции конца XV в., хотя, несомненно, благодаря таланту Вероккио в его памятнике есть



Андреа Вероккио. Статуя кондотьера Коллеони. Венеция

и величавость, и цельность монументального образа. Коллеоне Вероккио — это не столько образ определенного человека, сколько обобщенный тип военачальника, главы наемных войск, кондотьера, характерный для той эпохи.

Ведущая роль в живописи флорентийского Кватроченто выпала на долю художника **Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассан Гвиди**, известного под именем **Мазаччо** (1401—1428). Можно сказать, что Мазаччо решил те насущнейшие проблемы живописного искусства, которые поставил за столетие до этого Джотто. Уже в двух главных сценах росписи в капелле Бранкаччи флорентийской церкви Санта Мария дель Кармине — «Подать» («*Il tributo*») и «Изгнание Адама и Евы из рая» Мазаччо показал себя художником, для которого было ясно, как помещать фигуры в пространстве, как связывать их между собой и с пейзажем, каковы законы анатомии человеческого тела. Сцены Мазаччо полны драматизма, жизненной правды. В «Изгнании из рая» Адам от стыда закрыл лицо руками. Ева рыдает, запрокинув в отчаянии голову. В сцене «Подать» объединены сразу три сюжета: Христос с учениками у ворот города, остановленный сборщиком податей, — это центральная композиция; Петр, по велению Христа вылавливающий рыбу, чтобы до-

стать из нее необходимую для уплаты монету (дидрахму, или статир, отсюда и другое название фрески — «*Чудо со статиром*»), — композиция слева; сцена выплаты подати сборщику — сцена справа. Сам принцип соединения на одной плоскости трех сцен еще архаичен, но то, как эти сцены написаны — с учетом линейной и воздушной перспективы, — явилось подлинным откровением и для современников Мазаччо, и для всех последующих мастеров.

Мазаччо первым решил главные вопросы Кватроченто — проблемы линейной и воздушной перспективы. Вдаль уходят холмы и деревья, образующие естественную среду, в которой пребывают герои и с которой органично связаны фигуры. Естественно располагается в пейзаже центральная группа — Иисус и его ученики. Между фигурами создается как бы воздушная среда. Мазаччо не побоялся сообщить портретные черты группе учеников Христа в центре: в правой крайней фигуре современники видели самого Мазаччо, в лице слева от Христа усматривали сходство с Донателло. Естественным было и освещение: оно соответствовало реальному свету, падающему с правой стороны капеллы.

Фрески Мазаччо с момента их появления способствовали тому, что церковь Санта Мария дель Кармине превратилась в своеобразную академию, где учились поколения художников, вплоть до Микеланджело, испытавшего несомненное влияние Мазаччо. Умение Мазаччо связывать в единое действие фигуры и пейзаж, драматически и вместе с тем вполне естественно передавать жизнь природы и людей — в этом огромная заслуга живописца, определившая его место в ис-



Мазаччо. Чудо со статиром. Флоренция, церковь Санта Мария дель Кармине, капелла Бранкаччи

кусстве. И это тем более удивительно, что Мазаччо прожил на свете немногим более четверти века.

Целое поколение художников вслед за Мазаччо разрабатывало проблемы перспективы, движения и анатомии человеческого тела, поэтому они получили в науке название *перспективистов* и *аналитиков*. Это такие живописцы, как Паоло Уччелло (1397–1475), Андреа дель Кастаньо (ок. 1421–1457), умбрийский живописец Доменико Венециано (до 1410–1461).

Существовало среди флорентийских художников и более архаическое направление, выражающее консервативные вкусы. Некоторые из этих художников были монахами, поэтому в истории искусства они получили название *монастырских*. Одним из самых известных среди них был фра (т.е. брат — обращение монаха к монаху) Джованни Беато Анжелико да Фьезоле (Фра Анжелико, 1387–1455). И хотя он был монахом мрачного доминиканского ордена, в его искусстве нет ничего сурового, аскетического. Образы его Мадонн, написанных по средневековым традициям, часто на золотом фоне, полны лиризма, покоя и созерцательности, а пейзажные фоны пронизаны просветленным чувством жизнерадостности, характерным для Возрождения. Это чувство еще более усилено в творчестве ученика Беато Анжелико Беноццо Гоццолли (1420–1498), например в его знаменитой фреске палаццо Медичи (Риккарди) «Шествие волхвов», в композицию которой он ввел изображение семьи правителя Флоренции Козимо Медичи.

Медицейская культура. Власть во Флоренции перешла к банкирскому дому Медичи, как уже говорилось, в 1434 г. Многие годы династия Медичи стояла во главе Флоренции, которая прошла путь от демократической формы правления к аристократической, что сказалось на развитии искусства этой поры. Медицейская культура носит глубоко светский характер. Только в Италии XV в. можно было представить свою возлюбленную, Лукрецию Бути, похищенную некогда из монастыря, и своих детей в образе Мадонны и Христа с Иоанном, как это сделал в одном своем произведении Филиппо Липпи (1406–1469), любимый художник Козимо Медичи. О жизни Липпи слагали легенды. Он был монахом, но ушел из монастыря, стал бродячим художником, похитил из монастыря монашенку и умер, если верить Вазари, отравленный родственниками молодой женщины, в которую влюбился уже в преклонном возрасте. Религиозные те-

мы, которые воплощали художники флорентийского Кватроченто, превращались в светские произведения с массой бытовых подробностей, с портретами современников, наполненные живым человеческим чувством и переживаниями.

Во второй половине XV в. с усилением роли патрициата в искусстве еще более приобретают значение изящество и роскошь. Евангельские сюжеты, изображенные Доменико Гирландайо (1449—1494) на стенах церкви Санта Мария Новелла, по сути, представляют собой трактовку сцен быта высших слоев флорентийского общества.

Особой изысканности флорентийское искусство достигает в конце века, в правление внука Козимо — Лоренцо Медичи, прозванного Великолепным (1449—1492). Трезвый и даже жестокий политик, настоящий тиран, Лоренцо вместе с тем был одним из образованнейших людей своего времени. Поэт, философ, гуманист, меценат, язычник по мироощущению, склонный, однако, к религиозной экзальтации, он превратил свой двор в центр художественной культуры того времени, где нашли приют такие писатели, как Андже́ло Полициано (1454—1494), такие ученые и философы, как Джованни Пико делла Мирандола (1463—1494), такие великие художники, как Боттичелли и Микеланджело. Охоты, карнавалы, турниры сменяют друг друга, участники проявляют себя в искусстве живописи, музыки, скульптуры, в красноречии и поэзии. Но в культуре двора Лоренцо Великолепного много противоречивого, она слишком изнежена, пронизана настроениями декаданса, замкнута узкой социальной средой.

Художником, наиболее полно передавшим дух медицинской культуры конца флорентийского Кватроченто, выразителем эстетических идеалов двора Лоренцо Медичи был **Сандро Боттичелли (Алессандро ди Мариано Филиппи, 1445—1510)**, ученик Филиппо Липпи. Галерея Уффици хранит две его знаменитые картины: *«Рождение Венеры»* (ок. 1483—1484) и *«Весна»* («Primavera»; ок. 1477—1478; см. цветную вклейку). В первой Боттичелли изображает, как прекрасная богиня, рожденная из пены морской, под дуновением ветров в раковине скользит по поверхности моря к берегу. Уже здесь сказались все основные черты письма Боттичелли: его декоративность, нарядность, лирический и романтический характер образов, его удивительная способность создавать фантастический пейзаж, пастозно, поч-

ти рельефно накладывая краски; свойственные ему «готтицизмы» (удлиненные невесомые фигуры, как будто не касающиеся земли). Боттичелли создает вполне определенный тип лиц, особенно женских: удлиненный овал, пухлые губы, кажущиеся заплаканными глаза. Этот же тип мы встречаем и в «Весне», тема которой навеяна одним из стихотворений Полициано.

Боттичелли не любит конкретного, разъясненного сюжета. В картине «Primavera» соединены в единую композицию фигуры Весны, Мадонны, Меркурия, трех граций, нимфы, зефира и др., представленные среди фантастической природы, образ которой умел так по-своему, как некий заколдованный сад, передавать Боттичелли. Но лицо Весны, разбрасывающей из подола цветы, отрешенно застыло, оно почти трагично, что совсем не ассоциируется с радостью, которую она несет. Этими же чертами наделены его образы Мадонн; еще более трагично и нервно охарактеризованы его «Саломея», «Изгнанная» и др.

В 1480-е гг. вместе с Гирландайо и Перуджино Боттичелли расписывает стены *Сикстинской капеллы Ватиканского дворца*, и, таким образом, его фрескам суждено было в веках соперничать с исполненными в следующем столетии росписями Микеланджело. Последние работы Боттичелли, в основном «Оплакивания», навеяны образом и трагической судьбой Савонаролы¹, под влиянием которого художник оказался в 1480–1490-е гг. Страстные проповеди доминиканского монаха, направленные не только против тирана Медичи, развращенности папства и упадка религии, но и против всей культуры Ренессанса, привели на фанатические костры Савонаролы, где сжигали бессмертные творения ренессансной культуры, и произведения Боттичелли. Последние десять лет художник ничего не писал, после казни Савонаролы пребывая в трагической меланхолии.

К концу XV в. Флоренция, как и все передовые города Италии, вступила в полосу экономического и социально-политического кризиса. В первой трети XVI в. Флоренция теряет свою независимость как город-коммуна, оставшись

¹ Джироламо Савонарола (1452–1498) — настоятель монастыря доминиканцев во Флоренции. Выступал против тирании Медичи, обличал папство, призывал церковь к аскетизму, осуждал гуманистическую культуру (организовывал сожжение произведений искусства). После изгнания Медичи из Флоренции в 1494 г. способствовал установлению республиканского строя. В 1497 г. отлучен от церкви, по приговору приората казнен.

просто главным городом герцогства Тосканского, и перестает быть центром художественной жизни. Но флорентийская школа Кватроченто оставила свой след в искусстве Возрождения. Она была первой, где решались проблемы линейной и воздушной перспективы, анатомии, пластики человеческого тела, точного рисунка, естественного движения; лишь цвет, пожалуй, не был самой сильной стороной творчества флорентийских мастеров.

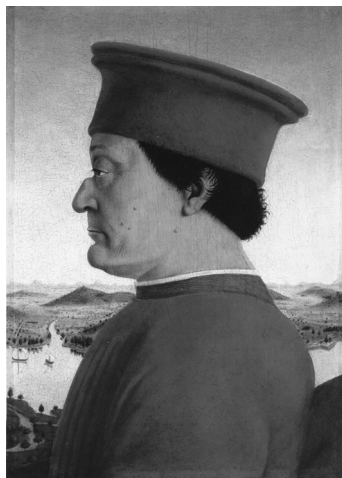
Умбрийская школа XV века. На северо-восток от Тосканы расположены земли Умбрии. Здесь в XV в. не было крупных городов, большие пространства занимали помещичьи угодья, поэтому и в искусстве дольше жили и ярче были выражены феодальные, средневековые традиции. Придворный, рыцарственный характер искусства Умбрии XIV в. очень близок сиенскому. Через Венецию умбрийские города поддерживали связи с Северной Европой и Византией. Искусство Умбрии декоративно, нарядно, лирично, мечтательно и глубоко религиозно. В отличие от искусства Тосканы в нем главную роль играет колорит.

Все эти черты проявились уже в творчестве таких умбрийских мастеров, как Джентиле де Фабриано, будущего учителя Рафаэля Перуджино, Пинтуриккио, Мелоццо да Форли.



Пьеро делла Франческа. Бичевание Христа.
Дерево, масло. Урбино, Национальная галерея

Но самым крупным мастером Умбрии XV в. был **Пьеро делла Франческа** (1420?–1492). Он учился у Доменико Венециано, работал во Флоренции, был знаком с Брунеллески и Гиберти, подобно флорентийцам интересовался проблемами перспективы и даже оставил после себя на эту тему трактат. Вплоть до Тициана делла Франческа был одним из самых великих колористов. Он тончайшим образом разрабатывал цветовые соотношения, пользовался техникой *валеров*, т.е. умел передавать разную светосилу цвета и объединять цвета световоздушной средой, так что историки искусства впоследствии называли его одним из первых *пленэристов* (т.е. работающих на открытом воздухе) во всем западно-европейском искусстве.



Пьеро делла Франческа.
Портрет Федерико
да Монтефельтро.
Ок. 1465. Галерея Уффици

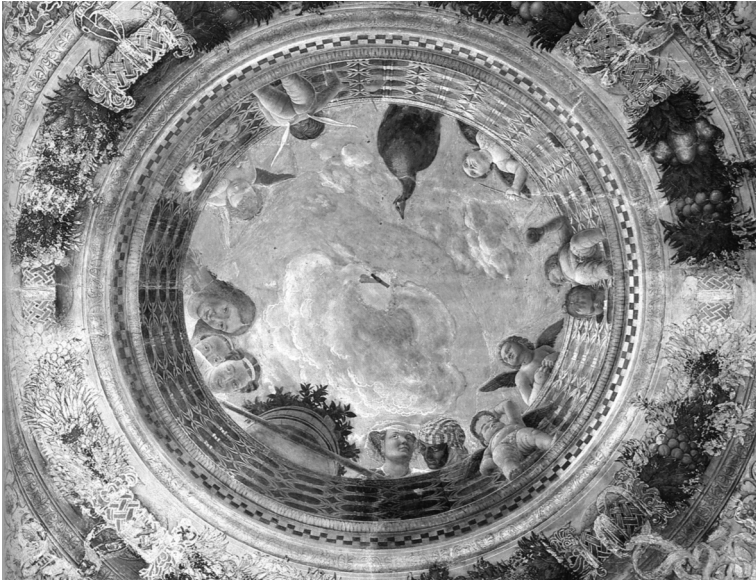
Делла Франческа был величайшим монументалистом, мастером преимущественно не станковой (хотя он и оставил после себя портреты, например «Портрет герцога Урбинского Федерико де Монтефельтро и его жены Баттисты Сфорца», хранящиеся в галерее Уффици, 1465), а монументально-декоративной живописи. Его дар монументалиста прекрасно виден на фресках в *церкви Сан Франческо в Ареццо*, написанных в 1550–1560-е гг. («Сон Константина», «Приезд царицы Савской к царю Соломону» и пр.), с их поразительным чувством линейного и пластического ритма, с предельной упрощенностью формы для усиления эпической торжественности, величавости образов, возвышенных над случайным, обыденным. Пьеро делла Франческа как истинный художник Кватроченто верил в высокую миссию человека, его способность к совершенствованию.

Падуанская школа XV века. Творчество падуанских мастеров развивается под знаком преклонения перед античным искусством. Крупнейший художник падуанской школы **Андреа Мантенья** (1431–1506) был учеником и приемным сыном Франческо Скварчоне, коллекционера и знатока ан-

тичного искусства, передавшего ему свое восхищение «суровым величием древних». Падуя расположена на севере Италии, ее связи с Германией и Францией были довольно тесными в XV в., и готические черты в искусстве Кватроченто вполне естественны. Испытала Падуя и большое влияние флорентийской школы. Здесь работали Джотто, Уччелло, Донателло, Филиппо Липпи. Но сильнее всего в падуанской школе сказалось влияние Античности, в основном римской. Мантенья вводил в свои композиции изображение античных памятников. Как и Пьеро делла Франческа, Мантенья был преимущественно монументалистом. В *капелле Оветари* падуанской церкви Эремитани (конец 1440-х — 1450-е гг.) Мантенья представил историю Святого Иакова так, словно действие происходит в каком-то городе Римской империи. Все композиции поражают смелостью пространственных решений. В отличие от Франчески фигуры у Мантеньи кажутся как будто бы выступающими из стены, разрушающими плоскость, они всегда представлены в сложных ракурсах, как, например, стоящий спиной к зрителям воин, ошеломленно созерцающий чудо, которое творит Святой Иаков.

Во дворце мантуанских властителей *Castello di Corto* по заказу покровителя художеств и любителя древностей Лодовико Гонзага Мантенья расписал «брачную комнату» (*Camera degli Sposi*), изобразив семейный портрет семейства Гонзага и сцены из придворной жизни Мантуи. Фреска потолка, изображающая в самом центре свода круглую галерею с людьми, смотрящими сквозь перила, является, по сути, первой иллюзионистической декорацией в западноевропейском искусстве. Искусно написанные облака еще более усиливают впечатление прорыва в небо.

Увлечение Античностью, которое особенно сказалось в девяти подготовительных картонах гризайлью на темы «Триумфов Цезаря» и в его позднем произведении «*Парнас*» (1497), сочеталось у Мантеньи с тонким пониманием специфики техники и жанра, а также с творческим переосмыслением традиций северной готики. Это прекрасно видно на одном из наиболее знаменитых его произведений — «*Распятии*» из алтарного образа церкви Сан Дзено в Вероне. Суровостью и трагизмом веет от крестов с мучениками, от группы слева во главе с Марией, застывшей, окаменевшей в своем страдании, от всего скалистого безжизненного пейзажа, которому пламенеющая на темно-зеленом фоне



Андреа Мантенья. Плафон камеры дельи Спозы («брачная комната»). Мантуанский дворец

неба кроваво-красная вершина горы придает зловещий характер. Драматизм происходящего подчеркивается группой римских воинов, разыгрывающих одежды Христа. Для произведений Мантеньи характерны четкий рисунок, жесткий контур, анатомически выверенные пропорции, смелая перспектива, холодный колорит, подчеркивающие суровость и сдержанное страдание его образов. Великий перспективист, смелый новатор, он был певцом героической личности. Мантенья много занимался гравюрой (на меди) и оказал большое влияние на Дюрера.

Феррарская и болонская школы. Из современников Мантенья наиболее близки падуанской школе художники Феррары и Болоньи (Козимо Тура, Франческо Косса, Лоренцо Коста и др.). Феррара, город на северо-востоке Италии, выступал в какой-то мере даже соперником Венеции. Но феодально-аристократический уклад жизни способствовал долгому сохранению в искусстве готических традиций (хотя при дворе герцогов д'Эсте очень ценили и внимательно изучали Античность и даже ввели в употребление латинский язык). На творчестве Козимо Туры (ок. 1429 или

1430—1495), на экспрессивных композициях его алтарей прослеживается влияние как собственно итальянских (Мантенья, Пьеро делла Франческа), так и нидерландских мастеров (Рогир Ван дер Вейден). Франческо дель Косса (ок. 1436 — ок. 1478) прославился фресками загородного дворца герцогов д'Эсте «Скифанойя» («Нескучное») со сценами охот, состязаний, триумфов, передающими все великолепие придворной жизни. Ученик Коссы, Лоренцо Коста (ок. 1460—1535) помимо монументальной живописи занимался портретом (см. его женский портрет в Эрмитаже).

Венецианская школа XV века. В эпоху Возрождения Венеция развивалась несколько иначе, чем другие города Италии. Ее выгодное географическое положение на островах Северо-Западной Адриатики, ее мощный флот и открытые пути торговли с Востоком, прежде всего с Византией (до X в. Венеция вообще входила в состав Византийской империи), быстро сделали ее богатой. Крестовые походы принесли Венецианской республике новые доходы (особенно 4-й Крестовый поход [1204 г.], когда крестоносцы захватили и ограбили Константинополь). Однако с конца XIII в. начался процесс аристократизации ее политического строя, патрицианство задерживало ростки новой, бюргерской культуры, и таким образом Ренессанс в Венеции запоздал почти на полстолетия.

Кватроченто в Венеции начинается именами таких художников, как Пизанелло (1395—1455) и Джентиле да Фабриано (ок. 1370—1427), которые вместе расписывали *Дворец дожей*; находит свое полное выражение в творчестве такого мастера, как Витторе Карпаччо (ок. 1455 — ок. 1526). В его серии картин на религиозные сюжеты маслом на холсте (фрески во влажном венецианском климате сохранились плохо) для венецианских школ — обществ мирян (*scuola*) изображен пестрый венецианский быт, современная ему венецианская толпа, пейзаж (см. например, цикл, посвященный Святой Урсуле). Но наиболее ярко пути развития раннего Возрождения видны в творчестве **семейства Беллини**: Якопо Беллини (ок. 1400—1470/1471) и двух его сыновей — Джентиле (ок. 1429—1507) и Джованни (ок. 1430—1516). Наиболее знаменит в искусстве последний, чаще именуемый на родине **Джамбеллино**. Он начал с сурового стиля в духе падуанцев, но позднее перешел к мягкой живописности, богатому золотистому колориту, секреты которого, как и тонкое чувство, передал своему ученику Тициану.

Мадонны Джамбеллино, «очень простые, серьезные, но печальные и не улыбающиеся, но всегда погруженные в ровную и важную задумчивость» (П. Муратов), как бы растворяются в пейзаже, всегда органичны с ним («*Мадонна с деревьями*»). Его аллегорические картины полны философско-созерцательного настроения, иногда даже не поддаются какой-либо сюжетной расшифровке, но прекрасно передают существо образного начала («*Души чистилища*»).

Братья Беллини, как и Антонелло да Мессина (ок. 1430—1479), известны в истории искусства еще и тем, что усовершенствовали масляную технику, с которой лишь недавно познакомились итальянские мастера.

Венецианская школа завершает развитие искусства Кватроченто. XV столетие принесло в итальянское государство истинное возрождение античных традиций, но на новой основе — понятых и осмысленных человеком новой эпохи. Каждый из видов искусства оставил после себя какие-то важные решения новых задач: архитектура — тип светского палаццо; скульптура — образ человека, а не божества, как в Античности; живопись разработала религиозную картину христианского сюжета или античного мифа, но придала ей светские черты. Все это было немаловажной лептой Кватроченто в искусство Возрождения.

Высокий Ренессанс в Средней Италии

С конца XV столетия Италия начинает испытывать все последствия невыгодного для нее экономического соперничества с Португалией, Испанией и Нидерландами. Северные города Европы организуют ряд военных походов на разрозненную и теряющую свое могущество Италию. Этот трудный период вызывает к жизни идею объединения страны, идею, которая не могла не волновать лучшие умы Италии.

Известно, что определенные периоды расцвета искусства могут не совпадать с общим развитием государства, его материальным, экономическим статусом. В трудные для Италии времена и наступает недолгий «золотой век» итальянского Возрождения — так называемый Высокий Ренессанс, наивысшая точка расцвета итальянского искусства. Высокий Ренессанс совпал, таким образом, с периодом ожесточенной борьбы итальянских городов за независимость. Искусство этого времени было пронизано гуманизмом, ве-

рой в творческие силы человека, неограниченность его возможностей, в разумное устройство мира, торжество прогресса. В искусстве на первый план выдвинулись проблемы гражданского долга, высоких моральных качеств, подвига, образ прекрасного, гармонично развитого, сильного духом и телом человека — героя, сумевшего подняться над уровнем повседневности. Поиск такого идеала и привел искусство к синтезу, обобщению, раскрытию общих закономерностей явлений, их логической взаимосвязи.

Искусство Высокого Ренессанса отрешается от частных, незначительных подробностей во имя обобщенного образа, во имя стремления к гармоничному синтезу прекрасных сторон жизни. В этом одно из главных отличий Высокого Возрождения от Раннего Возрождения. **Леонардо да Винчи** (1452—1519) явился первым художником, наглядно воплотившим это отличие.

Леонардо родился в Анкиано, около селения Винчи; отец его был нотариусом, перебравшимся в 1469 г. во Флоренцию. Первым учителем Леонардо был Андреа дель Вероккио. Фигура ангела в картине учителя «Крещение» уже отчетливо демонстрирует разницу в восприятии мира художником прошлой эпохи и новой поры: никакой фронтальной плоскостности Вероккио, тончайшая светотеневая моделировка объема и необычайная одухотворенность образа. Ко времени ухода из мастерской Вероккио исследователи относят хранящуюся в Эрмитаже *«Мадонну с цветком»* («Мадонна Бенуа», как она называлась раньше, по имени владельцев; ок. 1478). В этот период Леонардо, несомненно, некоторое время находился под влиянием Боттичелли. Его *«Благовещение»* (1472—1475) по детализации еще обнаруживает тесные связи с Кватроченто, но спокойная, совершенная красота фигур Марии и архангела, цветовой строй картины, композиционная упорядоченность говорят о мировоззрении художника новой поры, характерном для Высокого Ренессанса. От 1480-х гг. сохранились две неоконченные композиции Леонардо: *«Поклонение волхвов»* и *«Святой Иероним»*. Вероятно, в середине 80-х гг. XV в. была создана в старинной технике темперы и *«Мадонна Литта»*, в образе которой нашел выражение тип леонардовской женской красоты: тяжелые полуопущенные веки и едва уловимая улыбка придают лицу Мадонны особую одухотворенность.

Флоренция, однако, как будто была не очень приветлива к художнику в эти годы, и в 1482 г., узнав, что герцог Ми-

ланский Лодовико Сфорца, более известный как Лодовико Моро (Мавр), ищет скульптора для исполнения памятника своему отцу Франческо Сфорца (1401—1466), Леонардо предлагает свои услуги герцогу и уезжает в Милан. Заметим, что в письме к Моро Леонардо прежде всего перечислил свои заслуги военного инженера (устроителя мостов, фортификатора, «артиллериста», строителя судов), мелиоратора, зодчего и уже затем скульптора и живописца. Соединяя научное и творческое начала, обладая как логическим, так и художественным мышлением, Леонардо всю жизнь занимался учеными изысканиями наравне с изобразительным искусством; отвлекаясь, он казался медлительным и оставил после себя немного произведений искусства. При миланском дворе Леонардо работал как художник, ученый-техник, изобретатель, математик и анатом. Вместе с тем, попав на службу к Моро, он кажется как бы созданным для светской жизни, подобной той, которую ведет миланский вельможа.

Укрепление и украшение миланской крепости (Замок Сфорца, *Castello Sforzesco*; с 1450), оформление постоянных празднеств и многочисленных свадоб, научные занятия отрывали Леонардо от искусства. При всем этом миланский период, длившийся с 1482 по 1499 г., был одним из самых плодотворных в творчестве мастера, открывших собой начало его художественной зрелости. Именно с этого времени Леонардо становится ведущим художником Италии: в архитектуре он занят проектированием идеального города, в скульптуре — созданием конного монумента, в живописи — написанием большого алтарного образа. И каждое из созданных им творений было открытием в искусстве.

Первым большим произведением, которое Леонардо исполнил в Милане, была «*Мадонна в скалах*» («Мадонна в гроте»). Это первая монументальная алтарная композиция Высокого Ренессанса, интересная еще и тем, что в ней в полной мере выразились особенности леонардовской манеры письма. Создав в изображении Мадонны с младенцами Христом и Иоанном и ангелом образ обобщенный, собирательный, идеально прекрасный при сохранении всех черт жизненной убедительности, Леонардо как бы подвел итог всем исканиям эпохи Кватроченто и обратил взор в будущее.

Композиция картины конструктивна, логична, строго выверена. Группа из четырех человек образует как бы пирамиду, но жест руки Марии и указующий перст ангела создают внутри картины движение по кругу, и взгляд естест-



**Леонардо да Винчи.
Мадонна в гроте.
Париж, Лувр**

венно переходит от одного образа к другому. От фигур Мадонны и ангела исходит покой, но вместе с тем они внушают и некое чувство загадочности, беспокоящей таинственности, подчеркнутое фантастическим видом самого грота и пейзажным фоном. По сути, это уже не просто пейзажный фон, а определенная среда, в которой взаимодействуют изображенные лица. Созданию этой среды способствует и то особое качество живописи Леонардо, которое получило название «*сфумато*»: воздушная дымка, обволакивающая все предметы, смягчающая контуры, образующая определенную световоздушную атмосферу.

Самой большой работой Леонардо в Милане, выс-

шим достижением его искусства была роспись стены трапезной монастыря Санта Мария делла Грацие на сюжет «*Тайной вечери*» (1495–1498; см. цветную вклейку). Христос в последний раз встречается за ужином со своими учениками, чтобы объявить им о предательстве одного из них: «Истинно говорю вам, один из вас предаст меня». Леонардо изобразил момент реакции всех двенадцати на слова учителя. Эта реакция различна, но в картине нет никакой внешней аффектации, все полно сдержанного внутреннего движения. Художник много раз менял композицию, но не изменил главному принципу: в основу композиции положен точный математический расчет. За длинным столом, параллельно линии холста сидят тринадцать человек: двое — по бокам стола — четко в профиль, остальные преимущественно лицом к зрителю. Замком композиции является фигура Христа, помещенная в центре, на фоне дверного (или оконного?) проема, за которым открывается пейзаж; глаза Христа опущены, на лице смирение высшей воле, печаль, сознание неизбежности ожидающей его судьбы. Ос-

тальные двенадцать человек разбиты на четыре группы по три человека в каждой. Все лица освещены, за исключением лица Иуды, изображенного в резком профильном повороте в группе ближайших и любимых учеников Христа — молодого Иоанна и старца Петра, что отвечало замыслу Леонардо: выделить Иуду среди остальных учеников, сделать почти физически ощутимой его черную, предательскую суть.

Многие художники Кватроченто писали «Тайную вечерю». Для Леонардо главное — через реакцию разных людей, характеров, темпераментов, индивидуальностей раскрыть извечные вопросы человечества: о любви и ненависти, преданности и предательстве, благородстве и подлости, корыстолюбии, что и делает произведение Леонардо таким современным, таким волнующим и по сей день. По-разному проявляют себя люди в момент душевного потрясения: весь поник, кротко опустив глаза, Иоанн; схватился за нож Петр; развел в недоумении руками Иаков; судорожно вскинул руки Андрей. В состоянии полного покоя, погруженности в себя пребывает только Христос, фигура которого — смысловой, пространственный, колористический центр картины, сообщающий единство всей композиции. Синие и красные тона, господствующие в росписи, не случайно наиболее интенсивно звучат в одежде Христа: синий плащ, красный хитон. В отличие от многих работ Кватроченто в росписи Леонардо нет никаких иллюзионистических приемов, позволяющих реальному пространству переходить в изображаемое. Но расположенная вдоль стены трапезной роспись подчинила себе весь интерьер. И это леонардовское умение подчинить себе пространство в большой степени проложило путь Рафаэлю и Микеланджело.

Для Леонардо искусство и наука существовали нераздельно. Занимаясь искусством, он делал научные изыскания, наблюдения, проводил опыты. Он выходил через перспективу в область оптики и физики, через проблемы пропорций — в анатомию и математику и т.д. Его рисунки изображают модели парашютов, танков, пушек, водолазные костюмы, летательные аппараты — трудно представить, что все эти изображения принадлежат одному человеку. Но он также смело экспериментировал и в своих произведениях искусства — и не всегда им на пользу. Судьба стенописи Леонардо трагична: он сам спешествовал быстрому ее осыпанию, делая опыты смешения темперы и масла, экспериментируя над красками и грунтом. Позже в стене была

пробита дверь для более легкого сообщения с монастырской кухней, и в трапезную стали проникать влага и пары, что не способствовало сохранению живописи. Ворвавшиеся в конце XVIII в. в Италию бонапартисты устроили в трапезной конюшню, склад зерна, затем тюрьму. Во время Второй мировой войны в трапезную попала бомба, и стена лишь чудом уцелела, в то время как противоположная и боковые стены рухнули. В 1950-е гг. роспись была очищена от наслоений и фундаментально отреставрирована, и за полстолетия реставрировалась уже не раз.

От занятий анатомией, геометрией, фортификацией, мелиорацией, лингвистикой, стихосложением, музыкой Леонардо отрывался для работы над «Конем» — конным памятником Франческо Сфорца, ради которого он прежде всего и приехал в Милан и который в начале 1490-х гг. исполнил в полный размер в глине. Памятнику не суждено было воплотиться в бронзе: в 1499 г. французы вторглись в Милан и гасконские арбалетчики расстреляли конный монумент. Мы можем судить о скульптуре Леонардо по его рисункам, выполненным на разных стадиях работы. Монумент высотой около семи метров должен был в полтора раза превышать конные статуи Донателло и Вероккио, недаром современники называли его «великим колоссом». От динамичной композиции с всадником на вздыбленном коне, попирающим противника, Леонардо шел к более спокойному решению фигуры Сфорца, торжественно сидящего на могучей лошади.

С 1499 г. начинается период скитаний Леонардо: Мантуя, Венеция и, наконец, родной город художника — Флоренция, где он пишет картон «Святая Анна с Марией, младенцем Христом и Иоанном Крестителем», по которому создает картину маслом в Милане (куда возвратился в 1506 г.). Недолгое время Леонардо пробыл на службе у Цезаря Борджиа, а весной 1503 г. вернулся во Флоренцию, где получил от Пьетро Содерини, пожизненного *гонфалоньера* (глава городского магистрата), заказ на роспись стены нового зала *палаццо Синьории* (XIII—XV в.). Противоположную стену должен был расписывать Микеланджело. Леонардо исполнил картон на тему битвы миланцев и флорентийцев при Ангиари — момент ожесточенной схватки за знамя, Микеланджело — битву при Кашинах — момент, когда по сигналу тревоги солдаты выходят из пруда. Современники оставили свидетельства, что второй картон пользовался бóльшим

успехом именно потому, что на нем изображена не люта, почти звериная злоба, ярость и возбуждение схватившихся насмерть людей, как у Леонардо, а прекрасные молодые здоровые юноши, торопящиеся одеться и вступить в бой, — возвышенный образ героизма и доблести. К сожалению, оба картона не сохранились, воплощены в живописи не были, и о леонардовском замысле мы знаем лишь по нескольким рисункам.

Во Флоренции Леонардо была начата еще одна живописная работа: портрет жены купца дель Джокондо Моны Лизы, ставший одной из самых знаменитых картин в мире. О портрете написаны сотни страниц: как Леонардо обставлял сеансы, приглашая музыкантов, чтобы не угасла на лице модели улыбка, как долго (что характерно для Леонардо) тянул с работой, как стремился досконально передать каждую черточку этого живого лица. «*Портрет Моны Лизы Джоконды*» — это решающий шаг на пути развития ренессансного искусства. Впервые портретный жанр стал в один уровень с композициями на религиозную и мифологическую темы. При всем бесспорном физиономическом сходстве портреты Кватроченто отличались если не внешней, то внутренней скованностью. Величавость Моне Лизе сообщает уже одно сопоставление ее сильно выдвинутой к краю холста подчеркнуто объемной фигуры с видимым как бы издалека ландшафтом со скалами и ручьями, тающим, манящим, неуловимым и потому при всей реальности мотива фантастичным. Эта же неуловимость есть и в самом облике Джоконды, в ее лице, в котором ощущается волевое начало, напряженная интеллектуальная жизнь, в ее взгляде, умном и пронизательном, как бы неотрывно следящем за зрителем, в ее еле заметной, завораживающей улыбке. Ее образ ошеломляет



Леонардо да Винчи. Мария с младенцем и Св. Анной.
Париж, Лувр

зрителя своим, по меткому замечанию одного исследователя, «магнетическим натурализмом». Леонардо создает такое ощущение живого тела, которое позволило еще Вазари воскликнуть, будто в углублении шеи Моны Лизы можно видеть биение пульса. Вместе с тем в портрете Моны Лизы достигнута та степень обобщения, которая, сохраняя всю неповторимость изображенной индивидуальности до деталей, позволяет рассматривать образ как типичный для эпохи Высокого Ренессанса. И в этом прежде всего отличие леонардовского портрета от портретов Раннего Возрождения. Это обобщение, главная идея которого — чувство собственной значительности, высокое право на самостоятельную духовную жизнь, достигнуто целым рядом определенных формальных моментов (и плавным контуром фигуры, и мягкой моделировкой лица и рук, окутанных леонардовским «сфумато»).

В 1506 г. Леонардо приезжает в Милан, который принадлежал уже французам. Последние годы на родине — это время скитаний между Флоренцией, Римом, Миланом, заполненные, однако, и научными изысканиями, и творческими занятиями, в основном живописью. Мучаясь собственной неустроенностью, ощущением непризнанности, чувством одиночества в родной Флоренции, раздираемой, как и вся Италия, внешними и внутренними врагами, Леонардо в 1515 г. по предложению короля Франциска I из династии Валуа (1494–1547, король Франции с 1515) навсегда уезжает во Францию.

Леонардо был величайшим художником своего времени, гением, открывшим новые горизонты искусства. Он оставил после себя немного произведений, но каждое из них явилось этапом в истории культуры. Леонардо известен также как разносторонний ученый. Его научные открытия, например изыскания в области летательных аппаратов, представляют интерес и в наш век космонавтики. Тысячи страниц рукописей Леонардо, охватывая буквально все области знания, свидетельствуют об универсальности его гения.

Идеи монументального искусства Возрождения, в которых слились традиция языческой Античности и возвышенный дух христианства, нашли наиболее яркое выражение в творчестве **Рафаэля (Рафаэль Санти, 1483–1520)**. В его искусстве обрели зрелое решение две основные задачи: пластическое совершенство человеческого тела, выражающее внутреннюю гармонию всесторонне развитой личности,

в чем Рафаэль следовал Античности, и сложная многофигурная композиция, передающая все многообразие мира. Проблемы эти были разрешены еще Леонардо в «Тайной вечере» со свойственной ему логикой. Рафаэль обогатил эти возможности, достигнув поразительной свободы в изображении пространства и движения в нем человеческой фигуры, безукоризненной гармонии между средой и человеком. Многообразные жизненные явления под кистью Рафаэля просто и естественно складывались в архитектурно-ясную композицию, но за всем этим стояли строгая выверенность каждой детали, неуловимая логика построения, мудрое самоограничение, что и делает его произведения классическими. Никто из мастеров Возрождения не воспринял так глубоко и естественно языческую сущность Античности, как Рафаэль; недаром его считают художником, наиболее полно связавшим античные традиции с западноевропейским искусством новой поры.

Рафаэль Санти родился в городе Урбино, одном из центров художественной культуры Италии, при дворе герцога урбинского, в семье придворного живописца и поэта Джованни Санти, который и явился первым учителем будущего мастера. Ранний период творчества Рафаэля прекрасно характеризует небольшая картина в форме тондо¹ «*Мадонна Конестабиле*» (ок. 1502—1503), с ее простотой и лаконизмом строго отобранных деталей (при всей робости композиции) и особым, присущим всем работам Рафаэля, тонким лиризмом и чувством умиротворения. В 1500 г. Рафаэль уехал из Урбино в Перуджу учиться в мастерской известного умбрийского художника Перуджино, под влиянием которого написано «*Обручение Марии*» (1504). Чувство ритма, соразмерности пластических масс, пространственных интервалов, соотношение фигур и фона, согласование основных тонов (в «Обручении» это золотистые, красные и зеленые в сочетании с нежно-голубым фоном неба) и создают ту гармонию, которая проявляется уже в ранних работах Рафаэля и отличает его от художников предыдущей поры.

В 1504 г. Рафаэль перебирается во Флоренцию, художественная атмосфера которой была насыщена уже веяниями Высокого Ренессанса и способствовала его поискам совер-

¹ Тондо (итал. tondo) — живописная или скульптурная композиция, вписанная в круг.



Рафаэль Санти.
Мадонна со щегленком.
 Флоренция, Галерея Уффици

ва — в «Сикстинской Мадонне», единственной написанной на холсте как алтарный образ для церкви монастыря Сикста в Пьяченце¹.

Несомненно, это был путь преодоления простодушного толкования безмятежной и светлой материнской любви к образу, насыщенному высокой духовностью и трагизмом, построенному на совершенном гармоническом ритме: пластическом, колористическом, линейном. Но это был и путь последовательной идеализации. Однако в «Сикстинской Мадонне» это идеализирующее начало отодвигается на задний план и уступает место трагическому чувству, исходящему от этой идеально прекрасной молодой женщины с младенцем-Богом на руках, которого она отдает во искупление человеческих грехов. Взгляд Мадонны, направленный мимо, вернее, сквозь зрителя, полон скорбного предвидения трагической судьбы сына (взор которого также недетски серьезен). «Сикстинская Мадонна» — одно из самых совершенных произведений Рафаэля и по языку: фигура Марии

шенного гармонического образа. На протяжении всей жизни Рафаэль ищет этот образ в Мадонне, его многочисленные произведения, толкующие образ Мадонны, снискали ему всемирную славу. Заслуга художника состоит прежде всего в том, что он сумел воплотить все тончайшие оттенки чувств в идее материнства, соединить лиричность и глубокую эмоциональность с монументальным величием. Это видно во всех его Мадоннах, начиная с юношески робкой «Мадонны Конестабиле»: в «Мадонне в зелени», «Мадонне со щегленком», «Мадонне в кресле» и особенно в вершине рафаэлевского духа и мастерства

¹ Св. Сикст считался покровителем семьи делла Ровере. Курфюрст Саксонский Август III купил алтарный образ, вот почему «Сикстинская мадонна» находится в Дрезденской галерее, а в Пьяченце — только копия.

с младенцем, строго вырисовывающаяся на фоне неба, объединена общим ритмом движения с фигурами святых Варвары и Сикста, жесты которых обращены к Мадонне, как и взгляды двух ангелов (более похожих на путти¹, что так характерно для Возрождения), — в нижней части композиции. Фигуры объединены и общим золотым колоритом, как бы олицетворяющим Божественное сияние. Но главное — это тип лица Мадонны, в котором воплощен синтез античного идеала юной красоты с духовностью христианского идеала, олицетворяющего готовность к жертве, что столь характерно для мировоззрения Высокого Возрождения.

«Сикстинская Мадонна» — позднее произведение Рафаэля. До этого, в 1509 г., папа Юлий II (1443—1513, папа римский с 1503) приглашает молодого художника в Рим для росписи личных папских комнат (*станции*) в Ватиканском дворце. В начале XVI в. Рим становится главным культурным центром Италии. Искусство Высокого Возрождения достигает своего наивысшего расцвета в этом городе, где волею меценатствующих пап Юлия II и Льва X работают одновременно такие художники, как Браманте, Микеланджело и Рафаэль. Искусство развивается под знаком национального единства (ибо папы мечтали об объединении страны под своей властью), питается античными традициями, выражает идеологию гуманизма. Общая идейная программа росписи папских комнат — служить прославлению авторитета католической церкви и ее главы — папы.

Рафаэль расписывает, по сути, первые две станции, остальные исполнены по его рисункам его учениками. В *Станце делла Сеньятура* (комнате подписей, печатей, 1509—1511) он написал четыре фрески — аллегии основных сфер духовной деятельности человека: философии, поэзии, богословия и юриспруденции. Для искусства Средневековья и Раннего Возрождения было свойственно изображать науки и искусства в образе отдельных аллегорических фигур. Рафаэль решил эти темы в виде многофигурных композиций, представляющих иногда настоящие групповые портреты, интересные как своей индивидуализацией, так и типичностью. Именно в этих портретах Рафаэль воплотил гуманистический идеал совершенного интеллектуального человека

¹ Путти (итал. putti, мн. ч. от putto — младенец) — изображения мифологических младенцев, излюбленный декоративный мотив в искусстве итальянского Возрождения, навеянный античными прообразами.

соответственно представлениям Ренессанса. Официальная программа росписи Станцы делла Сеньятура являлась отражением идеи примирения христианской религии с античной культурой. Художественная реализация этой программы Рафаэлем — сыном своего времени — вылилась в победу светского начала над церковным. Во фреске «*Афинская школа*», олицетворяющей философию, Рафаэль представил Платона и Аристотеля в окружении философов и ученых различных периодов истории. Их жесты (один указывает на небо, другой — на землю) характеризуют существо различий их учений. Справа в образе Евклида в окружении учеников Рафаэль изобразил своего великого современника архитектора Браманте¹; далее представлены знаменитые астрономы и математики; у самого края правой группы художник написал себя. На ступенях лестницы он изобразил основателя школы киников Диогена, в левой группе — Сократа, Пифагора, на переднем плане, в состоянии глубокой задумчивости, — Гераклита Эфесского. По предположению некоторых исследователей, величественный и прекрасный образ Платона был навеян незаурядным обликом Леонардо, а в Гераклите Рафаэль запечатлел Микеланджело. Но как ни выразительны изображенные Рафаэлем индивидуальности, главным в росписи остается общая атмосфера высокой духовности, ощущение силы и мощи человеческого духа и разума. Платон с Аристотелем, как и прочие античные мудрецы, должны были символизировать симпатии пап языческой Античности. Размещенные свободно в пространстве, в разнообразных ритме и движении, отдельные группы объединены фигурами Аристотеля и Платона. Логика, абсолютная устойчивость, ясность и простота композиции вызывают в зрителе впечатление необычайной цельности и удивительной гармоничности.

Во фреске «*Парнас*», олицетворяющей поэзию, изображен Аполлон в окружении муз и поэтов — от Гомера и Сафо до Данте. Сложность композиции состояла в том, что фреска «Парнас» размещена на стене, разорванной проемом окна. Изображением женской фигуры, опирающейся на налич-

¹ Донато Браманте (1444—1514) — итальянский архитектор, представитель Высокого Возрождения. Работал в Милане (церковь Санта Мария presso Сан Сатиро, 1479—1483), Риме (часовня-ротонда Темпьетто, 1502; дворы Ватикана, с 1503). Главное творение Браманте — Собор Святого Петра в Риме, над которым потом работали и Рафаэль, и Микеланджело, и Карло Мадерна.

ник, Рафаэль умело связал общую композицию с формой окна. Образ Данте дважды повторяется во фресках Рафаэля: еще раз он изобразил великого поэта в аллегории богословия, чаще именуемой «*Диспута*», среди художников и философов Кватроченто (Фра Анжелико, Савонаролы и др.). Четвертая фреска Станцы делла Сеньятура «*Мера, Мудрость и Сила*» посвящена юриспруденции.

Во второй комнате, называемой *Станца Элиодора* (1512—1514), Рафаэль написал фрески на исторические и легендарные сюжеты, прославляющие римских пап: «*Изгнание Элиодора из храма*» — на сюжет Библии о том, как кара Господня в образе ангела — прекрасного всадника в золотых доспехах — обрушилась на сирийского вождя Элиодора, пытавшегося похитить из Иерусалимского храма золото, предназначенное для вдов и сирот. Рафаэль, работавший по заказу Юлия II, не случайно обращается к этой теме: французы готовятся к походу в Италию, и папа напоминает о Божьем наказании всех, кто посягнет на Рим. Недаром Рафаэль ввел в композицию и изображение самого папы, которого несут в кресле к поверженному преступнику. Прославлению пап, их чудодейственной силе посвящены и другие фрески: «*Месса в Больсене*», «*Встреча Папы Льва I с Аттилой*», причем в первой папе приданы черты Юлия II, и это один из самых выразительных его портретов, а в последней — Льва X. Во фресках второй станцы Рафаэль уделял большое внимание не линейной архитектонике, а роли цвета и света. Особенно это видно на фреске «*Чудесное изведение апостола Петра из темницы*». Трехкратное появление ангела в трех сценах, изображенных на одной плоскости стены, в единой композиции (что само по себе было архаическим приемом), представлено в сложном освещении различных источников света: луны, факелов, сияния, исходящего от ангела, создающих большое эмоциональное напряжение. Это одна из самых драматических и тонких по колориту фресок. Остальные фрески ватиканских станц, например, *Станцы дель Инчендио* (1514—1517), выполнены по рисункам Рафаэля его помощниками Джулио Романо и Дж. Ф. Пенни.

Ученики помогли Рафаэлю и в росписи примыкавших к комнатам папы *лоджий Ватикана* (так называемые *Лоджии Рафаэля*, 1518—1519), расписанных по его эскизам и под его наблюдением мотивами античных орнаментов, почерпнутых преимущественно из только что открытых античных гротов (отсюда название «гротески»).

Рафаэль исполнял работы самых разных жанров. Его дар декоратора, а также режиссера, рассказчика полностью проявился в серии из восьми картонов к шпалерам для Сикстинской капеллы на сюжеты из жизни апостолов Петра и Павла («*Чудесный улов рыбы*», например). Эти картины на протяжении XVI—XVIII вв. служили для классицистов своего рода эталоном. Глубокое постижение Рафаэлем сути Античности особенно видно в живописи римской виллы Фарнезина (1514—1515), построенной по его проекту (фреска «*Триумф Галатеи*», а также по его эскизам роспись в зале Психеи по мотивам сказки Апулея об Амуре и Психее, ок. 1515—1516).

Рафаэль был и величайшим портретистом своей эпохи, создавшим тот вид изображения, в котором индивидуальное находится в тесном единстве с типическим, где помимо определенных конкретных черт выступает образ человека эпохи, что позволяет видеть в портретах Рафаэля исторические портреты-типы («Папа Юлий II», «Лев X», друг художника писатель Кастильоне, прекрасная «Донна Велата» и др.). В его портретных изображениях, как правило, господствует внутренняя уравновешенность и гармония.

Возможно, и правы те исследователи, которые признают, что в Рафаэле не было ни высочайшего интеллекта Леонардо, ни страстности и драматизма Микеланджело. Но, несомненно, в удивительном цельном гармоническом образе он сумел соединить красоту языческой Античности и христианский гуманизм ренессансной эпохи. Недаром австрийский историк искусства Макс Дворжак (1874—1921) называл его «основателем римского классицизма»¹.

В конце жизни Рафаэль был непомерно загружен разнообразными работами и заказами. Даже трудно представить, что все это мог исполнить один человек. Он являлся центральной фигурой художественной жизни Рима; после смерти Bramante в 1514 г. стал главным архитектором Собора Святого Петра; ведал археологическими раскопками в Риме и его окрестностях и охраной античных памятников. Это неизбежно вызывало привлечение учеников и большого штата помощников при исполнении больших заказов. Умер Рафаэль в 1520 г. Его преждевременная кончина была неожиданной для современников. Прах его погребен в Пантеоне.

¹ Подробнее см.: Дворжак, М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения : в 2 т. — М., 1978.

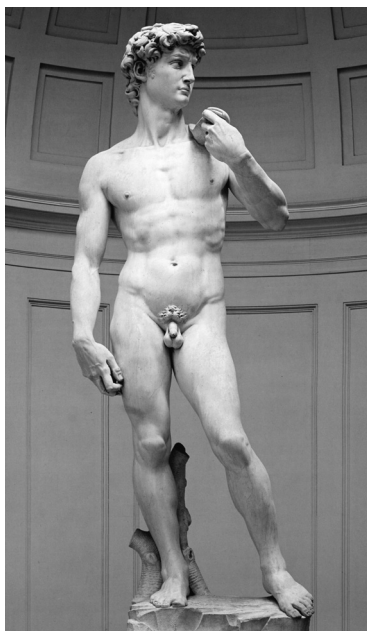
Микеланджело (Микеланджело Буонарроти, 1475–1564) — третий величайший мастер Высокого Возрождения — namного пережил Леонардо и Рафаэля. Первая половина его творческого пути приходится на период расцвета искусства Высокого Ренессанса, а вторая — на время Контрреформации и начало формирования искусства барокко. Из блестящей плеяды художников Высокого Ренессанса Микеланджело превзошел всех насыщенностью образов, гражданственным пафосом, чуткостью к смене общественного настроения. Отсюда и творческое воплощение крушения ренессансных идей.

Микеланджело Буонарроти родился в Капрезе, в семье *подеста* (градоправителя, судьи). В 1488 г. во Флоренции, куда переехала семья, он поступает в мастерскую к Гирландайо, через год — в скульптурную мастерскую при монастыре Сан Марко к одному из учеников Донателло. В эти годы он сближается с Лоренцо Медичи, смерть которого оставила в его душе глубокий след. Именно «в садах Медичи», в окружении поэтов, художников и ученых, сконцентрировавшихся вокруг Медичи, Микеланджело и начал тщательно изучать античную пластику. Его рельеф «*Битва кентавров*» (ок. 1492) по внутренней страстности и напряженности уже говорит о творческой манере будущего великого мастера. В 1496 г. молодой художник уезжает в Рим, где создает свои первые принесшие ему славу произведения: «*Вакх*» (ок. 1496) и «*Пьета*» (ок. 1498–1499). Буквально захваченный образами Античности, Микеланджело изобразил античного бога вина обнаженным юношей, обратившим взор на чашу с вином, как бы чуть пошатывающимся. Обнаженное прекрасное тело отныне и навсегда для Микеланджело становится главным предметом искусства. Вторая скульптура — «*Пьета*» (от итал. *pieta* — милосердие; в изобразительном искусстве сцена оплакивания Христа Богоматерью) — открывает целый ряд работ мастера на этот сюжет и выдвигает его в число первых скульпторов Италии.

Микеланджело изобразил Христа распростертым на коленях Марии. Молодое, идеально прекрасное лицо Мадонны скорбно, но очень сдержанно. Чтобы расположить большое мужское тело на коленях Мадонны, скульптор умножает количество складок плаща, спадающего с колен Марии. Фигуры образуют в композиции пирамиду, сообщающую группе устойчивость и законченность. Вместе с тем даже в этой ранней работе Микеланджело имеются черты, не свойственные искусству Ренессанса или, скажем, непри-

вычные для него: в необычном сильном ракурсе запрокину- та голова Христа, вывернуто его правое плечо; левая часть композиции, нагруженная более правой, потребовала сложного асимметричного рисунка постамента, более высокого в правой части. Все вместе это придало группе внутреннее напряжение, необычное для искусства Возрождения, однако господствующими в композиции являются черты, свойственные именно Высокому Ренессансу: цельность героического образа, классическая ясность монументального художественного языка.

Возвратившись в 1501 г. во Флоренцию, Микеланджело по поручению Синьории взялся извлекать фигуру «*Давида*» из испорченной до него незадачливым скульптором мраморной глыбы. В 1504 г. Микеланджело закончил знаменитую статую, названную флорентийцами «Гигантом» и поставленную ими перед палаццо Веккиа, городской ратушей. Открытие памятника превратилось в народное торжество. Образ Давида вдохновлял многих художников Кватроченто.



**Микеланджело Буонарроти.
Давид. Флоренция,
Галерея Академии**

Но не мальчиком, как у Донателло и Вероккио, изображает его Микеланджело, а юношей в полном расцвете сил, и не после сражения, с головой великана у ног, а перед битвой, в момент наивысшего напряжения сил. В прекрасном образе Давида, в его суровом лице скульптор передал титаническую силу страсти, непреклонную волю, гражданское мужество, безграничную мощь свободного человека. Флорентийцы видели в Давиде близкого им героя, гражданина республики и ее защитника. Общественное значение скульптуры было понято сразу.

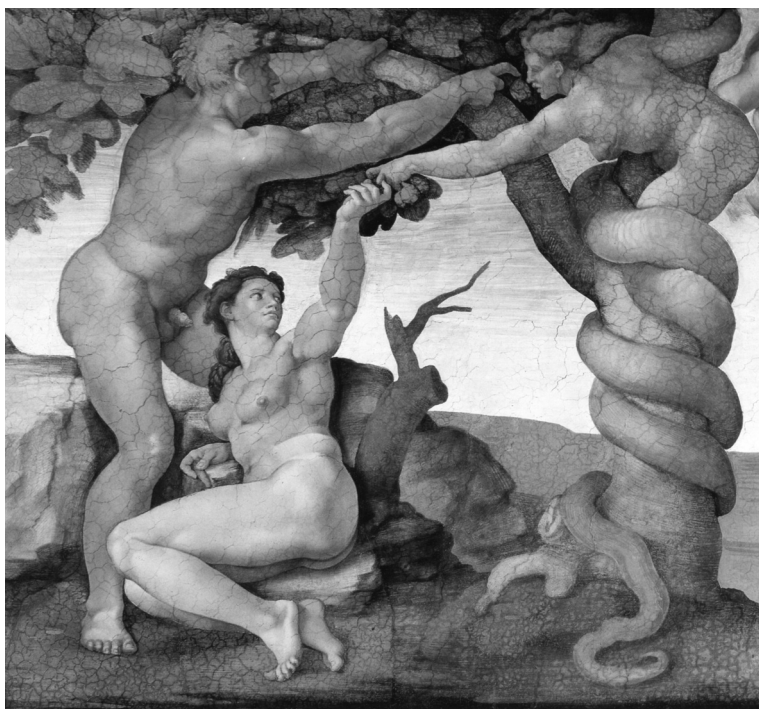
В 1504 г. Микеланджело (как уже упоминалось в связи с Леонардо да Винчи) начинает работать над росписью «Зала пятисот» в палаццо

Синьории, но рисунки и картоны к его «Битве при Кашинах» не сохранились, как и произведение Леонардо.

В 1505 г. папа Юлий II пригласил Микеланджело в Рим для сооружения себе гробницы. Замысел скульптора был грандиозным: он хотел создать колоссальный памятник-мавзолей, украшенный сорока фигурами более чем в натуральную величину. Восемь месяцев он провел в горах Каррары, руководя добычей мрамора, но когда вернулся в Рим, узнал, что папа от своего замысла отказался. Разгневанный Микеланджело уехал во Флоренцию, но, вытребованный папой, под нажимом флорентийских властей, боявшихся осложнений с Римом, вынужден был вновь возвратиться в Рим, на этот раз для не менее грандиозного, но, к счастью, воплотившегося замысла — росписи потолка Сикстинской капеллы при Ватиканском дворце.

Над росписью *плафона Сикстинской капеллы* Микеланджело работал один, с 1508 по 1512 г., расписав площадь около 600 кв. м (48 × 13 м) на высоте 18 м. Центральную часть потолка Микеланджело посвятил сценам священной истории, начиная от сотворения мира. Эти композиции обрамлены написанным же, но создающим иллюзию архитектуры карнизом и разделены живописными тягами. Живописные прямоугольники подчеркивают и обогащают реальную архитектуру плафона. Под живописным карнизом Микеланджело написал пророков и сивилл (каждая фигура около трех метров), в люнетах (арках над окнами) изобразил эпизоды из Библии и предков Христа как простых людей, занятых повседневными делами.

В девяти центральных композициях разворачиваются события первых дней творения, история Адама и Евы, Всемирный потоп, и все эти сцены, по сути, являются гимном человеку, заложенным в нем силам, его мощи и красоте. Бог — это прежде всего Творец, не знающий преград на пути к созиданию, образ, близкий представлению гуманистической эпохи о творце (сцена «*Сотворение Солнца и Луны*»). Адам идеально прекрасен в сцене «*Сотворение Адама*», он еще лишен воли, но прикосновение руки Творца, как электрическая искра, пронзает его и зажигает жизнь в этом прекрасном теле. Даже трагическая ситуация потопа не может поколебать веру в силу человека. Величие, мощь и благородство выражены и в образах пророков и сивилл: творческое вдохновение — в лице Иезекииля, услышавшего голос Бога; созерцательность — в образе сивиллы Эритрейской;



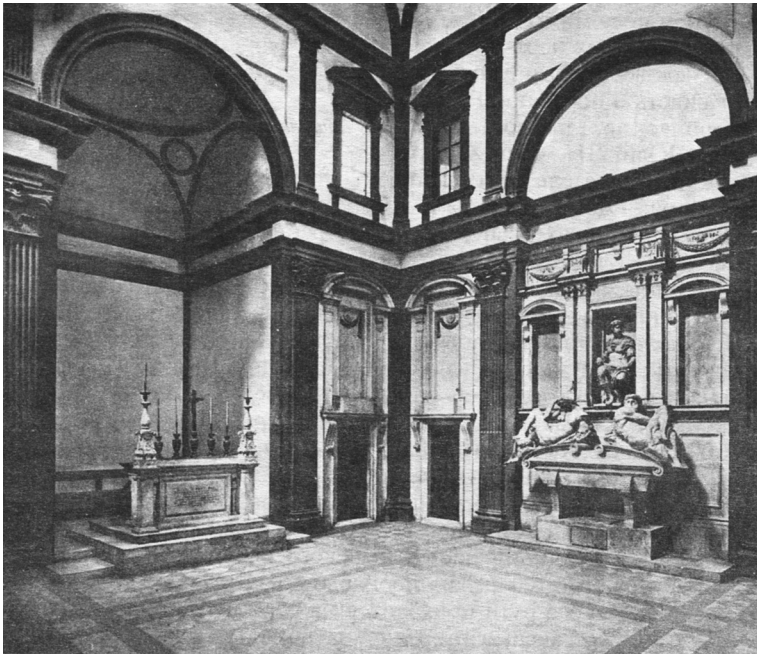
**Микеланджело Буонарроти. Грехопадение.
Рим, Сикстинская капелла**

мудрость, философическая задумчивость и отрешенность от мирской суеты — в фигуре Захарии; скорбное раздумье — Иеремии. При огромном количестве фигур роспись Сикстинского плафона логически ясна и легко обозрима. Она не разрушает плоскость свода, а выявляет тектоническую структуру. Главными выразительными средствами Микеланджело являются подчеркнутая пластичность, чеканность и ясность линии и объема. Пластическое начало в росписи Микеланджело всегда доминирует над живописным, подтверждая мысль художника о том, что «наилучшей будет та живопись, которая ближе всего к рельефу».

Вскоре после окончания работ в Сикстинской капелле умер папа Юлий II, и его наследники возвратились к мысли о надгробии. В 1513—1516 гг. Микеланджело исполняет фигуру «Моисея» и «Рабов» (пленников) для *надгробия папы Юлия II*. По его проекту ученики скульптора потом сооруже-

дили настенную гробницу, в нижнем ярусе которой и была помещена фигура «Моисея» (Рим, церковь Сан Пьетро ин Винколи). Образ Моисея — один из самых сильных в творчестве зрелого мастера. Он вложил в него мечту о вожде мудром, смелом, полном титанических сил, экспрессии, воли — качеств, столь необходимых тогда для объединения его родины. Фигуры рабов не вошли в окончательный вариант гробницы. Возможно, они имели какое-то аллегорическое значение (искусство в плену после смерти папы? — есть и такое их толкование). «Скованный раб», «Умиравший раб» передают разные состояния человека, разные стадии борьбы: мощный порыв в желании освободиться от пут, бессилие («Скованный раб»), последний вздох, замирающую жизнь в прекрасном, но уже коченеющем теле («Умиравший раб»).

С 1520 по 1534 г. Микеланджело работает над одним из самых значительных и самых трагических скульптурных произведений — над *гробницей Медичи* (капелла Медичи во флорентийской церкви Сан Лоренцо), выражающей все пе-



Микеланджело Буонарроти. Капелла Медичи с гробницей Джулиано в церкви Сан Лоренцо во Флоренции

реживания, выпавшие в этот период на долю и самого мастера, и его родного города, и всей страны. С конца 1520-х гг. Италия была буквально раздираема как внешними, так и внутренними врагами. В 1527 г. наемные солдаты разгромили Рим, протестанты разграбили католические святыни Вечного города. Флорентийская буржуазия свергает Медичи, правивших вновь с 1510 г., после смерти Пьетро Содерини, но папа идет на Флоренцию походом. Город готовится к обороне, Микеланджело стоит во главе строительства военных укреплений, испытывает настроения смятения, отчаяния, уезжает — буквально бежит из Флоренции, узнав о готовящейся измене ее кондотьера, вновь возвращается в родной город, чтобы оказаться свидетелем его разгрома. В начавшемся страшном терроре погибли многие друзья Микеланджело, а сам он вынужден был некоторое время жить изгнанником.

В настроении тяжелейшего пессимизма, в состоянии усиливающейся глубокой религиозности и работает Микеланджело над гробницей Медичи. Он сам сооружает пристройку к флорентийской церкви *Сан Лоренцо* — небольшое, но очень высокое помещение, перекрытое куполом, — и оформляет две стены сакристии (ее внутреннего помещения) скульптурными надгробиями. Одну стену украшает фигура Лоренцо, противоположную — Джулиано, а внизу, у их ног размещаются саркофаги, украшенные аллегорическими скульптурными изображениями — символами быстротекущего времени: «Утра» и «Вечера» — в надгробии Лоренцо, «Ночи» и «Дня» — в надгробии Джулиано. Оба изображения — Лоренцо и Джулиано — не имеют портретного сходства, чем отличаются от традиционных решений XV в. Микеланджело подчеркивает выражение усталости и меланхолии в лице Джулиано и тяжкое раздумье, граничащее с отчаянием, — у Лоренцо, считая не обязательным точную передачу черт в лицах моделей. Для него важнее философская идея противопоставления жизни и смерти, облеченная в поэтическую форму. Чувство беспокойства, тревоги исходит от образов Лоренцо и Джулиано. Это достигается и самой композицией: фигуры посажены в тесное пространство ниш, как бы стиснуты пилястрами. Этот беспокойный ритм еще усиливается позами аллегорических фигур времени суток: напряженные изогнутые тела как бы скатываются с покатых крышек саркофагов, не находя опоры, их головы пересекают

карнизы, нарушая тектонику стен¹. Все эти диссонансные ноты, подчеркивающие состояние надломленности, нарушают архитектурно-художественную гармонию Ренессанса и являются предвестием новой эпохи в искусстве. В капелле Медичи архитектурные формы и пластические образы находятся в неразрывной связи, выражая единую идею.

В один из приездов Микеланджело в Рим ему было предложено расписать алтарную стену Сикстинской капеллы изображением «Страшного суда». Занятый в то время статуями для капеллы Медичи во Флоренции, скульптор ответил отказом. Папа Павел III (1468–1549, папа римский с 1534) тотчас после своего избрания стал уже настойчиво требовать от Микеланджело исполнения этого замысла, и в 1534 г., прервав работу над гробницей, которую он завершил только в 1545 г., Микеланджело уезжает в Рим, где приступает ко второй работе в Сикстинской капелле — к росписи «*Страшный суд*» (1535–1541) — грандиозному творению, трактованному художником как величайшая трагедия человеческого рода, как «гимн человеческой боли» (слова художника из дневника). Черты новой художественной системы проявились в этой работе Микеланджело еще ярче.

Творящий суд, карающий Христос помещен в центре композиции, вокруг него во вращательном круговом движении изображены низвергающиеся в ад грешники, возносящиеся в рай праведники, встающие из могил на Божий суд мертвецы. Все полно ужаса, отчаяния, гнева, смятения, всех несет «ветер жизни» (из дневника). Даже Мария, представляющая за людей, боится своего грозного сына и отворачивается от его руки, неумолимо отделяющей грешников от праведников. Сложные ракурсы переплетенных, закрученных в клубок тел, крайний динамизм, повышенная экспрессия, создающие выражение беспокойства, тревоги, смятения, — все это черты, глубоко чуждые Высокому Возрождению, как чужда ему и сама трактовка темы «Страшного суда» (вместо торжества справедливости над злом — катастрофа, крушение мира).

¹ Сам Микеланджело писал в одном из сонетов как бы от лица «Ночи» (1546):

Отраднo спать — отрадней камнем быть.
 О, в этот век — преступный и постыдный —
 Не жить, не чувствовать — удел завидный.
 Прошу: молчи — не смей меня будить.

Живописец, скульптор, поэт, Микеланджело был также и гениальным архитектором. Им исполнена лестница флорентийской библиотеки *Лауренциана* (проект ок. 1523–1534, осуществлен уже после отъезда Микеланджело в Рим), оформлена площадь Капитолия и возведены Ворота Пия (*Porta Pia*) в Риме. С 1546 г. он работает над *Собором Святого Петра*, начатым еще Браманте, создателем знаменитой ротонды «Темпьетто». Микеланджело принадлежит рисунок и чертеж купола, который был исполнен уже после смерти мастера и который до сих пор является одной из главных доминант в панораме города.

Два последних десятилетия жизни Микеланджело приходятся на тот период, когда в Италии искореняются черты свободомыслия великой гуманистической эпохи Ренессанса. По настоянию инквизиции, посчитавшей непристойным такое количество обнаженных тел во фреске «Страшный суд», ученик Микеланджело Даниеле да Вольтерра записывает некоторые фигуры. Последние годы жизни Микеланджело — это годы утраты надежд, потери близких и друзей, время его полного духовного одиночества. Но это и время создания самых сильных по трагичности мироощущения и по лаконизму выражения произведений, свидетельствующих о его неумирающем гении. В основном это скульптурные композиции и рисунки (в графике Микеланджело был таким же величайшим мастером, как Леонардо и Рафаэль) на тему «Оплакивание» («*Пьета с Никодимом*», ок. 1547–1555, собор Флоренции; «*Пьета Ронданини*», неоконченная группа, ок. 1555–1564, Каstellо Сфорцеско) и «Распятие».

Микеланджело умер в Риме в возрасте 89 лет. Тело его было вывезено ночью во Флоренцию и погребено в старейшей церкви родного города Санта Кроче. Историческое значение искусства Микеланджело, его воздействие на современников и на последующие эпохи трудно переоценить. Некоторые зарубежные исследователи трактуют его как первого художника и архитектора барокко. Но более всего он интересен как носитель великих классических традиций Ренессанса.

Высокий Ренессанс в Венеции

Если творчество Микеланджело во второй своей половине уже несет на себе черты новой эпохи, то для Венеции

весь XVI в. проходит еще под знаком Чинквеченто. Венеция, сумевшая сохранить свою независимость, дольше хранит и верность традициям Ренессанса. Из мастерской Джамбеллино вышли два великих художника Высокого венецианского Возрождения: Джорджоне и Тициан.

Джорджо Барбарелли да Кастельфранко по прозванию **Джорджоне** (1477–1510) — прямой последователь своего учителя и типичный художник поры Высокого Возрождения. Он первый на венецианской почве обратился к темам литературным, к сюжетам мифологическим. Пейзаж, природа и прекрасное нагое человеческое тело стали для него предметом искусства и объектом поклонения. Чувством гармонии, совершенством пропорций, изысканным линейным ритмом, мягкой светописью, одухотворенностью и психологической выразительностью своих образов и вместе с тем логичностью, рационализмом Джорджоне близок Леонардо, который, несомненно, оказал на него и непосредственное влияние, когда проездом из Милана в 1500 г. был в Венеции. Но Джорджоне более эмоционален, чем великий миланский мастер, и как типичный художник Венеции интересуется не столько линейной перспективой, сколько воздушной и, главным образом, проблемами колорита.

Уже в первом известном произведении *«Мадонна Кастельфранко»* (ок. 1505) Джорджоне предстает вполне сложившимся художником. Образ Мадонны полон поэтичности, задумчивой мечтательности, пронизан тем настроением печали, которое свойственно всем женским образам Джорджоне. За последние пять лет своей жизни (Джорджоне умер от чумы, бывшей особенно частой гостьей в Венеции) художник создал свои лучшие произведения, исполненные в масляной технике, основной в венецианской школе в тот период, когда мозаика отошла в прошлое вместе со всей средневековой художественной системой, а фреска оказалась нестойкой во влажном венецианском климате. В картине 1506 г. *«Гроза»* Джорджоне изображает человека как часть природы. Кормящая ребенка женщина, юноша с посохом (которого можно принять за воина с алебардой) не объединены каким-либо действием, но соединены в этом величественном ландшафте общим настроением, общим душевным состоянием. Джорджоне владеет тончайшей и необычайно богатой палитрой. Приглушенные тона оранжево-красной одежды юноши, его зеленовато-белой рубашки, перекликающейся с белой накидкой женщины, как бы окутаны тем



Джорджоне. Юдифь.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж

лицо безмятежно и задумчиво: прекрасная женщина на фоне прекрасной природы. Но в ее руке холодно блестит обоюдоострый меч, а ее нежная нога опирается на мертвую голову Олоферна. Этот контраст вносит ощущение смятения и намеренно нарушает цельность идиллической картины.

Одухотворенностью и поэтичностью пронизано изображение «Спящей Венеры» (ок. 1508—1510). Ее тело написано легко, свободно, изящно, недаром исследователи говорят о «музыкальности» ритмов Джорджоне; оно не лишено и чувственной прелести. Но лицо с закрытыми глазами целомудренно строго, в сравнении с ним тичиановские Венеры кажутся истинными языческими богинями. Джорджоне не успел завершить работу над «Спящей Венерой»; по свидетельствам современников, пейзажный фон в картине писал Тициан, как и в другой поздней работе мастера — «Сель-

полусумеречным воздухом, который свойствен предгрозовому освещению. Зеленый цвет имеет массу оттенков: оливковый в деревьях, почти черный в глубине воды, свинцовый в тучах. И все это объединено одним светящимся тоном, сообщающим впечатление зыбкости, беспокойства, тревоги, но и радости, как само состояние человека в предчувствии надвигающейся грозы.

Это же чувство удивления перед сложным душевным миром человека вызывает и образ «Юдифи», в котором сочетаются черты: мужественная величавость и тонкая поэтичность. Картина написана желтой и красной охрой, в едином золотистом колорите. Мягкая светотеневая моделировка лица и рук несколько напоминает леонардовское «сфумато». Поза Юдифи, стоящей у балюстрады, абсолютно спокойна, ли-

ском концерте» (1508—1510). Эта картина, изображающая двух кавалеров в пышных одеждах и двух обнаженных женщин, из которых одна берет воду из колодца, а другая играет на свирели, — наиболее жизнерадостное и полнокровное произведение Джорджоне. Но это живое, естественное чувство радости бытия не связано ни с каким конкретным действием, полно чарующей созерцательности и мечтательного настроения. Соединение этих черт столь характерно для Джорджоне, что именно «Сельский концерт» можно считать его наиболее типичным произведением. Чувственная радость у Джорджоне всегда опозитивизирована, одухотворена.

Тициан (Тициано Вечеллио, 1477?—1576) — величайший художник венецианского Возрождения. Он создал произведения и на мифологические, и на христианские сюжеты, работал в жанре портрета, его колористическое дарование исключительно, композиционная изобретательность неисчерпаема, а его счастливое долголетие позволило ему оставить после себя богатейшее творческое наследие, оказавшее огромное влияние на потомков. Тициан родился в Кадоре, маленьком городке у подножия Альп, в семье военного; учился, как и Джорджоне, у Джанбеллино, и первой его работой (1508) была совместная с Джорджоне роспись амбаров *Немецкого подворья в Венеции*. После смерти Джорджоне, в 1511 г. Тициан расписал в Падуе несколько помещений *scuola*, филантропических братств, в которых несомненно ощущается влияние Джотто, работавшего некогда в Падуе, и Мазаччо. Жизнь в Падуе, конечно, познакомила художника и с произведениями Мантеньи и Донателло.

Слава к Тициану приходит рано. Уже в 1516 г. он становится первым живописцем республики, а с 1520-х гг. — самым прославленным художником Венеции, и успех не оставляет его до конца дней. Около 1520 г. герцог Феррарский заказывает ему цикл картин, в которых Тициан предстает певцом Античности, сумевшим почувствовать и, главное, воплотить дух язычества («*Вакханалия*», «*Праздник Венеры*», «*Вакх и Ариадна*», 1518—1523).

Венеция этих лет — один из центров передовой культуры и науки. Тициан становится ярчайшей фигурой художественной жизни Венеции, вместе с архитектором Якопо Сансовино (1486—1570) и писателем Пьетро Аретино (1492—1556) он составляет некий триумвират, возглавляющий всю интеллектуальную жизнь республики. Богатые венецианские патриции заказывают Тициану алтарные образа, и он

создает огромные иконы: «*Вознесение Марии*» (1516–1518), «*Мадонна Пезаро*» (по имени заказчиков, изображенных на первом плане, 1519–1526) и многое другое — определенный тип монументальной композиции на религиозный сюжет, исполняющей одновременно роль не только алтарного образа, но и декоративного панно: написанные маслом на холсте, обрамленные в специальные рамы, они являлись и украшением стены (или потолка, если это была плафонная живопись).

В «Мадонне Пезаро» Тициан разработал *принцип децентрализующей композиции*, которого не знали флорентийская и римская школы. Сместив фигуру Мадонны вправо, он таким образом противопоставил два центра: смысловой, олицетворяемый фигурой Мадонны, и пространственный, определяемый точкой схода, вынесенной далеко влево, даже за пределы обрамления, что создало эмоциональную напряженность произведения. Звучная живописная гамма: белое покрывало Марии, зеленый ковер, голубые, карминные, золотистые одежды предстоящих — не противоречит, а выступает в гармоническом единстве с яркими характеристиками моделей. Воспитанный на «нарядной» живописи Карпаччо, на изысканном колорите Джанбеллино, Тициан в этот период любит сюжеты, где можно показать венецианскую улицу, величие ее архитектуры, праздничную любопытствующую толпу. Так создается одна из самых больших его композиций «*Введение Марии во храм*» (ок. 1538) — следующий после «Мадонны Пезаро» шаг в искусстве изображения групповой сцены, в которой Тициан умело сочетает жизненную естественность с величавой приподнятостью.

Тициан много пишет на мифологические сюжеты, особенно после поездки в 1545 г. в Рим, где дух Античности был постигнут им, кажется, с наибольшей полнотой. Тогда и появляются его варианты «*Данаи*» (ранний вариант — 1545; все остальные — ок. 1554; см. цветную вклейку), в которых он, строго следуя фабуле мифа, изображает царевну, в томлении ожидающую прихода Зевса, и служанку, алчно льющую золотой дождь. Данаи прекрасны в соответствии с античным идеалом красоты, которому и следует венецианский мастер. Во всех этих вариантах тициановское толкование образа несет в себе плотское, земное начало, выражение простой радости бытия. Его «*Венера*» (ок. 1538), в которой многие исследователи видят портрет герцогини Элеоноры Урбинской, близка по композиции Джорджоневской. Но

введение бытовой сцены в интерьере вместо пейзажного фона, внимательный взгляд широко открытых глаз модели, собачка в ногах — детали, которые передают ощущение реальной жизни на земле, а не на Олимпе.

На протяжении всей своей жизни Тициан занимался портретом. В его моделях (особенно в портретах раннего и среднего периодов творчества) всегда подчеркнуто благородство облика, величественность осанки, сдержанность позы и жеста, создаваемых столь же благородным по гамме колоритом, и скупыми, строго отобранными деталями («Портрет молодого человека с перчаткой», портреты Ипполито Риминалди, Пьетро Аретино, дочери Лавинии).

Если портреты Тициана всегда отличаются сложностью характеров и напряженностью внутреннего состояния, то в годы творческой зрелости он создает образы особо драматические, характеры противоречивые, поданные в противостоянии и столкновении, изображенные с поистине шекспировской силой («*Портрет папы Павла III с племянниками Алессандро и Оттавиано Фарнезе*», 1545—1546). Такой сложный групповой портрет получил развитие только в эпоху барокко XVII в., подобно тому как конный парадный портрет наподобие тициановского «*Карла V в сражении при Мюльберге*» (1548) послужил основой для традиционной репрезентативной композиции портретов Ван Дейка.

К концу жизни Тициана его творчество претерпевает существенные изменения. Он еще много пишет на античные сюжеты («Венера и Адонис», «Пастух и нимфа», «Диана и Актеон», «Юпитер и Антиопа»), но все чаще обращается к темам христианским, сценам мученичеств, в которых языческая жизнерадостность, античная гармония сменяются трагическим мироощущением («Бичевание Христа», «Кающаяся Мария Магдалина», «Святой Себастьян», «Оплакивание»). Меняется и техника письма: золотистый светлый колорит и легкие лессировки уступают место живописи мощной, бурной, пастозной. Передача фактуры предметного мира, его вещественность достигается широкими мазками ограниченной палитры. «*Святой Себастьян*» (1570, Эрмитаж) написан, по сути, только охрами и сажей. Мазком передается не только фактура материала, его движением лепится сама форма, создается пластика изображаемого. Безмерная глубина скорби и величественная красота человеческого существа переданы в последнем произведении Тициана «*Оплакивание*», законченном уже после смерти художника его

учеником. Застыла в горе держащая на коленях сына Мадонна, в отчаянии вскидывает руку Магдалина, в глубокой скорбной задумчивости пребывает старец. Мерцающий голубовато-серый свет объединяет контрастные цветовые пятна одежды героев, золотистые волосы Марии Магдалины, почти скульптурно моделированные статуи в нишах и вместе с тем создает впечатление угасающего, уходящего дня, наступления сумерек, усиливая трагическое настроение.

Тициан умер в преклонном возрасте, прожив почти столетие, и похоронен в венецианской церкви Санта Мария Глорियोза деи Фрари, по сути, прямо под им же написанным алтарным образом *«Вознесение Марии»* («Ассунта», 1516–1518). У него было немало учеников, но ни один из них не был равен учителю. Огромное влияние Тициана сказалось на живописи следующего столетия, его в большой степени испытали Рубенс и Ван Дейк, Эль Греко и Веласкес.

На протяжении XVI столетия Венеция оставалась последним оплотом независимости и свободы страны, в ней, как уже говорилось, дольше всех сохранялась верность традициям Ренессанса. Но в конце века и здесь уже очевидны черты надвигающейся новой эпохи в искусстве, нового художественного направления. Это видно на примере творчества двух крупнейших художников второй половины XVI столетия — Паоло Веронезе и Якопо Тинторетто.

Паоло Кальяри по прозвищу **Веронезе** («Веронец», 1528–1588), суждено было стать последним певцом праздничной, ликующей Венеции XVI в. Он начал с исполнения картин для веронских палаццо и образов для веронских церквей, но слава пришла к нему, когда в 1553 г. он стал работать над росписями для венецианского Дворца дождей. Отныне жизнь Веронезе навсегда связана с Венецией. Он делает росписи, но чаще пишет большие картины маслом на холсте для венецианских патрициев, алтарные образа для венецианских церквей по их же заказу или по официальному заказу республики. Он одерживает победу в конкурсе на проект декорировки *библиотеки Святого Марка*. Слава сопутствует ему всю жизнь. Но что бы ни писал Веронезе: *«Брак в Кане Галилейской»* для трапезной монастыря Сан Джорджо Маджоре (1562–1563; размер 6,6 × 9,9 м, с изображением 138 фигур); картины ли на аллегорический, мифологический, светский сюжеты; портреты ли, жанровые картины, пейзажи; *«Пир у Симона Фарисея»* (1570) или *«Пир в доме Левия»* (1573), переписанный потом по настоянию



Паоло Веронезе. Брак в Кане Галилейской. Париж, Лувр

инквизиции, — все это огромные декоративные картины праздничной Венеции, где одетая в нарядные костюмы венецианская толпа изображена на фоне широко написанной перспективы венецианского архитектурного пейзажа, как будто бы мир для художника представлял собой постоянную блестящую феерию, одно бесконечное театральное действие. За всем этим стоит такое прекрасное знание природы, все исполнено в таком изысканном едином (серебристо-жемчужном с голубым) колорите при всей яркости и пестроте богатых одежд, так одухотворено талантом и темпераментом художника, что театральное действие приобретает жизненную убедительность.

В Веронезе есть здоровое чувство радости жизни. Его мощные архитектурные фоны по своей гармонии не уступают рафаэлевским, но сложное движение, неожиданные ракурсы фигур, повышенная динамика и перегруженность в композиции — черты, появляющиеся в конце творчества, увлечение иллюзионизмом изображения говорят о наступлении искусства иных возможностей и иной выразительности.

Трагическое мироощущение проявилось в творчестве другого художника — **Якопо Робусти**, известного в искусстве как **Тинторетто** («маленький красильщик»: отец художника был красильщиком шелка; 1518—1594). Тинторетто очень недолго пробыл в мастерской Тициана, однако, по

словам современников, на дверях его мастерской висел девиз: «Рисунок Микеланджело, колорит Тициана». Но Тинторетто был едва ли не лучшим колористом, чем его учитель, хотя в отличие от Тициана и Веронезе его признание никогда не было полным. Многочисленные произведения Тинторетто, написанные в основном на сюжеты мистических чудес, полны беспокойства, тревоги, смятения. Уже в первой принесшей ему известность картине «*Чудо Святого Марка*» (1548) он представляет фигуру святого в таком сложном ракурсе, а всех людей в состоянии такой патетики и такого бурного движения, которое было бы невозможно в искусстве Высокого Ренессанса в его классический период. Как и Веронезе, Тинторетто много пишет для Дворца дождей, венецианских церквей, но более всего — для филантропических братств. Два самых больших его цикла исполнены для *Скуоло да сан Рокко* и *Скуоло ди сан Марко*.

Принцип изобразительности Тинторетто построен как бы на противоречиях, что, вероятно, и отпугивало его современников: его образы — явно демократического склада, действие разворачивается в самой простой обстановке, но сюжеты мистические, полны экзальтированного чувства, выражают экстаическую фантазию мастера, исполнены



Тинторетто. Чудо Святого Марка. Венеция, Галерея Академии

с маньеристической изощренностью. Имеются у него и образы тонко романтические, овеянные лирическим чувством («*Спасение Арсинои*», 1555), но и здесь настроение беспокойства передано колеблющимся зыбким светом, холодными зеленовато-сероватыми вспышками цвета. Необычна его композиция «*Введение во храм*» (1555), являющаяся нарушением всех принятых классических норм построения. Хрупкая фигурка маленькой Марии поставлена на ступени круто вздымающейся лестницы, на верху которой ее ожидает первосвященник. Ощущение огромности пространства, стремительности движения, силы единого чувства придает особую значительность изображаемому. Грозные стихии, вспышки молний обычно сопровождают действие в картинах Тинторетто, усиливая драматизм события («*Похищение тела Святого Марка*»).

С 1560-х гг. композиции Тинторетто становятся проще. Он больше использует не контрасты цветовых пятен, а строит цветовое решение на необычайно многообразных переходах мазков, то вспыхивающих, то затухающих, что усиливает драматизм и психологическую глубину происходящего. Так написана им «*Тайная вечеря*» для братства Св. Марка (1562—1566).

С 1565 по 1587 г. Тинторетто работает над украшением Скуоло ди сан Рокко. Гигантский цикл этих картин (несколько десятков полотен и несколько плафонов), занимающих два этажа помещения, проникнут пронзительной эмоциональностью, глубоким человеческим чувством, иногда едким ощущением одиночества, поглощенности человека безграничным пространством, чувством ничтожности человека перед величием природы. Все эти настроения были глубоко чужды гуманистическому искусству Высокого Возрождения. В одном из последних вариантов «*Тайной вечери*» Тинторетто уже представляет почти сложившуюся систему выразительных средств барокко. Косо по диагонали поставленный стол, мерцающий свет, преломляющийся в посуде и выхватывающий из мрака фигуры, резкая светотень, множественность фигур, представленных в сложных ракурсах, — все это создает впечатление какой-то вибрирующей среды, ощущение крайнего напряжения. Нечто призрачное, ирреальное ощущается в его поздних пейзажах для той же Скуоло ди сан Рокко («*Бегство в Египет*», «*Святая Мария Египетская*»). В последний период творчества Тинторетто работает для Дворца дождей (композиция «*Рай*», после 1588).

Тинторетто много занимался портретом. Он изображал замкнутых в своем величии венецианских патрициев, гордых венецианских дождей. Его живописная манера благородна, сдержанна и величественна, как и трактовка моделей. Полным тяжких раздумий, мучительной тревоги, душевного смятения изображает мастер себя на автопортрете. Но это характер, которому нравственные страдания придали силу и величие.

Завершая обзор венецианского Возрождения, нельзя не упомянуть архитекторов, работавших в Венеции: ученика Браманте, **Якопо Сансовино** (1486–1570), ставшего одним из членов «триумvirата», вместе с Тицианом и Ариосто, возглавлявшего интеллектуальную элиту Венеции XVI в. (им исполнены *палаццо Корнер* на Ка-Гранде, *библиотека Сан Марко* на Пьяцетте, где так удачно соединен античный ордер с аркадой при сохранении венецианского пышного декора) и величайшего архитектора, родившегося и работавшего в Виченце близ Венеции и оставившего там прекрасные примеры знания и переосмысления античной архитектуры — **Андреа Палладио** (1508–1580) с его знаменитыми памятниками архитектуры в родном городе Виченца (вилла «*Ротонда*» около Виченцы, *Театр Олимпико*; церкви на островах Венеции: *Сан Джорджио Маджоре* и *Иль Реденторе* и др.). Результатом его изучения Античности, в которую он был влюблен, явились книги «Римские древности» (1554),



Андреа Палладио. Церковь Сан Джорджио Маджоре. Венеция

«Четыре книги по архитектуре» (1570–1581). Но, по справедливому наблюдению исследователя, Античность была для него «живым организмом»: «Законы архитектуры живут в его душе так же инстинктивно, как живет в душе Пушкина инстинктивный закон стиха. Как Пушкин, он есть сам своя норма» (П. П. Муратов).

В последующие века влияние Палладио было огромно, породив даже название *палладианства*. В Англии «палладианское Возрождение» началось с Иниго Джонса



Андреа Палладио. Палаццо Кьерикати. Виченца

(1573–1652), продолжалось все XVII столетие и только братья Адамс стали отходить от него. Во Франции черты палладианства несет творчество Blondel'ей. В России «палладианцами» были (уже в XVIII в.) Н. А. Львов (1751–1803), Василий Иванович (1721/22–1782) и Илья Васильевич (1745–1793) Неёловы, Чарлз Камерон (1730-е гг. [по другим сведениям, 1746] – 1812), шотландец по происхождению, и более всего – Джакомо Кваренги (1744–1817). В русской усадебной архитектуре XIX столетия и даже в эпоху модерна в архитектурных образах неоклассицизма проявились рациональность и завершенность стиля Палладио, созвучные «месотес» (чувству меры) Античности.

3.2. Северный Ренессанс

Северные (по отношению к Италии) города Европы не имели такой самостоятельности, как итальянские, они были более зависимы от власти крупного сеньора, короля или императора, от всей классически развитой системы феодализма. Это, несомненно, отразилось на характере культуры Северной Европы в период Возрождения. В искусстве Северного Ренессанса больше сказалось средневековое мировоззрение. В нем больше религиозного чувства, символики, оно более

условно по форме, более архаично, более связано с готикой и, естественно, менее знакомо с Античностью, с которой и сблизилось только через Италию уже в конце XV в. Северный Ренессанс запаздывает по отношению к итальянскому на целое столетие и начинается тогда, когда итальянский вступает в высшую фазу своего развития. Северные города принимали участие в сложной социально-политической борьбе, которая характерна для всей истории Северной Европы XV—XVI вв. Когда итальянские города теряют свою независимость, закаленные в постоянной борьбе с феодалами северные города сохраняют свое значение и в конце XVI, и в XVII в. и становятся очагами прогрессивных движений в период формирования национальных абсолютистских государств.

Напомним также, что переход от Средневековья к Новому времени происходил не только через Ренессанс, стремившийся возродить античную культуру, но и через *Реформацию*, призывающую католическую церковь возвратиться к «временам апостольским». И у Ренессанса, и у Реформации имелось общее: они были реакцией на кризис позднего Средневековья. Но выход из кризиса они понимали по-разному и поэтому, как верно замечено, были движениями разнонаправленными. О различии взглядов протестантов (лютеран, а тем более кальвинистов как крайней радикальной ветви протестантизма) и католиков на церковь и веру мы здесь не говорим. Но не забудем, что Реформация была реакцией и на Возрождение с его представлением о человеке как наиценнейшей из истин («выше всех истин сам человек»). Эта несовместимость Возрождения и Реформации была уже очевидна и ярко выразилась в знаменитом диспуте¹ между крупнейшим гуманистом XVI в. Эразмом Роттердамским (1467—1536) и первым реформатором Мартином Лютером (1483—1546). «В их лице Возрождение и Реформация противопоставят себя друг другу и разойдутся в разные стороны» (П. Сапронов).

Искусство Северного Возрождения нельзя понять без учета движения Реформации, влияние которой было прямым и очевидным. В ощущении ничтожества человека перед Богом, его несоизмеримости Богу Реформация отвергла

¹ Некоторое время Эразму удавалось держаться в стороне от бушевавшей в Германии идеологической борьбы, вызванной Реформацией. Однако в 1524 г., опубликовав трактат «О свободе воли», он оказался вовлеченным в полемику с Лютером, который в ответном сочинении «О рабстве воли» (1525) отстаивал тезис, прямо противоположный тезису Эразма.

в какой-то степени и искусство; в протестантской церкви нет ни резьбы, ни скульптуры, ни витражей, а есть только голые стены, скамьи и крест. И пастырь, который совсем не одно и то же, что священник — посредник между мирянином и Богом, а лишь представитель общины, избранный ею для отправления богослужения. Реформация надвигалась на Возрождение, но процесс этот, естественно, не был сиюминутным, и Северный Ренессанс сумел проявить себя с большой самобытной силой. Влияние Реформации с ее реализмом и прагматизмом сказалось на искусстве Северного Ренессанса в пристальном внимании и любви к реалиям, к точности деталей, почти иллюзорности («магия реализма»), в интересе к изображению нарочито грубого, иногда даже отталкивающего-безобразного, уродливого (что было абсолютно неприемлемо для итальянского Возрождения). Это удивительно уживалось с чувством мистического, ирреального, с динамичностью, даже экспрессивностью, и атектоничностью форм, что объединяет Северный Ренессанс, с одной стороны, с готикой, а с другой — с будущим искусством барокко, может быть, даже более прочно, чем Италию. Некоторые исследователи вообще отвергали эпоху Возрождения в Северной Европе, где готика лишь «плавно» перешла в барокко, считая Северный Ренессанс просто «осенью средневековья» (Й. Хейзинга).

Нидерландское Возрождение

Интересно отметить, что первые ростки нового искусства Возрождения в Нидерландах наблюдаются в книжной миниатюре, казалось бы, наиболее связанной со средневековыми традициями.

Нидерландское Возрождение в живописи начинается с «Гентского алтаря» братьев Губерта (ок. 1370–1426) и Яна (ок. 1390–1441) **Ван Эйков**, законченного Яном Ван Эйком в 1432 г. «Гентский алтарь» (Гент, церковь св. Бавона) представляет собой двухярусный полиптих, на двенадцати досках которого (в раскрытом виде) представлено двенадцать сцен. Вверху изображен Христос на троне с предстоящими Марией и Иоанном, поющими и музицирующими ангелами и Адамом и Евой; внизу на пяти досках — сцена «Поклонения агнцу», на левых досках — приближающиеся «Христовы воины», на правых — отшельники и пилигримы во главе со

Святым Христофором. В закрытом виде на наружных створках роспись под гризайль: сцена Благовещения, фигуры Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова, портреты *донаторов*¹.

В передаче перспективы, в рисунке, знании анатомии ван-эйковская живопись, конечно, не идет в сравнение с тем, что почти в это же время делал Мазаччо. Но в ней есть другие, не менее важные для искусства черты: нидерландские мастера как бы впервые глядят на мир, который они передают с необычайной тщательностью и подробностью; каждая травинка, каждый кусок ткани представляет для них высокий предмет искусства. В этом сказались принципы нидерландской миниатюры, в которой сильны были средневековые традиции, но в которой, по сути, первой и появились ростки новой ренессансной культуры. Ван Эйки неслучайно обратились к масляной технике: именно масло давало возможность более разносторонне передать блеск, глубину, богатство предметного мира, его красочную звучность. Нидерландские художники передавали все это многообразие иллюзорно-вещно, скрупулезно-тщательно, что породило даже термин *«магический реализм»*. Впрочем, это не мешает передаче глубокого религиозного чувства, высокой одухотворенности, душевного напряжения.

Из многочисленных Мадонн Яна Ван Эйка наиболее известна *«Мадонна канцлера Ролена»* (ок. 1435), названная так потому, что перед Мадонной изображен поклоняющийся ей донатор — канцлер Ролен. За большим трехарочным проемом окна на заднем фоне Ван Эйк написал тонкий городской пейзаж с рекой, мостом, уходящими вдаль холмами. С необычайной тщательностью и любовью передан узор одежд, сложный рисунок пола и витражей. На этом фоне отчетливо читаются спокойные фигуры Мадонны с младенцем и коленопреклоненного канцлера.

В *«Мадонне каноника Ван дер Пале»* (1436) все приобретает большую массивность, формы укрупняются, утяжеляются, усиливается статичность. Взор каноника, которого представляет Марии Святой Георгий, суров, даже угрюм. Знаменательно, что нидерландский художник вводит такую бытовую деталь, как снятые очки в руке донатора, заложенный пальцем молитвенник. Но эти земные черты еще более

¹ Донатор (лат. donator, букв. — даритель) — в средневековом и ренессансном искусстве — изображение строителя храма или заказчика произведения живописи или скульптуры.



Ян Ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. Париж, Лувр

подчеркивают его состояние самоуглубленности, внутренней непоколебимости, душевной твердости. Звучные пятна красного, синего, белого в облачениях также не столько выражают реальные цветовые соотношения, сколько передают возвышенную духовную атмосферу сцены.

Ян Ван Эйк много и успешно занимался портретом, всегда оставаясь достоверно точным, создавая глубоко индивидуальный образ, но не теряя за деталями общую характеристику человека как части мироздания («Человек с гвоздикой»; «Человек в тюрбане», 1433; портрет жены художника Маргариты Ван Эйк, 1439). Вместо активного действия, характерного для портретов итальянского Возрождения, Ван Эйк выдвигает созерцательность как качество, определяющее место человека в мире, помогающее постичь красоту его бесконечного многообразия. В двойном «*Портрете супругов Арнольфини*» (1434) — Джованни Арнольфини, купца из Лукки, представителя интересов дома Медичи в Брюгге, и его жены — предметы комнаты, на фоне которой изображены модели, по средневековой традиции наделены символическим смыслом (яблоки у окна на ларе, горящая в люст-

ре свеча, собачка у ног — символ супружеской верности). Но помещая молодых супругов в обстановку их дома, художник получает возможность передать красоту предметного мира. Он с восхищением изображает выпуклое зеркало в деревянной раме, бронзовую люстру, красный полог похожей на дом кровати, лохматую шерсть собачонки, коричневые и зеленые, объединенные в тонкой живописной гармонии, громоздкие по моде того времени одежды стоящих перед зрителем моделей.

Искусство братьев Ван Эйк, занимавших исключительное место в современной им художественной культуре, имело огромное значение для дальнейшего развития нидерландского Возрождения. В 1440-е гг. в нидерландском искусстве постепенно исчезает пантеистическая многокрасочность и гармоническая ясность, свойственная Ван Эйку, но человеческая душа раскрывается глубже во всех ее тайнах. Многочисленным в решении подобных проблем нидерландское искусство обязано **Рогирю Ван дер Вейдену** (1400?—1464). Ученый и философ Николай Кузанский (1401—1464) называл его величайшим художником, работы Ван дер Вейдена высоко



Рогир Ван дер Вейден. Снятие с креста. Мадрид, Прадо

ценил Дюрер. В конце 1440-х гг. Ван дер Вейден совершил поездку в Италию.

«Снятие с креста» — типичное произведение Ван дер Вейдена. Композиция построена по диагонали. Рисунок жесткий, фигуры представлены в резких ракурсах. Одежды то бессильно повисают, то закручены вихрем. Лица искажены горем. На всем лежит печать холодного аналитического наблюдения, почти безжалостной констатации. Такая же беспощадность, доходящая иногда до гротесковой заостренности, характерна для портретов Рогира Ван дер Вейдена. От портретов Ван Эйка их отличает вневременность, выключение из среды. Экспрессивность, спиритуализм Ван дер Вейдена, иногда сохранение золотых фонов в его алтарных образах позволяет некоторым исследователям говорить о нем как о мастере позднего Средневековья, но это неверно, ибо постижение им духовной сути человека было следующим шагом после искусства Ван Эйков.

На вторую половину XV в. приходится творчество мастера исключительного дарования **Хуго Ван дер Гуса** (ок. 1435—



Хуго Ван дер Гус. Поклонение пастухов. Центральная часть «Алтаря Портинари». Флоренция, Галерея Уффици

1482), жизнь которого в основном прошла в Генте. Центральной сценой его грандиозного по размерам и монументального по образам «Алтаря Портинари» (по имени заказчиков — семьи Томмазо Портинари, представителя дома Медичи в Брюгге¹) является сцена поклонения младенцу. Художник передает душевное потрясение пастухов и ангелов, выражение лиц которых говорит о том, что они как бы предугадывают истинный смысл события. Скорбным и нежным обликом Марии, почти физически ощущаемой пустотой пространства вокруг фигуры младенца и склонившейся к нему матери еще более подчеркнута настроением необычности происходящего. На боковых створках представлены заказчики с их патронами-святыми: слева — мужская половина, написанная более плотно, статично, охарактеризованная более прямолинейно; справа — женская, изображенная на фоне обнаженных, прозрачных деревьев, в атмосфере, как бы насыщенной воздухом. Живопись Ван дер Гуса оказала



Ханс Мемлинг.
Мадонна с младенцем.
Левая створка алтаря
Ван Ньювенхове. Брюгге,
госпиталь Святого Иоанна,
музей Ханса Мемлинга

определенное влияние на флорентийское Кватроченто. Поздние работы Ван дер Гуса все более приобретают черты дисгармонии, смятения, душевного надлома, трагизма, разобщенности с миром, являясь отражением болезненного состояния самого художника («Смерть Марии»).

С городом Брюгге неразрывно связано творчество **Ханса Мемлинга** (1433—1494), прославившегося лирическими образами Мадонн. Мемлинг был учеником Рогера Ван дер Вейдена, но в его творчестве совершенно отсутствуют жесткость письма учителя и беспощадность его характеристик. Композиции Мемлинга ясны и размеренны, образы по-

¹ Находился во флорентийской церкви Санта Мария Новелла, в настоящее время — в Галерее Уффици, Флоренция.

этичны и мягки. Возвышенное уживается с повседневным. Одна из наиболее характерных работ Мемлинга — *ковчегец Святой Урсулы* (ок. 1489), в живописных образах которого как раз и уживаются созерцательность ван-эйковского толка с интересом к жизненно-естественному, что свидетельствует об усилении бюргерских тенденций в нидерландском искусстве.

Общественная жизнь Нидерландов второй половины XV — начала XVI в. была полна острых социальных противоречий и конфликтов. В этих условиях родилось сложное искусство **Иеронима Босха** (1450—1516), создателя мрачных мистических видений, в которых он обращается



Иероним Босх. Испытание Святого Антония. Деталь.
Лиссабон, Национальный музей старинного искусства

и к средневековому аллегоризму, и к живой конкретной действительности. Демонология уживается у Босха со здоровым народным юмором, тонкое чувство природы — с холодным анализом человеческих пороков и с беспощадной гротескностью в изображении людей («*Корабль дураков*», ок. 1500). В алтарном образе он может дать толкование нидерландской поговорки, сравнивающей мир со стогом сена, из которого каждый урывает, сколько может схватить. В одном из самых грандиозных произведений — «*Сад наслаждений*» — Босх создает изобразительный образ греховной жизни людей. Фантазия Босха творит существа из соединения разных животных форм или живых форм и предметов неорганического мира, и при всем этом сохраняется острое чувство реальности, пронизанное трагическим мироощущением художника, предчувствием каких-то вселенских катастроф. В произведениях позднего Босха («*Искушение Святого Антония*», после 1500) усиливается тема одиночества.

Творчеством Босха кончается первый этап великого искусства Нидерландов — XV век, «пора исканий, прозрений, разочарований и блестящих находок». Рубеж между XV и XVI столетиями в искусстве Нидерландов значительно более заметен, чем, скажем, между Кватроченто и Высоким Возрождением в Италии, явившимся органичным, логическим следствием искусства предыдущей поры. Искусство Нидерландов XVI в. все более отказывается от использования средневековых традиций, на которые в значительной степени опирались художники прошедшего столетия.

Вершиной нидерландского Ренессанса было, несомненно, творчество **Питера Брейгеля Старшего**, прозванного «*Мужицким*» (1525/30—1569). Учился Брейгель в Антверпене, который в XVI в. стал не только торговым и экономическим, но и культурным центром Нидерландов, затмив Брюгге. Брейгель ездил в Италию, был близок с самыми передовыми кругами нидерландской интеллигенции. В раннем творчестве Брейгеля заметно влияние Босха («*Кухня тощих*», «*Кухня тучных*» — в их едкой иронии, острой наблюдательности и недвусмысленности приговора). С именем Брейгеля связывается окончательное формирование пейзажа в нидерландской живописи как самостоятельного жанра. Его эволюция художника-пейзажиста (как в живописи, так и в графике) прослеживается от пейзажа-панорамы, фиксирующего мелочные подробности в стремлении показать бесконечность и грандиозность мира, к пейзажу более обоб-

ценному, лаконичному, философскому по осмыслению. Особую славу у потомков заслужил «Зимний пейзаж» из цикла «*Времена года*» (другое название — «Охотники на снегу», 1565; см. цветную вклейку): тонким проникновением в природу, лиризмом и щемящей грустью веет от этих темно-коричневых силуэтов деревьев, фигур охотников и собак на фоне белых снегов и уходящих вдаль холмов, крохотных фигурок людей на льду и от летящей птицы, «кажущейся зловещей в этой напряженной, почти осязаемо звенящей тишине».

В жанровой живописи Брейгель проходит ту же эволюцию, что и в пейзажной. В «*Битве Карнавала и Поста*» (1559) необъятность мира он выражает через множественность людей: площадь заполнена ряжеными, гуляками, нищими, торговками. Его более поздние произведения — деревенские праздники, ярмарки, танцы — построены на строжайшем отборе главного, цельны по красочному пятну. Эти декоративные, жизнерадостные, по-народному полнокровные, заразительно-веселые композиции свидетельствуют о рождении бытового крестьянского жанра («*Крестьянский танец*», 1565).

В начале 1560-х гг. Брейгель создает ряд трагических произведений, превосходящих по силе выразительности все фантазмагии Босха. Аллегорическим языком выражал Брейгель трагизм современной жизни всей страны, в которой бесчинства испанских угнетателей достигли наивысшей точки. Он обращался к религиозным сюжетам, раскрывая в них злободневные события. Так, «*Вифлеемское избивание младенцев*» (1566) — это картина резни, устроенной испанцами в нидерландской деревне. Солдаты даже изображены в испанской одежде. Религиозный сюжет приобретает двойное значение и становится еще трагичнее.

Одно из последних произведений Брейгеля — картина «*Притча о слепых*» (1568). Пять обреченных судьбой страшных калек, не понимая, что с ними происходит, летят в овраг вслед за оступившимся вожаком. Только один из них обращен к зрителю лицом: на нас смотрят пустые глазницы, страшный оскал рта. Эти людские маски кажутся еще страшнее на фоне спокойного, безмятежного пейзажа с церковью, безлюдными холмами и зелеными деревьями. «Слепые», несомненно, имеют символическое значение. Природа вечна, как вечен мир, а путь слепых — это жизненный путь всех людей. Серо-стальной тон живописи с сиреневыми оттенка-



Питер Брейгель Старший. Притча о слепых.
Неаполь, Каподимонте

ми усиливает состояние безысходности. Это одно из тех произведений, в котором художник выразил и собственное трагическое мироощущение, и дух своего времени.

Брейгель умер рано, но он сумел сконцентрировать в своем искусстве достижения нидерландской живописи предшествующей поры. В последние десятилетия XVI в. в ней не было уже ни одного художника, сколько-нибудь равного этому мастеру. Героическая борьба нидерландцев за свою независимость, начавшаяся еще при жизни Брейгеля, завершилась только в следующем столетии, когда Нидерланды разделились на две части, а нидерландское искусство — соответственно на две школы: фламандскую и голландскую.

В нидерландском Возрождении было и итальянизирующее течение — так называемый *романизм*. Художники этого направления следовали (по возможности) традициям римской школы, и прежде всего Рафаэлю. В творчестве таких мастеров, как Ян Госсарт (1478/80—1533/36), Ян Ван Скорель (1495—1562) Франс Флорис (1516/20—1570) и др., удивительно сочетались стремление к идеализации, итальянской пластичности форм с чисто нидерландской любовью к подробностям, повествовательности и натурализму. Как верно замечено исследователями, подражательность нидерландских романистов смог побороть лишь гений Рубенса, но уже в XVII в.

Немецкое Возрождение

На рубеже XIV–XV вв. Германия была еще более раздроблена, чем в предыдущие периоды, что содействовало живучести в ней феодальных устоев. Немецкий Ренессанс сформировался в сравнении с итальянским на целое столетие позже, и развитие немецких городов запаздывало даже по отношению к Нидерландам. На примере творчества многих художников XV в. можно проследить, как формировалось Возрождение в Германии (Конрад Виц, Михаэль Пахер, Мартин Шонгауэр). В их алтарных образах появляются повествовательные элементы, стремление раскрыть человеческие чувства на религиозном сюжете («*Алтарь Святого Вольфганга*» М. Пахера в церкви Санкт-Вольфганге в одноименном городке, 1481). Но понимание пространства, введение золотых фонов, дробность рисунка, беспокойный ритм ломающихся линий («метафизический ветер», по остроумному замечанию одного исследователя), равно как и скрупулезное выписывание главного и частного, — все это говорит об отступлении последовательности в художественном мировоззрении этих мастеров и тесной связи со средневековой традицией. «Углубленная религиозность» (термин Г. Вельфлина), которая привела немцев к Реформации, имела огромное влияние на искусство. Идея божественной гармонии и благодати во всем мире распространилась как бы на каждый предмет, каждую травинку, выходящие из-под кисти художника. И даже в Дюрере (как увидим ниже, наиболее «итальянском» из всех немецких живописцев) его стремление к созданию идеально-прекрасного образа уживается с тяготением к натуралистическим деталям и готической экспрессии форм.

XVI столетие для Германии начинается мощным движением крестьянства, рыцарства и бюргерства против княжеской власти и римского католицизма (Крестьянская война 1524–1526 гг.). Тезисы будущего главы немецкой Реформации Мартина Лютера против продажи индульгенций в 1517 г. «оказали воспламеняющее действие, подобное удару молнии в бочку пороха». Общественное движение в Германии потерпело поражение уже к 1525 г., но время Крестьянской войны было периодом высокого духовного подъема и расцвета немецкого гуманизма, светских наук, немецкой культуры. С этим временем совпадает творчество самого крупного художника немецкого Возрождения **Альбрехта Дюрера** (1471–1528).

В творчестве Дюрера как бы слились искания многих немецких мастеров: наблюдения над природой, человеком; проблемы соотношения предметов в пространстве; существования человеческой фигуры в пейзаже, пространственной среде. По разносторонности, масштабу дарования, широте восприятия действительности Дюрер — типичный художник Высокого Возрождения (хотя такая градация периодов редко применяется к искусству Северного Возрождения). Он был и живописцем, и гравером, и математиком, и анатомом, и перспективистом, и инженером. Он два раза ездил в Италию, один раз — в Нидерланды, объездил свою родную страну. Его наследие составляют около восьмидесяти станковых произведений, более двухсот гравюр, более тысячи рисунков, скульптуры, рукописные материалы. Дюрер был крупнейшим гуманистом Возрождения, но его идеал человека отличен от итальянского. Глубоко национальные образы Дюрера полны силы, но и сомнений, иногда тяжких раздумий, в них отсутствует ясная гармония Рафаэля или языческая жизнерадостность молодого Тициана. Художественный язык усложнен, аллегоричен.

Дюрер родился в Нюрнберге, в семье золотых дел мастера, который и был его первым учителем. Затем у художника Михаэля Вольгемута (1434—1519) он прошел последовательно все этапы ремесленно-художественного образования, характерного для позднего Средневековья. Творческой среды вроде той, какую имели Мазаччо, Донателло, Пьеро делла Франческа или Гирландайо, у Дюрера не было. Он вырос в той художественной атмосфере, где были живы средневековые традиции, а для искусства характерны наивный натурализм, детальность обработки формы и яркая красочность. Уже в 1490 г. Дюрер покидает Вольгемута и начинает самостоятельную творческую жизнь. Он много ездит по Германии, Швейцарии, много занимается гравюрой, как на дереве, так и на меди, и вскоре становится одним из самых крупных мастеров гравюры в Европе. Тема смерти — частая тема его графических листов. Дюрер — философ, но философия его лишена непосредственной жизнерадостности и бодрого оптимизма итальянского Возрождения. В середине 1490-х гг. Дюрер в первый раз едет в Италию, в Венецию, изучает античные памятники. Из современных художников наибольшее впечатление на него оказывает Мантенья с его четким рисунком, выверенностью пропорций, трагическим мироощущением. В конце десятилетия

Дюрер исполняет серию гравюр на дереве на темы Апокалипсиса, в которой средневековые образы переплетаются с событиями, навеянными современностью; несколько позже создает Малые и Большие (по величине досок) «Страсти Христовы» и несколько живописных автопортретов. Дюрер первый в Германии плодотворно разрабатывает проблемы перспективы, анатомии, пропорций.

На автопортретах Дюрера видно, как от фиксации узкоконкретного (портрет 1493 г.) он идет к созданию образа более цельного, полнокровного, исполненного явно под влиянием итальянских впечатлений (1498), и приходит к образу, полному философских раздумий, высокого интеллекта, внутреннего беспокойства, столь характерного для мыслящих людей Германии того трагического периода истории (1500).

В 1505 г. Дюрер вновь едет в Венецию, где восхищается колоритом венецианцев: Джанбеллино, Тициана, Джорджоне. «А то, что мне 11 лет назад нравилось, это мне сейчас совсем не нравится», — запишет он в своем дневнике. В картине «Праздник четок» (другое название — «Мадонна с четками», 1506) при некоторой перегруженности многофигурной композиции на колорите в полной мере сказалось влияние венецианцев.

По возвращении домой Дюрер, несомненно, под воздействием итальянского искусства пишет «Адама» и «Еву» (1507), в которых выражает свое национальное понимание красоты и гармонии человеческого тела. Но прямое следование классическому канону — не путь Дюрера. Ему свойственны более остроиндивидуальные, драматические образы.

К середине 1510-х гг. относятся три самые знаменитые гравюры Дюрера: «Рыцарь, дьявол и смерть», 1513; «Святой Иероним в келье» и «Меланхолия», 1514 (резец, гравюры на меди). В первой из них изображается неуклонно движущ-



Альбрехт Дюрер.
Автопортрет. Мадрид, Прадо



**Альбрехт Дюрер.
Рыцарь, дьявол и смерть.
Гравюра**

Крылатая женщина в окружении атрибутов средневековой науки и алхимии: песочных часов, ремесленных инструментов, весов, колокола, «магического квадрата», летучей мыши и пр. — полна мрачной тревоги, трагизма, подавленности, неверия в торжество разума и силы знания, овеяна мистическими настроениями, отражающими, несомненно, настроения общие, характерные для всей атмосферы, в которой жила родина художника в канун Реформации и крестьянских войн.

В 1520-е гг. Дюрер путешествует по Нидерландам, находится под обаянием живописи Яна Ван Эйка, Рогира Ван дер Вейдена, но идет собственным путем, вырабатывая лишь ему присущий стиль. В этот период он пишет свои лучшие портреты наиболее близких ему по духу представителей немецкой интеллигенции: художника Ван Орлея, графический портрет Эразма Роттердамского — образы психологически выразительные по характеристике и чеканно-лаконичные по форме. В изобразительном языке Дюрера исчезает всякая дробность, красочная пестрота, линейная жесткость. Портреты цельны по композиции, пластичны по форме. Высокое одухотворение, подлинная сила духа отличают каждое лицо. Так художник сочетает идеальное начало с конкретно-индивидуальным.

Идущий вперед всадник, несмотря на то, что смерть и дьявол искушают и пугают его; во второй — сидящий в келье за столом и занятый работой Святой Иероним. На переднем плане изображен лев, более похожий на лежащего тут же старого, доброго пса. Об этих гравюрах написаны тома исследований. Им давались разные толкования: в них усматривали попытку отразить положение рыцарства, духовенства, бюргерства, а в образе Святого Иеронима видели писателя-гуманиста, ученого новой ренессансной эпохи. Третья гравюра — «Меланхолия».

В 1526 г. Дюрер создает свое последнее живописное произведение — диптих *«Четыре апостола»*, станковое по форме и назначению, но истинно монументальное по величавости образов. Некоторые исследователи видели в нем изображение четырех характеров, четырех темпераментов. Каноническим типам апостолов Дюрер придал глубоко индивидуальную характеристику, не лишив их вместе с тем синтетичности, обобщения, что всегда было одной из задач Высокого Возрождения. Произведение написано на двух досках, в левой на передний план Дюрер выдвинул не Петра, особо чтимого католической церковью, а Иоанна — апостола-философа, наиболее близкого мировоззрению самого Дюрера. В апостолах, в их разных характерах он давал оценку всему человечеству, провозглашал человеческую мудрость, высоту духа и нравственности. В этом произведении Дюрер выражал надежду на то, что будущее принадлежит лучшим представителям человечества, гуманистам, способным повести людей за собой.

Как истинный представитель ренессансной эпохи, подобно многим итальянским художникам, Дюрер оставил после себя значительные теоретические труды: трактат о пропорции и перспективе *«Руководство к измерению»*, *«Учение о пропорциях человеческого тела»*, *«Об укреплении и защите городов»*.

Несомненно, Дюрер был самым глубоким и значительным мастером немецкого Возрождения. Наиболее близок к нему по задачам и направлению Ханс Бальдунг Грин (ок. 1484/85—1545), наиболее далек, прямо противоположен — Матиас Грюневальд (Нитхардт, 1470/75—1528), автор знаменитого *«Изенгеймского алтаря»*, исполненного около 1516 г. для одной из церквей города Кольмара, произведения, в котором мистика и экзальтация удивительно сочетаются с остро подмеченными реалистическими деталями. Нервность, экспрессивность произведения Грюневальда обусловлены прежде всего его удивительным колоритом, необычайно смелым, по сравнению с которым цветковые решения Дюрера кажутся жесткими, холодными и рассудочными. В *«Голгофе»* — центральной части алтаря — художник почти натуралистично изображает сведенные судорогой руки и ноги Спасителя, кровоточащие раны, предсмертную муку на лице. Страдания Марии, Иоанна, Магдалины доведены до исступления. Цветом, который своим блеском напоминает готические витражи, лепятся пятна одежд, струящаяся по



Матиас Грюневальд.
Воскресение Христа.
Правая створка
Изенгеймского алтаря.
Кольмар, музей Унтерлинден

телу Христа кровь, создается нереальный, таинственный свет, дематериализующий все фигуры, обостряющий мистическое настроение.

Почти совсем не занимался религиозной живописью **Ханс Гольбейн Младший** (1497—1543), меньше других немецких живописцев связанный со средневековой традицией. Самая сильная часть творчества Гольбейна — портреты, написанные всегда с натуры, остроправдивые, иногда безжалостные в своей характеристике, холодно-резвые, но изысканные по колористическому решению. В ранний период портреты более «обстановочны», парадны («*Портрет бургомистра Майера*», «*Портрет жены бургомистра Майера*», 1516), в поздний период — более просты по композиции. Лицо, за-

полняющее почти всю плоскость изображения, охарактеризовано с аналитической холодностью. Последние годы жизни Гольбейн провел в Англии при дворе Генриха VIII, где он был придворным живописцем и где написал лучшие свои портреты («*Портрет Томаса Мора*», 1527; «*Портрет сэра Моретта де Солье*», 1534—1535; «*Портрет Генриха VIII*», 1536; «*Королева Джейн Сеймур*», 1536 и др.). Блестящими по мастерству являются портреты Гольбейна, исполненные акварелью, углем, карандашом. Крупнейший график эпохи, он много работал в гравюре. Особенно прославлена его серия гравюр на дереве «*Триумф смерти*» («*Пляска смерти*»). Творчество Гольбейна имеет значение не только для Германии, оно сыграло очень важную роль в формировании английской портретной школы живописи.

Продолжателем лучших дюреровских традиций в области пейзажа был художник так называемой «дунайской шко-

лы» Альбрехт Альтдорфер (1480—1538), мастер необычайно тонкий и лиричный, в творчестве которого пейзаж сложился как самостоятельный жанр. Последний художник немецкого Ренессанса **Лукас Кранах (1472—1553)** близок Альтдорферу чувством природы, которая всегда присутствует в его религиозных картинах.

Кранах рано приобрел широкую популярность, был приглашен ко двору курфюрста Саксонского, имел обширную мастерскую и множество учеников, вот почему в маленьких музеях Саксонии и Тюрингии, в замках-дворцах (Гота, Айзенах и др.) и по сей день много произведений круга Кранаха, из которых не всегда можно выделить работы самого художника. Лукас Кранах писал в основном на религиозные сюжеты, для его манеры характерны мягкость и лиризм, в его Мадоннах сказывается стремление воплотить ренессансную мечту об идеально прекрасном человеке. Но в изломе вытянутых фигур, в их подчеркнутой хрупкости, в особой изящной манере письма намечаются уже черты маньеризма, свидетельствующие о конце немецкого Возрождения.



**Лукас Кранах Старший.
Женский портрет.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж**

Французский Ренессанс

Еще в период Столетней войны начался процесс образования французской нации, зарождения французского национального государства. Политическое объединение страны было завершено в основном при Людовике XI (1423—1483, французский король из династии Валуа с 1461). К середине XV в. относится и начало французского Возрождения, на ранних стадиях еще тесно связанного с готическим искусством. Походы французских королей в Италию познакомили

французских художников с итальянским искусством, и с конца XV в. начинается решительный разрыв с готической традицией, итальянское искусство переосмысливается в связи с собственными национальными задачами. Французское искусство, в свою очередь, тоже оказывает определенное влияние на Италию. Французский Ренессанс носил характер придворной культуры. Заметим, народный характер более всего проявился во французской ренессансной литературе, в первую очередь в творчестве Франсуа Рабле (1494—1553), с его полнокровной образностью, типичным галльским остроумием и жизнерадостностью.

Как и в нидерландском искусстве, реалистические тенденции наблюдаются прежде всего в миниатюре богословских и светских книг. Первый крупный художник французского Возрождения — **Жан Фуке** (ок. 1420—1481), придворный живописец Карла VII и Людовика XI. И в портретах («*Портрет Карла VII*», ок. 1445), и в религиозных композициях Фуке (*диптих из Мелена*) тщательность письма сочетается с монументальностью в трактовке образа. Эта монументальность создается чеканностью форм, замкнутостью и цельностью силуэта, статичностью позы, лаконизмом цвета.

По сути, всего в два цвета — ярко-красный и синий — написана «Мадонна» меленского диптиха (моделью для нее послужила возлюбленная Карла VII — факт, невозможный в средневековом искусстве). Та же композиционная ясность и

точность рисунка, звучность цвета характерны для многочисленных миниатюр Фуке (Боккаччо. «Жизнь знаменитых мужчин и женщин», ок. 1458). Поля рукописей заполнены изображением современной Фуке толпы, пейзажами родной Турени.

С родиной Фуке — городом Туром связаны и первые этапы ренессансной пластики. Античные и ренессансные мотивы появляются в рельефах **Мишеля Коломба** (1430/31—1512). Его надгробия отличает мудрое принятие смерти, созвучное наст-



Жан Фуке. Портрет Карла VII.
Париж, Лувр

роению архаических и классических античных стел («Гробница герцога Франциска II Бретонского и его жены Маргариты де Фуа», 1502–1507, Нант, собор).

С начала XVI столетия Франция представляла собой самое большое абсолютистское государство Западной Европы. Центром культуры становится двор, особенно при Франциске I (1494–1547, король Франции с 1515), знатоке искусств, покровителе Леонардо. Приглашенные сестрой короля Маргаритой Наваррской (1492–1549) итальянские маньеристы Россо и Приматиччо явились основателями *школы Фонтенбло* («Фонтенбло — новый Рим», — напишет Вазари).

Замок в Фонтенбло, многочисленные замки по рекам Луаре и Шер (Блуа, Шамбор, Шенонсо), перестройка старого дворца *Лувра* (архитектор Пьер Леско и скульптор Жан Гужон) — первые свидетельства освобождения от готической традиции и применения ренессансных форм в архитектуре (в Лувре впервые применена античная ордерная система).



Приматиччо и Россо Фиорентино. Галерея Франциска I.
Фонтенбло



Шенонсо

И хотя замки на Луаре еще внешне похожи на средневековые своими деталями (рвы, донжоны, подъемные мосты), внутренний декор их — ренессансный, даже скорее маньеристический. Замок же Фонтенбло с его живописью, орнаментальной лепкой, круглой скульптурой — свидетельство по-



Шамбор

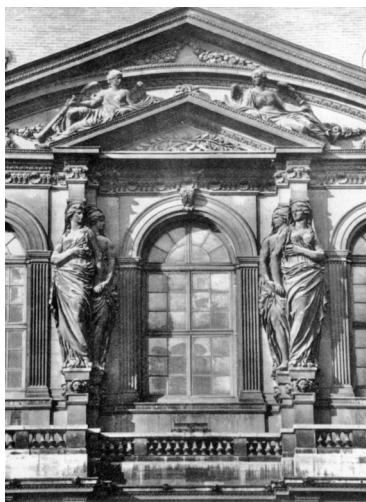
беды культуры итальянской по форме, античной по сюжету и чисто галльской по духу.

XVI век — время блестящего расцвета французского портрета, как живописного, так и карандашного (итальянский карандаш, сангина, акварель). В этом жанре особенно прославился живописец **Жан Клуэ** (ок. 1485/88—1541), придворный художник Франциска I, окружение которого, равно как и самого короля, он увековечил в своей портретной галерее. Небольшие по размеру, тщательно выписанные, портреты Клуэ тем не менее производят впечатление многогранных по характеристике и парадных по форме. В умении подметить самое главное в модели, не обедняя и сохраняя ее многосложность, еще дальше пошел его сын **Франсуа Клуэ** (ок. 1516—1572) — самый крупный художник Франции XVI в. Краски Клуэ напоминают по своей интенсивности и чистоте драгоценные эмали («*Портрет Елизаветы Австрийской*», ок. 1571). В исключительных по мастерству владения карандашом, сангиной, акварелью портретах Клуэ запечатлел весь французский двор середины XVI в. (портреты Генриха II, Марии Стюарт и др.).

Победа ренессансного мироощущения во французской пластике связывается с именем **Жана Гужона** (ок. 1510—



Жан Клуэ.
Портрет Франциска I.
Париж, Лувр



Пьер Леско и Жан Гужон.
Западное крыло Лувра.
Фрагмент

1566/68), самое прославленное произведение которого — рельефы «Фонтана Невинных» в Париже (архитектурная часть — Пьер Леско; 1547—1549). Легкие, стройные фигуры, складкам одежд которых вторят струи воды из кувшинов, трактованы с поразительной музыкальностью, пронизаны поэзией, чеканно отточены и лаконично сдержанны по форме. Чувство меры, изящества, гармонии, тонкость вкуса отныне будут неизменно связаны с французским искусством.

В творчестве младшего современника Гужона **Жермена Пилона** (1535—1590) вместо образов идеально прекрасных, гармонически ясных возникают образы конкретно-жизненные, драматические, мрачно-экзальтированные (см. его надгробия). Богатство его пластического языка служит холодному анализу, доходящему до беспощадности в характеристиках, в чем ему можно найти аналог разве только у Гольбейна. Экспрессивность драматического искусства Пилона типична для позднего Ренессанса и свидетельствует о надвигающемся конце ренессансной эпохи во Франции.

3.3. Маньеризм

Черты кризиса художественных идеалов Возрождения особенно отчетливо проявились в *маньеризме*, складывающемся на излете эпохи Ренессанса (итал. *manierismo*, от *maniera* — прием, стиль или, вернее, *manierismo* — вычурность, манерничанье). При всей виртуозности техники и изысканности форм в маньеризме есть как бы вторичность стиля. Явная подражательность, эстетизация образа, гиперболизация отдельных деталей, иногда даже выраженная в названии произведения, как, например, в «Мадонне с длинной шей» Пармиджанино (1534—1540), преувеличенность чувств, нарушение гармонии пропорций, равновесия форм — все создает дисгармонию, что само по себе чуждо природе искусства итальянского Возрождения.

Маньеризм принято делить на ранний и зрелый. *Ранний маньеризм* — с центром во Флоренции — это творчество таких мастеров, как Я. Понтормо, Д. Россо, А. де Вольтерра, Дж. Романо. Росписи последнего в *палаццо дель Тэ в Мантуе* полны неожиданных, почти устрашающих эффектов, композиция перегружена, равновесие нарушено, движения преувеличены и судорожны — все театрально-поверхностно,

холодно-патетично и не трогает сердце (см. например, фреску «Гибель гигантов»).

Зрелый маньеризм более изящен, утончен и аристократичен. Центры его — Парма и Болонья (Приматиччо, с 1531 глава школы Фонтенбло во Франции), Рим и Флоренция (Бронзино, ученик Понтормо; Д. Вазари; скульптор и ювелир Б. Челлини), а также Парма (уже упоминавшийся Пармиджанино, наиболее типичный мастер зрелого маньеризма; его Мадонны всегда изображены с удлинёнными телами и маленькими головками, с хрупкими, тонкими пальцами, с манерными, вычурными движениями, всегда холодны по колориту и также холодны по образу).

Маньеризм не ограничился Италией, он распространился в Испанию, Германию, Нидерланды, Францию, оказав влияние на их живопись и особенно на прикладное искусство, в котором безудержная фантазия маньеристов нашла благоприятную почву и широкое поле деятельности. Но маньеризм как течение принадлежит уже другому времени — классическое искусство Возрождения было уже позади.



**Пармиджанино.
Мадонна с длинной шеей.
Флоренция, Галерея Уффици**

Глава 4

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ В XVII ВЕКЕ

Великие географические открытия, начатые еще в эпоху Ренессанса, последовавшая за ними колонизация Нового Света, затем победа гелиоцентрической космогонии, открытия Николая Коперника (1473—1543) и Галилео Галилея (1564—1642), теории бесконечности миров, законы небесной механики и оптики Исаака Ньютона (1643—1727) должны были потрясти сознание людей, изменить их мировоззрение. Возрожденческий антропоцентризм и наивная вера в гармонию и незыблемость мира уже не отвечали духовным запросам человека. Если антропоцентризм остается неколебимым, то где этот центр в бесконечности Вселенной? «Весь зримый мир — лишь едва приметный штрих в необъятном лоне природы... Человек в бесконечности — что он значит?» — писал Блез Паскаль (1623—1662) в ответ на ренессансное представление о человеке как о «великом чуде», которое Бог поставил во главе мира. В XVII столетии человек уже понимает, что он не есть ни средоточие Вселенной, ни мера всех вещей; он одновременно и «венеч всего сущего», «краса Вселенной», и, говоря словами Гамлета, «квинт-эссенция праха» («То участь всех: // Все жившее умрет // И сквозь природу // В вечность перейдет»).

Разница в понимании места, роли и возможностей человека и отличает прежде всего искусство XVII в. от эпохи Ренессанса. Это иное отношение к человеку выражено с необыкновенной ясностью и точностью тем же великим французским мыслителем Паскалем: «Человек всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он — тростник мыслящий». Этот «мыслящий тростник» создал в XVII в. мощнейшие абсолютистские государства в Европе, сформирова-

ровал мировоззрение *буржуа*, которому предстояло стать одним из основных заказчиков и ценителей искусства в последующие времена, но он перестал воспринимать себя как центр Вселенной. Сложность и противоречивость эпохи интенсивного образования абсолютистских национальных государств в Европе определили характер новой культуры, которую принято в истории искусства связывать со стилем *барокко* (итал. Вагоссо, букв. — причудливый, вычурный), но которая не исчерпывается только этим стилем. Искусство XVII в. — это не только барокко, но и классицизм, и в какой-то степени реализм, как ни сложна его характеристика во времени.

Мировоззрение Ренессанса строилось прежде всего на безграничной вере в гармонию мира, в силу и волю человека-героя, в то, что человек есть мера всех вещей. Возрождение дало нам примеры объединения науки и искусства в одной творческой индивидуальности. Мировоззрение XVII в. пронизано ощущением трагического противоречия человека и мира, в котором он занимает совсем не главное место, а растворен в его многообразии, подчинен среде, обществу, государству. Наука и искусство, углубившись, уже не идут теперь рука об руку, никогда не объединяются в одном «лице».

Отражая сложную атмосферу времени, барокко соединило в себе казалось бы несоединимые элементы. Черты мистики, фантастичности, иррациональности, повышенной экспрессии удивительно уживаются в нем с трезвостью и приземленностью, истинно бюргерской деловитостью. При всей своей противоречивости барокко вместе с тем имеет вполне выраженную систему изобразительных средств, определенные специфические черты. В нем преобладает в религиозной тематике интерес к сюжетам чудес и мученичества, где смогли ярко проявиться излюбленные для этого стиля гиперболичность, аффектированность, патетика. Последнее, впрочем, не менее характерно и для светских сюжетов.

Величавость, сдержанность, статичность искусства Ренессанса сменяются любовью к динамике. На смену ренессансному чувству меры и ясности приходит искусство, построенное на контрастах, асимметрии; искусство, тяготеющее к грандиозности, перегруженности декоративными мотивами. Собственно, все эти черты наблюдаются уже у позднего Микеланджело и в позднем венецианском Возрождении у Тинторетто. Для барокко характерна живописная иллю-

зорность, желание «обмануть» глаз, выйти (например, в плафоне) из пространства изображенного в пространство реальное. Барокко тяготеет к ансамблю, к организации пространства: городские площади, дворцы, лестницы, фонтаны, парковые террасы, партеры, бассейны, боскеты; городские и загородные резиденции построены на принципе синтеза архитектуры и скульптуры, подчинения общему декоративному оформлению.

Барокко в живописи предпочитает линии живописное пятно, массу, светотеневые контрасты, с помощью которых и лепится форма. Оно нарушает принципы деления пространства на планы, принципы прямой линейной перспективы (которой столько сил отдали художники Кватроченто и с которой более вольно обращались мастера Высокого Возрождения) для усиления глубинности, иллюзии ухода в бесконечность. Парковые и дворцовые ансамбли, культовая архитектура, декоративная живопись и скульптура, находящиеся в тесной зависимости от архитектуры, парадный, репрезентативный портрет становятся основными видами искусства барокко. Натюрморт и пейзаж как самостоятельные жанры, равно как и жанр анималистический, дополняют картину развития изобразительных искусств этой эпохи.

Место и время развития барокко — XVII век и в первую очередь те страны, где торжествовали феодальные силы и католическая церковь. Сначала это Италия, где барокко нашло ярчайшее развитие в архитектуре (барочный Рим превалирует над современным и даже над античным), затем Испания, Португалия, Фландрия, оставшаяся под владычеством Испании, несколько позже — Германия, Австрия, Англия, Скандинавия, Восточная Европа, Новый Свет. В XVIII в. барокко нашло своеобразное и блестящее развитие в России. Ни во Франции, ни в Голландии барокко не получило первенствующей роли. За исключением некоторых стран, оно затухает в Европе в начале XVIII в., уступая место рококо.

Основные пути развития искусства XVII в. определяют ведущие национальные школы: итальянская, испанская, фламандская, голландская и французская, хотя, несомненно, ими не исчерпывается все многообразие художественной жизни Западной Европы этого столетия.

4.1. Итальянское искусство XVII века

Центром развития нового искусства барокко на рубеже XVI—XVII вв. был Рим. «*Римское барокко*» — мощнейший художественный стиль в искусстве Италии второй половины XVI—XVII в. родился прежде всего в архитектуре и идеологически связан с католичеством, с Ватиканом. Архитектура этого города в XVII в. представляется как будто во всем противоположного классицизму Ренессанса и вместе с тем прочно связанного с ним. Не случайно его предтечей выступает, как уже говорилось, Микеланджело.

Мастера барокко порывают со многими художественными традициями Возрождения, с его гармоничными, уравновешенными объемами. Архитекторы барокко включают в целостный архитектурный ансамбль не только отдельные сооружения и площади, но и улицы. Начало и конец улиц непременно отмечены какими-либо архитектурными (площади) или скульптурными (памятники) акцентами. Представитель раннего барокко архитектор Доменико Фонтана (1543—1607) впервые в истории градостроительства применяет *трехлучевую систему улиц*, расходящихся от *Пьяцца дель Пополо* («Народная площадь»), чем достигается связь главного въезда в город с основными ансамблями Рима. Обелиски и фонтаны, поставленные в точках схода лучевых проспектов и в их концах, создают почти театральный эффект уходящей вдаль перспективы. Принцип Фонтана имел огромное значение для всего последующего европейского градостроительства (вспомним трехлучевую систему хотя бы Петербурга).

На смену статуе как началу, организующему площадь, приходит *obelisk* с его динамичной устремленностью ввысь, а еще чаще — *фонтан*, обильно украшенный скульптурой. Блестящим примером барочных фонтанов были фонтаны Бернини: «*Тритон*» (1643) на площади Барберини и фонтан «*Четырех рек*» (1648—1651) на площади Навона.

Вместе с тем в эпоху раннего барокко не столько создавались новые типы дворцов, вилл, церквей, сколько был усилен декоративный элемент: интерьер многих ренессансных палаццо превратился в анфиладу пышных покоев, усложнился декор порталов, много внимания барочные мастера стали уделять внутреннему двору, дворцовому саду. Особого размаха достигла архитектура вилл с их богатым садово-парковым ансамблем. Как правило, здесь развились



**Лоренцо Бернини.
Фонтан четырех рек
на Пьяцца Навона. Рим**

в сад, представляющий собой великолепный парковый ансамбль; со стороны главного фасада боковые крылья здания выдвигаются и образуют парадный двор — так называемый *курдонер* (франц. *cour d'honneur*, букв. — почетный двор).

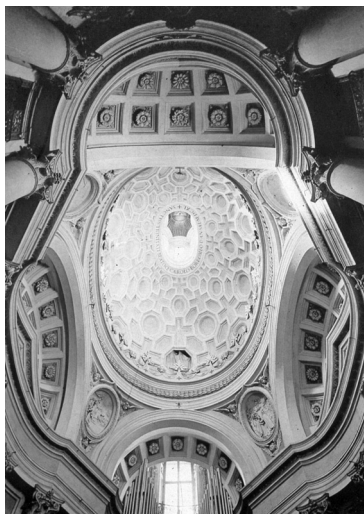
В *культовом зодчестве* зрелого барокко пластическая выразительность и динамичность усиливаются. Многочисленные раскреповки и разрывы тяг, карнизов, фронтонов в резком светотеневом контрасте создают необычайную живописность фасада. Прямые плоскости сменяются выгнутыми, чередование выгнутых и вогнутых плоскостей также усиливает пластический эффект. Интерьер барочной церкви как место пышного театрализованного обряда католической службы являет собой синтез всех видов изобразительного искусства (а с появлением органа — и музыки). Разные материалы (цветные мраморы, резьба по камню и дереву, лепнина, позолота), живопись с ее иллюзионистическими эффектами — все это вместе с прихотливостью объемов создавало чувство ирреального, расширяло пространство храма до беспредельности. Декоративная насыщенность, изощренность игры плоскостей, вторжение овалов и прямоугольников вместо любимых возрожденческими мастерами окруж-

те же принципы осевого *построения*, что и в градостроительстве: центральная подъездная дорога, парадный зал виллы и главная аллея парка по другую сторону фасада проходят по одной оси. Гроты, балюстрады, скульптуры, фонтаны обильно украшают парк, и декоративный эффект еще больше усиливается расположением всего ансамбля террасами на крутом рельефе местности.

Еще более пышным становится архитектурный декор в период зрелого барокко, со второй трети XVII в. Украшается не только главный фасад, но и стены со стороны сада; из парадного вестибюля можно попасть сразу



Франческо Борромини.
Церковь Сант Иво
алла Сapiенца. Рим



Франческо Борромини.
Купол церкви Сан-Карло
алле кватро Фонтане в Риме

ностей и квадратов усиливаются от одного архитектурного творения к другому. Достаточно сравнить *церковь Иль Джезу* (1575) Джакомо делла Порта (ок. 1540—1602) с *церковью Сант Иво* (1642—1660) Франческо Борромини (1599—1667): здесь острые треугольные выступы стен, звездчатый в плане купол создают бесконечно разнообразное впечатление, лишают формы предметности; или с его же церковью *Сан-Карло алле кватро Фонтане* (1634—1667).

Самым тесным образом с архитектурой связана скульптура. Она украшает фасады и интерьеры церквей, вилл, городских палаццо, сады и парки, алтари, надгробия, фонтаны. В барокко иногда невозможно разделить работу архитектора и скульптора. Художником, который соединял в себе и то и другое дарование, был **Джованни Лоренцо Бернини** (1598—1680). В качестве придворного архитектора и скульптора римских пап Бернини выполнял заказы и возглавлял все основные архитектурные, скульптурные и декоративные работы, которые велись по украшению столицы. В большой степени благодаря церквям, построенным по его проекту, католическая столица и приобрела барочный характер (*церковь Сант-Андреа аль Квиринале*, 1658—1678). В Ватиканском дворце Бернини оформил «Королевскую

лестницу» (*Scala regia*), связавшую папский дворец с собором. Ему принадлежит типичнейшее создание барокко — ослепляющая декоративным богатством разнообразных материалов, безудержной художественной фантазией *сень* (киворий) в Соборе Святого Петра (1657—1666), а также многие статуи, рельефы и надгробия собора. Но главное создание Бернини — это грандиозная *колоннада Собора Святого Петра* и оформление гигантской площади у этого собора (1656—1667). Глубина площади — 280 м; в центре ее стоит обелиск; фонтаны по бокам подчеркивают поперечную ось, а сама площадь образована мощнейшей колоннадой из четырех рядов колонн тосканского ордера девятнадцати метров высотой, составляющей строгий по рисунку, незамкнутый круг, «подобно распростертым объятиям», как говорил сам Бернини.

Колоннада, как венком, венчала собор, к которому прикоснулась рука всех великих зодчих Возрождения от Браманте до Рафаэля, Микеланджело, Бальдассаре Перуцци (1481—1536), Антонио да Сангалла Младшего (1483—1546). Последним оформлял главный портик ученик Браманте Карло Мадерна (1556—1629).



Лоренцо Бернини. Колоннада площади перед Собором Святого Петра. Рим

Бернини был не менее знаменитым скульптором. Подобно ренессансным мастерам он обращался к сюжетам как античным, так и христианским. Но его образ «*Давида*» (1623), например, звучит иначе, чем у Донателло, Вероккио или Микеланджело. «Давид» Бернини — это «воинствующий плетей», бунтарь, в нем нет ясности и простоты образов Кватроченто, классической гармонии Высокого Ренессанса. Его тонкие губы упрямо сжаты, маленькие глаза зло сузились, фигура предельно динамична, тело почти повернуто вокруг своей оси.

Бернини создал множество скульптурных алтарей для римских церквей, надгробия знаменитым людям своего времени, фонтаны главных площадей Рима (уже упоминавшиеся фонтаны на площади Барберини, площади Навона и др.), и во всех этих работах проявляется их органическая связь с архитектурной средой. Бернини был типичнейшим художником, работавшим по заказу католической церкви, поэтому в его алтарных образах, созданных с тем же декоративным блеском, что и другие скульптурные работы, языком барочной пластики (иллюзорная передача фактуры предметов, любовь к сочетанию разных материалов не только по фактуре, но и по цвету, театрализация действия, общая «живописность» скульптуры) всегда четко выражена определенная религиозная идея («*Экстаз Святой Терезы Авильской*» [1645—1652] в церкви Санта Мария делла Виттория в Риме).

Бернини явился создателем барочного портрета, в котором все черты барокко выявлены в полной мере: это изображение парадное, театрализованное, декоративное, но общая парадность изображения не заслоняет в нем реального облика модели (портреты герцога д'Эсте, Людовика XIV).

В живописи Италии на рубеже XVI—XVII вв. можно выделить два главных художественных направления: одно связано с творчеством братьев Карраччи и получило наименование «*болонского академизма*», другое — с искусством одного из самых крупных художников Италии XVII в. Караваджо.

Аннибале и Агостино Карраччи и их двоюродный брат Лодовико основали в 1585 г. в Болонье *Академию вступивших на истинный путь* (Accademia degli incamminati), в которой художники обучались по определенной программе. Отсюда и название — «болонский академизм» (или «болонская школа»). Принципы болонской академии, которая явилась прообразом всех европейских академий будущего,

прослеживаются в творчестве самого талантливого из братьев — **Аннибале Карраччи** (1560—1609).

Карраччи тщательно изучал и штудировал натуру. Он считал, что натура несовершенна и ее нужно преобразить, облагородить, для того чтобы она стала достойным предметом изображения в соответствии с классическими нормами. Отсюда неизбежные отвлеченность, риторичность образов Карраччи, пафос вместо подлинной героики и красоты. Искусство Карраччи оказалось очень своевременным, соответствующим духу официальной идеологии и получило быстрое признание и распространение.

Братья Карраччи — мастера монументально-декоративной живописи. Самое знаменитое их произведение — роспись галереи в *Палаццо Фарнезе в Риме* на сюжеты овидиевых «Метаморфоз» (1597—1604) типично для барочной живописи. Кроме того, Аннибале Карраччи явился создателем так называемого *героического пейзажа* — пейзажа идеа-



Аннибале Карраччи. Венера и Адонис.
Вена, Музей истории искусств

лизированного, выдуманного, ибо природа, как и человек (по мнению болонцев), несовершенна, груба и требует облагороженности, чтобы быть представленной в искусстве. Это пейзаж, развернутый при помощи кулис в глубину, с уравновешенными массами куп деревьев и почти обязательной руиной, с маленькими фигурками людей, служащими только стаффажем, чтобы подчеркнуть величие природы. Столь же условен и колорит болонцев: темные тени, локальные, четко по схеме расположенные цвета, скользящий по объемам свет. Идеи Карраччи были развиты рядом его учеников (Гвидо Рени, Доменикино и др.), в творчестве которых принципы академизма были почти канонизированы и распространены по всей Европе.

Микеланджело Меризи (1573–1610), прозванный **Караваджо** (по месту рождения), — художник, давший наименование мощному реалистическому течению в искусстве, граничащему с натурализмом, — *караваджизму*, которое обрело последователей во всей Западной Европе. Единственный источник, из которого Караваджо находит достойным черпать темы искусства, — окружающая действительность. Реалистические принципы Караваджо делают его наследником Ренессанса, хотя он и ниспровергал классические традиции. Метод Караваджо был антиподом академизму, да и сам художник бунтарски восставал против него, утверждая свои собственные принципы. Отсюда обращение (не без вызова принятым нормам) к необычным персонажам вроде картежников, шулеров, гадалок, разного рода авантюристов, изображениями которых Караваджо положил начало бытовой живописи глубоко реалистического духа, сочетающей наблюдательность нидерландского жанра с ясностью и чеканностью формы итальянской школы («*Лютнист*», ок. 1595; «*Игроки*», 1594–1595).

Но главными для мастера остаются темы религиозные (алтарные образа), которые Караваджо стремится воплотить с истинно новаторской смелостью как жизненно достоверные. В «*Евангелисте Матфее с ангелом*» (1599–1602) апостол похож на крестьянина, у него грубые, знакомые с тяжелым трудом руки, изборожденное морщинами лицо напряжено от непривычного занятия — чтения.

У Караваджо сильная пластическая лепка формы, он накладывает краску большими, широкими плоскостями, выхватывая из мрака светом наиболее важные части композиции. Эта резкая светотень, контрастность цветовых пятен,



**Караваджо. Призвание апостола Матфея.
Церковь Сан Луиджи Деи Франчези в Риме**

крупные планы, динамичность композиции создают атмосферу внутренней напряженности, драматизма, взволнованности и большой искренности. Караваджо одевает своих героев в современные одежды, помещает в простую, знакомую зрителям обстановку, чем добивается еще большей убедительности. Произведения Караваджо достигали иногда такой силы реалистической выразительности, к сожалению, иногда доходящей до натуралистичности, что заказчики отказывались от них, не усматривая в образах должного благочестия и идеальности (недаром в отношении Караваджо некоторые исследователи применяют термин «жестокий реализм»). Так было с алтарным образом «Успение Богоматери»: заказчик отверг его, мотивируя тем, что мастер изобразил не величие Успения Марии, а смерть во всей ее неприглядности.

Пристрастие к натуралистическим деталям, достоверности обстановки не заслоняет главного в произведениях Ка-

раваджо, лучшие из которых эмоционально выразительны, глубоко драматичны и возвышенны («*Положение во гроб*», 1602). Для зрелого творчества мастера характерны монументальность, величественность композиций, скульптурность формы, классическая ясность рисунка. Вместе с тем градации света и тени становятся мягче, цветовые нюансы — тоньше, пространство — воздушнее (уже упоминавшееся «*Успение Марии*», 1606).

Искусство Караваджо породило и истинных последователей его художественного метода, и поверхностных подражателей, усвоивших лишь внешние приемы. Из наиболее серьезных его последователей в Италии можно назвать Креспи, Джентиллески, всех венецианских «тенебристов»; в Голландии — Тербрюггена и вообще всю так называемую «утрехтскую школу кавараджистов». Влияние Караваджо испытали молодой Рембрандт, в Испании — Рибера, Сурбаран, Веласкес.

С самого своего раннего периода итальянское барокко как стиль формировалось во многом на общих принципах с академической системой болонцев. Идеализация и патетика были особенно близки официальным кругам итальянского общества и церкви — основному заказчику произведений искусства. Но этот стиль воспринял нечто и от Караваджо: материальность формы, энергию и драматизм, новшества в понимании светотеневой моделировки. В результате сплава двух разных художественных систем и родилось искусство итальянского барокко: монументально-декоративная живопись Гверчино (Франческо Барбьери, 1591—1666) с его реалистическими типажам и караваджистской светотенью, Пьетро да Кортона (Берреттини, 1596—1669), Луки Джордано (1632—1705); станковая живопись наиболее близкого Караваджо Бернардо Строцци (1581—1644), прек-



**Караваджо.
Положение во гроб.
Ватикан, Пинакотека**



**Сальватор Роза.
Дух Самуила, призванный
к Саулу волшебницей
из Эндора. Париж, Лувр**

расного колориста Доменико Фетти (1588/89—1623), испытавшего сильное влияние Рубенса (как, впрочем, и Строцци). Несколько позже, в середине века появились блистательные по своим колористическим достоинствам, мрачно-романтические композиции Сальватора Розы (1615—1673).

В последней трети XVII в. в искусстве итальянского барокко намечаются определенные изменения. Безудержно усиливается декоративность, усложняются композиции и ракурсы, создается впечатление, что фигуры несутся в стремительном и беспорядочном движении. Живопись с ее перспектив-

ным иллюзионизмом, по сути, уничтожает стену, «разрывает» потолок или купол, что всегда противоречило правилам классического искусства. Плафон римской церкви Сант-Иньяцио «Апофеоз Святого Игнатия», исполненный Андреа дель Поццо (1642—1709), архитектором, живописцем, теоретиком искусства, которого недаром называли главой «стиля иезуитов», — ярчайший пример такой плафонной живописи с ее «обманом глаз», экспрессивностью выразительных средств, мистицизмом и экзотичностью настроения (Рим, 1684).

К концу столетия в композициях, как монументально-декоративных, так и станковых, все чаще побеждают холодность, риторичность, ложный пафос. Однако лучшие художники все-таки умели преодолеть эти черты позднего барокко. Таковы романтические пейзажи Алессандро Маньяско (1667—1749), монументальная (плафоны, алтарные образа) и станковая (портреты) живопись Джузеппе Креспи (1665—1747) — художников, стоящих на рубеже нового столетия.

В XVII в. Италия еще сохраняла ведущее положение в искусстве Европы. Но с XVIII в. начался упадок, причины которого лежат в исторической судьбе Италии, очень слож-

ной в это время и ставшей еще более сложной в XVIII столетии, когда испанское владычество сменилось австрийским, и вся страна оказалась во власти столь разных сильных централизованных государств.

4.2. Испанское искусство XVII века

Со второй половины XV в. Испания уже была единым государством. В начале XVI в. это абсолютистское государство достигло наивысшего политического и экономического могущества в Европе. Продолжающееся завоевание Нового Света, открытие новых торговых путей превратили Испанию в самую сильную морскую державу, владеющую гигантскими колониями. Колоссальные богатства были сконцентрированы в руках земельной аристократии, двора и церкви, могущественной в Испании, как ни в одном другом европейском государстве. Однако реакционная внутренняя и внешняя политика испанских королей, разорительные войны, постоянные религиозные преследования, слабость буржуазии привели Испанию к потере своего могущества уже к концу XVI в.

Расцвет испанской культуры — литературы и театра (освященных именами Сервантеса и Лопе де Вега), а затем живописи — не совпал с периодом наивысшего экономического и политического могущества Испании и наступил несколько позднее. «Золотым веком» испанской живописи является XVII век, а точнее, 1580—1680-е гг.

Для испанского искусства было характерно преобладание традиций не классических, а средневековых, преимущественно периода расцвета готики. Роль мавританского искусства в связи с многовековым господством арабов в Испании несомненна для всего испанского искусства, сумевшего необычайно интересно переработать мавританские черты, сплавив их с исконно национальными. У испанских художников было два основных заказчика: *двор*, богатые испанские гранды, аристократия и *церковь*. Роль католической церкви в сложении испанской школы живописи была очень велика. Под ее влиянием формировались вкусы заказчиков. Но суровость судьбы испанского народа, своеобразие его жизненных путей выработали специфическое мировоззрение испанцев. Религиозные идеи, которыми, по сути, освящено все искусство Испании, воспринимаются очень кон-

кретно в образах реальной действительности, чувственный мир удивительно уживается с религиозным идеализмом, а в мистический сюжет врывается народная, национальная стихия. В испанском искусстве идеал национального героя выражен прежде всего в образах святых.

Блестящий расцвет живописи начинается с появлением в Испании в 1576 г. живописца **Доменико Теотокопулиса** (1541–1614), прозванного **Эль Греко**, поскольку он был греческого происхождения и родился на острове Крите. До Испании Эль Греко учился в Италии у Тициана (именно в Венеции он впервые узнал масляную технику), изучал в Риме произведения Микеланджело. Не оцененный при мадридском дворе, он уезжает в Толедо. Эль Греко становится основателем и главой толедской школы и пишет преимущественно по заказу монастырей и церквей Толедо. Как художник он сложился рано и мало эволюционировал. Истоками его творчества была византийская монументальная и станковая живопись (иконы и мозаики); из итальянского искусства наибольшее влияние на него имели Тициан и Тинторетто, венецианская школа в целом, а в Испании — Луис Моралес (1510/20–1585).

Тематика произведений Эль Греко обычна для его времени. Это прежде всего религиозные сюжеты («Взятие под стражу»,

«Моление о чаше», «Святое семейство»), чаще всего — алтарные образы («*Погребение графа Оргаса*», 1586–1588, церковь Санто Томе, Толедо). Значительно реже он обращается к античным мифам («Лаокоон»). Он пишет много портретов и пейзажей, в основном виды Толедо. Его картины на сюжеты, использованные уже многими художниками до него, производят неожиданное впечатление. Герои Эль Греко «вкушают радость в страдании», находятся в состоянии крайней взволнованности, эмоционального напряжения. Это возбуждение,



Эль Греко. Похороны графа Оргаса. Алтарный образ церкви Санто Томе в Толедо

беспокойство, напряжение передается цветом: зеленое, желтое, синее, киноварь звучат у Эль Греко вполне условно. Художник не стремится передать цветом подлинную красоту предметов, но, не теряя общего впечатления вещественности, усиливает цветом состояние напряжения, устремления ввысь. «Дневной свет мешает моему внутреннему», — будто бы произнес некогда мастер, писавший при искусственном освещении. В композициях Эль Греко свет скользит по фигурам, вспыхивает и затухает, все кажется колеблющимся в беспокойном ритме.

Лица героев Эль Греко всегда удлинённые, аскетические, глаза посажены асимметрично и широко открыты. Напряжённый динамизм пронизывает все композиции мастера. Его портреты грандов, высшей кастильской знати все чем-то похожи друг на друга: этих людей снедает внутренний огонь, на их бледных лицах горят не видящие внешний мир глаза, они полны напряжения сложной духовной жизни. В пейзажах, изображающих обычно Толедо в грозу, во вспышках молнии, Эль Греко подчеркивает ничтожность человека перед силами природы, и в этом одно из резких отличий в восприятии природы человеком барокко и человеком Ренессанса. В глубоко своеобразном и выразительном искусстве Эль Греко, рожденном в среде древнего вырождающегося кастильского дворянства и фанатичного монашества, много мистики, экзальтированности, иступления, даже ложной патетики и изломанности, что позволяет многим исследователям относить его к художникам маньеристического направления. Лучшее, что есть в искусстве Эль Греко, имело большое влияние на формирование живописи Испании XVII в.

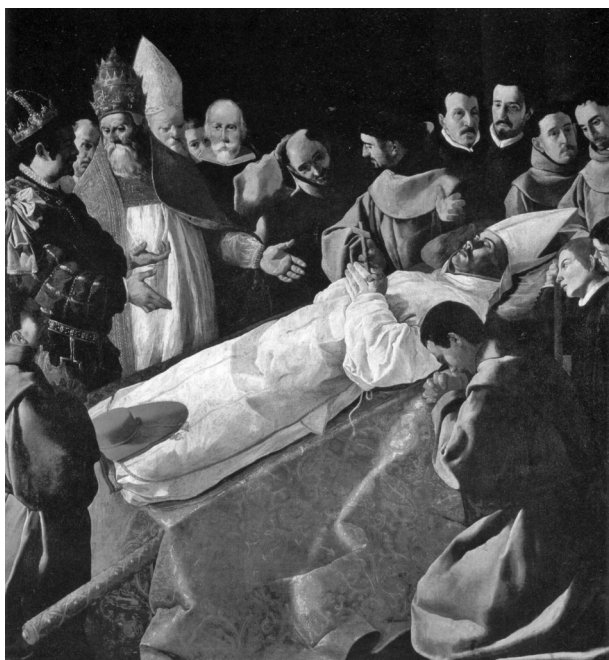
«Золотой век» испанской живописи означен именами таких художников, как Франсиско Рибальга, Хусепе Рибера и Франсиско Сурбаран.

Монументальные образы святых **Франсиско Рибальты** (1551/55–1628) всегда строятся на знании конкретной модели, несут определенные черты портретности. Пастозное письмо, интенсивные цвета его палитры имеют много общего с письмом Караваджо, во всяком случае исходят из близких реалистических принципов («Апостол Петр», «Евангелист Лука»). Испанских художников первой половины XVII в. роднит с Караваджо и интерес к жанровой живописи, первыми образцами которой являются испанские *bodegones* (от исп. *bodega* — трактир, харчевня, лавка).

В творчестве **Хусепе Риберы** (1591—1652, с 1616 жил в Неаполе) на ранних этапах отчетлив интерес к ярко индивидуальному, конкретному, пусть даже уродливому. В его почерке много от караваджизма: он предпочитает темный фон, насыщенные густые тона, красноватые в тенях, точную пластическую моделировку, подчеркнутую материальность формы, контрасты света и тени, сложные ракурсы фигур («*Святой Себастьян*», 1628). Его библейские и евангельские персонажи — простолюдины, но всегда полные достоинства, мужественные и гордые. Как истинный сын эпохи барокко, да еще испанец, Рибера предпочитает изображать сцены мученичества: в них ярче предстает нравственная сила героев (см. «*Аполлон и Марсий*» на цветной вклейке). Драматические сюжеты толкуются Риберой без внешних эффектов, и образы обретают истинную монументальность благодаря глубокой внутренней значимости. Это характерно даже для тех персонажей, в которых мастер подчеркивает уродливые черты. Например, в известной картине «*Хромоножка*» жалкий маленький калека изображен художником с большой теплотой, в нем подчеркнуты его веселость, лукавство, озорство, а ракурс несколько снизу делает его изображение монументальным, придает ему величественность.

Расцвет творчества Риберы относится к 1630—1640-м гг. К этому времени несколько меняется его манера. Живопись становится светлее, колорит — тоньше, тени — прозрачнее, исчезают резкие светотеневые контрасты, все как бы наполняется воздухом. Образы, возможно, теряют свою конкретность, но становятся более обобщенно-глубокими, выразительными. В них появляется иногда стремление к победе идеального начала, как, например, в пленительном своей чистотой и красотой образе «*Святой Инессы*» (1641) — юной христианки, отданной на поругание толпе, но спасенной Богом, явившим одно из своих чудес.

Крупным центром художественной культуры была Севилья. Севильской школе принадлежит творчество **Франсиско Сурбарана** (1598—1664), уже в 1629 г. получившего звание главного живописца Севильи. Заказчик Сурбарана была церковь, главными персонажами — монахи. Спокойные, важные, благочестивые, они представлены обычно в рост, в белых одеждах на темном фоне, в застылой, статичной позе, что сообщало им оттенок вечного, незыблемого. Это всегда национальный, полный достоинства характер («*Святой Лаврентий*» (1636) с символом мученичества —



**Франсиско Сурбаран. Погребение Святого Бонавентуры.
Париж, Лувр**

жаровней в руках). Приблизительно до 1630-х гг. в почерке Сурбарана сказывается влияние караваджизма: в плотности и темном цвете красок, в светотеневых контрастах. Живопись зрелого Сурбарана совершенно самостоятельна и свободна от каких-либо влияний. В ней нет ни внешних эффектов, ни экзальтации даже в сюжетах мистических. Образы полны одухотворенности, величия, ясности и простоты (например, «Посещение Святого Бонавентуры Фомой Аквинским»). Лаконизм и выразительность пластических средств Сурбарана особенно прослеживаются в его натюрмортах, в которых художник умеет выявить материальное совершенство, красоту формы, фактуры, цвета изображаемых им предметов. Сурбаран создает поистине монументальный образ «мертвой природы» в своих чистых по краскам и строгих по формам натюрмортах.

Самый замечательный художник «золотого испанского века» — **Диего Родригес де Сильва Веласкес** (1599—1660). Как и Рибальта, Веласкес — севильянец, учился у Ф. Паче-

ко, мастерская которого во многом напоминала итальянскую боттегу. Первые самостоятельные работы мастера показывают его интерес к жанру бодегонес («Завтрак», ок. 1617; «Водонос», ок. 1621). В этих работах Веласкес соединяет караваджистское «тенебриссо» с сурбарановским умением передать величие вещей и уже чисто свое глубокое уважение к людям из народа. Интересно, что у Веласкеса, типичнейшего испанца, почти отсутствуют произведения на религиозные сюжеты, а те, которые он избирает, трактуются им близко к бодегонес как жанровые сцены («Христос в гостях у Марии и Марфы», ок. 1620).

В 1623 г. Веласкес переезжает в Мадрид и становится придворным художником короля Филиппа IV Габсбурга (1605—1665). Почти 40 лет длится его служба при дворе, но она не помешала художнику отыскать свой путь в искусстве, оставаться верным своим идеалам.

В конце 1620-х гг. Веласкес пишет картину на мифологический сюжет «Вакх в гостях у крестьян», или, как ее чаще называют, «Пьяницы», ибо Вакха окружают подвыпившие крестьяне, скорее похожие на бродяг (см. цветную вклейку). Мифологическую сцену Веласкес трактует как бодегонес. Особой идеализации нет даже в фигуре полуобнаженного Вакха. Возвышенное и низменное перемешалось здесь, как на ранних этапах античного искусства. Широкая моделировка формы, контрасты света и тени, золотистый тон — все это черты караваджизма, однако в картине есть уже нечто такое, что будет характерно только для Веласкеса. Формирование этой манеры связывают с влиянием Рубенса, который в 1628 г. приезжал в Мадрид и подружился с Веласкесом.

В 1629 г. Веласкес впервые едет в Италию, где самым большим впечатлением для него оказывается живопись венецианцев. «Кузница Вулкана» (1630) была как бы результатом изучения им классического искусства, но в толковании темы он остался верен собственным принципам, изобразив вместо античных героев вполне современных испанских крестьян, занятых кузнечным ремеслом. В середине 1630-х гг. Веласкес пишет картину «Сдача Бреды», посвященную единственному победному событию в бесславной для испанцев борьбе с голландцами, — произведение уже вполне сложившегося и большого мастера. Новаторской была сама композиция батальной сцены — без аллегорических фигур и античных божеств. Новаторским было и толкование темы: побежденные голландцы, сконцентрированные

в левой части картины, представлены с тем же чувством достоинства, что и победители-испанцы, более плотной массой сгруппированные в правой части композиции, на фоне рядов копий (отчего картина имеет второе название «Копья»). Лица обеих групп портретны и одновременно типичны, что усиливает значимость происходящего, превращает небольшое событие в изображение исторически важного. Замком композиции служат две фигуры: коменданта голландской крепости Юстина Нассауского и испанского полководца Спинолы. Их позы и жесты оправданны, естественны. Действующие лица размещены на фоне равнины, общо написанной линии войск и горящей крепости. Колористическое решение скупое, но необычайно богато: оно построено на немногочисленных тонах — черных, желтых, розовых и зеленых — объединенных серым разной силы, интенсивности и оттенка, от темно-серого до жемчужного. Серебристый свет создает атмосферу раннего утра, формирует богатую световоздушную среду. Колористическое дарование Веласкеса будет по-настоящему оценено только в XIX в.

Утверждение достоинства личности — основная черта портретной живописи Веласкеса. Как придворный художник, он почти сорок лет писал портреты Филиппа IV, его детей, графа Оливареса и многих других придворных. Его Филипп IV изображен то задумчивым, как на портрете 1635 г., то грустным и каким-то внутренне опустошенным. Но всегда изображение дает характеристику неоднозначную, предполагающую возможности размышления. Эта многогранность особенно видна на портрете графа Оливареса, много лет бывшего премьер-министром, ловкого царедворца и хитрого политика. Проницательный, острый взгляд и тающая коварство улыбка оказываются вполне достаточными для характеристики модели, но тысячи нюансов открываются взору зрителей при внимательном изучении портрета и дополняют, углубляют эту характеристику.

Веласкес по праву считается одним из создателей парадного, репрезентативного портрета. Изображения его монументальны, лаконичны и глубоко выразительны по средствам (конные портреты Филиппа IV, инфанта Балтазара Карлоса, графа Оливареса и др.). Для искусства Веласкеса, для восприятия им мира и человека вообще свойственны благородство и мера. Знаменательно, что между моделью и зрителем он всегда оставляет некую преграду. Эти качества сказались и в портретах шутов, которые Веласкес писал в конце

1630-х — 1640-е гг. Скорбно глядящий на зрителя Себастьян де Морра; задумавшийся над гигантским в его маленьких руках фолиантом любимый шут Филиппа IV Эль Примо; разряженный, как принц, карлик «Дон Антонио», кажущийся еще меньше рядом с большой собакой; «Идиот из Корин» (последние два портрета написаны уже в 1650-е гг.) — все эти несчастные, развлекающие двор, переданы художником с большим тактом, людьми, достойными уважения и сочувствия.

Правдивость изображения и глубина проникновения в истинную сущность модели с особой силой проявились в «*Портрете папы Иннокентия X*» (1650), который Веласкес написал в Италии, куда приехал вторично в 1649 г. уже прославленным художником. Сидящий в кресле Иннокентий X остается как бы один на один со зрителем. Его пронизывающий умный взгляд холодных светлых глаз, сжатые губы выдают характер целеустремленный, жестокий, если не беспощадный, волю непреклонную, темперамент активный даже на восьмом десятке лет, натуру, не знающую ни в чем преград и сомнений, но, безусловно, незаурядную. Современники утверждали, что, увидев свой портрет, Папа воскликнул: «*Troppo vero!*» («Слишком правдиво!»).

Портрет демонстрирует сложнейшее искусство Веласкеса-колориста. Он написан в два цвета: белым и красным, но красный дан во множестве оттенков: от алого до розового. Мантия, кресло, головной убор, занавес — все написано в красных тонах, но красные рефлексы есть и на белом стихаре и даже на лице и руках. Разной силы, разной светоносности красный цвет создает общий колорит, столь же праздничный, сколь и напряженный, что еще более обостряет многоплановую характеристику модели. Так, на смену портрету — идеалу эпохи Высокого Возрождения барокко выдвигает портрет человека во всей сложности его бытия, со всеми темными и светлыми сторонами его существования.

Искания тона, проблема передачи света и воздуха, световоздушной среды, что будет так волновать художников XIX столетия, — главные проблемы живописи Веласкеса. Его пейзажи с виллой Медичи, написанные в изысканной колористической гамме, благодаря которой краски природы воспринимаются не локально, а во взаимодействии со светом, предвещают пейзажную живопись XIX в.

В последнее десятилетие жизни Веласкес создал три самых известных своих произведения. Может быть, под впе-

чатлением тичиановской «Венеры» он написал свою *«Венеру перед зеркалом»* (1651) — первое в испанском искусстве того времени изображение обнаженного женского тела. Венера написана со спины, ее торс как бы замыкает композицию с переднего плана, и только в зеркале, которое держит амур, отражается ее простое милое лицо. Такая замкнутая в самой себе композиция, по мнению многих исследователей, является характерной чертой искусства барокко. Множество оттенков розового и золотистого лепят объем прекрасного обнаженного тела, растворяющегося в насыщенной воздушной среде.

Предметы как бы купаются в солнечном свете в другой знаменитой картине Веласкеса — *«Менины»* («Фрейлины», 1656). «Менины» — это, по сути, групповой портрет. Стоя у мольберта, сам художник (и это единственный достоверный автопортрет Веласкеса) пишет короля и королеву, отражение которых зрители видят в зеркале. На переднем же плане изображена инфанта Маргарита, видимо, пришедшая на сеанс для развлечения родителей, в окружении фрейлин, карлицы, придворных и собаки. В дверях покоя художник поместил фигуру канцлера. Лицо инфанты, полное выражения детской надменности, ее легкие волосы, тщедушное



Диего Веласкес. Венера перед зеркалом.
Лондон, Национальная галерея

тельце, закованное в парадное платье, — все пронизано воздухом, моделировано тысячами разных цветовых оттенков, мазками разного направления, плотности, величины и формы. Композиция усложнена тем, что в ней объединены черты жанровой картины и группового портрета.

Третье из последних произведений Веласкеса — *«Пряхи»* (1657). Это также жанровая картина, поданная мастером монументально. На полотне изображена шпалерная мастерская, в которую пришли придворные дамы, чтобы полюбоваться на искусство прях. Они рассматривают гобелен, изображающий миф об Арахне, простой девушке, вздумавшей превзойти своим искусством Афины, которая и покарала ее за это, превратив в паука. Этот известный сюжет, изложенный Овидием в *«Метаморфозах»*, перекликается в картине Веласкеса с реальной сценой на переднем плане, где и изображены сами пряхи — «арахны». Солнечный свет заливает весь второй план картины. Наряды дам сливаются с изображением на ковре, да и сами фигуры почти тонут, растворяются в этом золотом свете, в то время как на первом плане — полутемное помещение, куда проникает свет только слева из окна. Он выхватывает головы и спины прях, колесо



Диего Веласкес. Пряхи. Мадрид, Прадо

прялки. Веласкес воссоздает атмосферу труда, творящего искусство, и вся картина, в которой реальность каждодневного переплетена с вечностью мифа, вдруг оказывается прославлением самого искусства.

Веласкес умер неожиданно. Его влияние на все последующее искусство огромно. Как Хогарт, Рембрандт, Вермер или Хале, Веласкес вдохновлял поколения художников, от романтиков до Сезанна. В своих образах он поднялся до общечеловеческого, оставаясь истинным испанцем по мироощущению.

Самым крупным художником второй половины XVII в. был младший современник Веласкеса — **Бартоломео Эстебан Мурильо** (1618—1682), один из основателей, а затем президент Севильской Академии художеств. Его изображения «Мадонны с младенцем», «Вознесения Мадонны», «Непорочного зачатия», «Святого семейства», в которых поэтичность нередко переходит в слащавость, снискали ему европейскую славу, равно как и изображения детей улицы, мальчишек в поэтических лохмотьях («Мальчик с собакой»).

В архитектуре Испании XVII в. исконно национальные черты переплелись с элементами мавританского зодчества и традициями народного ремесла. Если построенный во второй половине XVI в. *Эскориал-дворец*, полукрепость-полумонастырь, тяжеловесный памятник испанского абсолютизма, верен еще традициям итальянского Ренессанса, то произведения XVII в. полны уже духа барочной эпохи.

От стиля «*платереско*» (исп. *plateresco*, от *platero* — ювелир, т.е. ювелирный, филигранный), в котором декоративизм форм, идущий от мавританского искусства, сочетается с конструктивными элементами Возрождения, архитектура XVII в. переходит к большей праздничности, нарядности, пышной орнаментике стиля «*чурригереско*» (*churrigueresco*),



Мурильо. Мальчик с собакой.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж

испанскому варианту барокко (по имени архитектора Хосе Бенито Чурригера, 1665—1725).

Скульптура пышным ковром украшает фасады и особенно порталы испанских архитектурных сооружений. Но в целом испанская пластика значительно раньше архитектуры вступает на путь самостоятельного развития. Это прежде всего деревянные культовые произведения, статуи святых, раскрашенные в естественные тона. Иногда руки и ноги таких статуй делались на шарнирах, волосы были естественными, в глаза вставлялись стекла. В статуях много от готической скульптуры не только в технике и приемах изображения, но и в общем выражении, в религиозной экзальтации. Лучшие из мастеров умели, однако, избежать и ложной патетики, и откровенного натурализма, как, например, севильский скульптор Хуан Мартинес Монтаньес.

С конца XVII в. изобразительное искусство Испании переживает упадок. В XVIII в. Испания не дает ни одного сколько-нибудь значительного художника, вплоть до конца века, когда получает известность творчество Франсиско Гойи и испанское искусство с его именем вновь обретает общеевропейскую известность.

4.3. Фламандское искусство XVII века

В XVII в. нидерландское искусство разделилось на две школы — *фламандскую* и *голландскую* — в связи с разделением самих Нидерландов в результате революции на две части: на *Голландию*, как стали называть семь северных провинций, освободившихся от власти Испании, и южную часть, оставшуюся под властью Испании, — *Фландрию* (современная Бельгия). Историческое, равно как и культурное, развитие их пошло разными путями. Во Фландрии феодальное дворянство и высшее бюргерство, а также католическая церковь играли главную роль в жизни страны и являлись основными заказчиками искусства. Поэтому картины для замков, городских домов антверпенского патрициата и величественные алтарные образа для богатых католических церквей — вот главные виды работ фламандских живописцев этого времени. Сюжеты из Священного Писания, античные мифологические сцены, портреты именитых заказчиков, сцены охот, огромные натюрморты — основные жанры искусства Фландрии XVII в. В нем смешались черты и испанские,

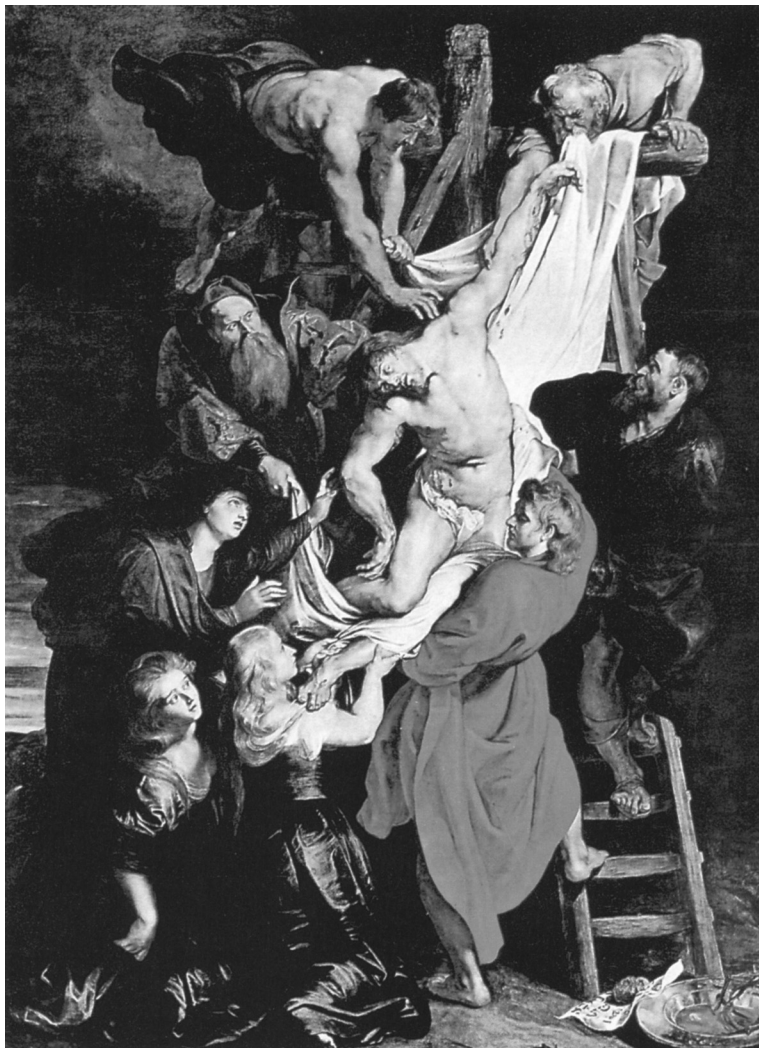
и итальянского Возрождения с собственно нидерландскими традициями, а в итоге сложилось фламандское искусство барокко, по-национальному жизнерадостное, эмоционально-приподнятое, материально-чувственное, пышное в своих изобильных формах. Фламандское барокко мало проявило себя в архитектуре, зато ярко и выразительно — в декоративном искусстве (резьба по дереву, чеканка металла), искусстве гравюры, но особенно — в живописи.

Центральной фигурой фламандского искусства XVII в. был **Питер Пауль Рубенс** (1577—1640). Универсальность таланта Рубенса, его поразительная творческая продуктивность роднят его с мастерами Возрождения.

Родившийся в Германии, где недолго жили его родители, Рубенс получил образование в Антверпене: в иезуитской школе он изучал латынь и современные европейские языки, а также познакомился с античной историей, позже обучался живописи — сначала у художника старонидерландской традиции, затем у мастера итальянского направления. Художник, который в обыденном сознании ассоциируется с певцом почти языческого буйства плоти, Рубенс был одним из самых интеллектуальных и образованнейших людей своего времени. В 1598 г. он был внесен в списки свободных мастеров *гильдии Святого Луки*, и эту дату можно считать началом творческой самостоятельности художника. Однако в 1600 г. он едет для дальнейшего совершенствования в Италию, прежде всего в Венецию, «на встречу» с Тицианом, Веронезе и Тинторетто, затем в Рим, где изучает Микеланджело. Он пробыл в Италии до 1608 г., с 1601 г. являясь придворным художником герцога Гонзага в Мантуе. Эти годы были периодом формирования его искусства. Из современных художников на Рубенса наибольшее влияние в этот период имел Караваджо. В Италии Рубенс изучил и на всю жизнь полюбил Античность.

В 1608 г. Рубенс возвратился на родину, женился на девушке из богатого семейства Изабелле Брандт и прочно обосновался в Антверпене. С этих пор ему как художнику неизменно сопутствовал успех. 1620—1630-е гг. — период наиболее напряженной творческой деятельности Рубенса. Он получает заказы от церкви, двора, бюргерства, ему заказывают произведения иностранные дворы. Первой большой работой на родине были алтарные образа для знаменитого Антверпенского собора: «*Воздвижение креста*» (1610—1611) и «*Снятие с креста*» (1611—1614), в которых Рубенс создал

классический тип алтарного образа XVII в. В нем сочетаются монументальность (ибо это живопись, которая должна выражать настроения большого числа людей, какие-то очень важные идеи, понятные им) и декоративность (так как подобная картина является красочным пятном в ансамбле интерьера).



Питер Пауль Рубенс. Снятие с креста. Антверпен, собор

Искусство Рубенса — типичное выражение стиля барокко, обретающего в его произведениях свои национальные особенности. Огромное жизнеутверждающее начало, преобладание чувства над рассудочностью характерны даже для самых драматических произведений Рубенса. В них начисто отсутствует мистика, экзальтация, присущие немецкому и даже итальянскому барокко. Физическая сила, страстность, иногда даже необузданность, упоение природой приходят на смену спиритуалистической, завуалированной эротике берниниевской «Терезы». Рубенс прославляет национальный тип красоты. Дева Мария, как и Магдалина, предстает светловолосой, голубоглазой брабанткой с пышными формами. Христос даже на кресте выглядит атлетом. Себастьян остается полон сил под градом стрел.

Картины Рубенса насыщены бурным движением. Обычно для усиления динамики он прибегает к определенной композиции, где преобладает диагональное направление. Так, в обоих антверпенских образах («Воздвижение креста» и «Снятие с креста») диагональ образует линия креста. Это динамическое направление создается и усложненными ракурсами, позами фигур, находящихся во взаимосвязи, образующими сложную пространственную среду. Все композиции Рубенса пронизаны движением, это поистине «мир, где нет покоя» (М. Алпатов).

Рубенс понимал и любил Античность, он часто претворял мифы в живописные образы. Но избирал он преимущественно те сюжеты, которые можно воплотить в динамические композиции. Юпитер похищает своих возлюбленных, амазонки сражаются, сатиры нападают на нимф... Вакханалии, в которых можно показать сладость опьянения, охота на львов, с их энергией, стремительностью и безудержной силой, — все, что дает повод выразить радость бытия, пропеть гимн жизни, особенно привлекает художника. Под кистью Рубенса поэтизируется чувственная стихия. Образы классической древности обретают земную достоверность, не заземляясь и не теряя своей возвышенности, как, например, в эрмитажном шедевре «Персей и Андромеда» (ок. 1620). Андромеда, превратившаяся в белокурую, пышущую здоровьем фламандку, полный мощи Персей, освободивший красавицу из плена дракона, его крылатый конь Пегас, амур, венчающая героя слава — все овеяно поэзией и полно чувством ликования. Этому особенно способствует колорит картины, торжественное звучание синего, красного, желтого.

Трепетный, вибрирующий мазок передает в тончайшей нюансировке розовых и перламутровых тонов всю красоту тела Андромеды. Переходы света и тени незаметны, четкие контуры отсутствуют, все предметы как бы возникают из света и воздуха. Рубенс пишет очень жидко, иногда под красками просвечивает тон грунта. Правда, для 1620-х гг. характерны в целом яркость колорита и многоцветность, позже Рубенс будет тяготеть к более монохромной живописи.

Дом Рубенса становится центром художественной жизни Фландрии, туда стекается цвет художественной и ученой интеллигенции Европы, внимания художника ищут самые привилегированные лица. Атмосферу семейной жизни Рубенс прекрасно передал в «Автопортрете с Изабеллой Брандт» (1609–1610), изобразив себя и жену под сенью цветущей жимолости, в нарядных, даже торжественных костюмах, лишёнными всякой позы и нарочитости, излучающими молодое счастье.

В 1623–1625 гг. Рубенс получает заказ на цикл из 21 огромного полотна от французской королевы Марии Медичи (1573–1642), вдовы Генриха IV, для украшения *Люксембургского дворца*. Темы малоинтересные и несущественные исторически (бракосочетание и регентство королевы) гений Рубенса превратил в блистательное творение монументально-декоративного искусства. Сцены из жизни Марии Медичи нельзя назвать в полном смысле историческими картинами, в них лица исторические соседствуют с античными божествами, реальные события уживаются с аллегориями. Но что бы он ни изображал, все имеет характер убедительной правды, реальности и верности изображенного мира при всей безудержности художественной фантазии.

В 1626 г. Рубенс теряет свою любимую жену. Кончается определенный период его жизни. Тяготясь одиночеством, художник принимает предложение правительницы Нидерландов инфанты Изабеллы (1566–1633) и едет с дипломатическим поручением в Испанию и Англию (для переговоров о мире Испании с Англией). Встреченный с почётом английским и испанским королями как художник мировой известности, он приобретает новые связи, покровительство царственных особ, его возводят в дворянское и рыцарское достоинство. В Испании Рубенс изучает богато представленные там полотна Тициана, знакомится с молодым Веласкесом.

В 1630 г. Рубенс возвращается в Антверпен и вскоре вступает в брак с молоденькой дальней родственницей по



**Питер Пауль Рубенс. Похищение дочерей Левкиппа.
Мюнхен, Старая Пинакотекка**

первой жене Еленой Фоурмен. Она стала музой художника в последний период его творчества. Елена — живое воплощение идеала художника, как бы сошедшее с его полотен изображение. Он пишет ее вместе с собой на прогулке, в саду, демонстрирующим ей свои владения, он изображает ее с детьми («*Портрет Елены Фоурмен с детьми*», ок. 1636), пишет ее одетой и обнаженной. В венском портрете («*Шубка*», 1638) Елена предстает обнаженной, стоящей на красном ковре, с накинутой на плечи шубкой. Портрет построен на тончайших цветовых нюансах, на контрасте густого коричневого меха с бархатистостью кожи, с легкостью пронизанного воздухом волос, влажностью блестящих глаз. Тело женщины написано с потрясающей реалистической силой, кажется, что ощущаешь, как в жилах пульсирует кровь. Это очень личное, интимное изображение, но, как во всяком большом

произведении, в нем есть обобщающая мысль: Рубенс славит женщину как символ жизни.

В 1630-е гг. Рубенс, тяготясь жизнью в большом торговом городе, покупает поместье со старинным замком Стен (Стеен), поэтому часто этот период творчества Рубенса называют «стеновским». В это последнее десятилетие жизни Рубенс больше пишет для себя, руководствуясь собственным выбором тем, но исполняет немало произведений и по заказу. Он пишет портреты, и хотя этот жанр не самый главный в его творчестве, тем не менее он четко укладывается в рамки стиля. Это парадный барочный портрет, в котором величие передается и позой модели, и костюмом, и аксессуарами обстановки. В последнем автопортрете (1638—1639) Рубенс сумел, однако, показать себя и тонким психологом: грусть, усталость, следы болезни и многих размышлений умудренного жизненным опытом уже немолодого человека написаны на этом лице. Не менее тонок по характеристике и изыскан по цвету более ранний портрет молодой женщины, известный как «*Портрет камеристки*» (ок. 1625, Государственный Эрмитаж).

Рубенс обращается и к жизни природы. Широкие равнины, тучные стада, могучие деревья, спокойное приволье или, наоборот, разбушевавшаяся стихия переданы его кистью с одинаковым чувством реализма и неизменного жизнеутверждения. В ощущении подлинно народного духа Рубенс выступает наследником великого нидерландского художника Питера Брейгеля Мужичского.

В последнее десятилетие живописное мастерство Рубенса отличается особенной виртуозностью и предельной широтой. Колорит становится более монохромным, обобщенным, утрачивается прежняя многоцветность («*Вирсавия*», 1635; «*Следствия войны*», 1638).

Рубенс умер в 1640 г. в расцвете творческих сил. У него было множество учеников, огромная мастерская, в которой многие работы были завершены по эскизам художника его учениками. Ван Дейк, Снейдерс, Ян Брейгель Бархатный были в их числе. Но дело не в количестве учеников. Историческое значение Рубенса состоит в том, что он определил пути развития фламандской школы, имевшей огромное влияние на последующее развитие западноевропейского искусства, особенно XIX в.

Наиболее знаменитым из всех учеников Рубенса, учившимся у него недолго, но ставшим вскоре первым помощ-

ником в его мастерской, был **Антонис Ван Дейк** (1599—1641). Как художник Ван Дейк сложился рано. Сын богатого антверпенского коммерсанта, начавшего с владения галантерейной лавкой, он всю жизнь стремился приобщиться к родовой аристократии, и в его портретах и автопортретах всегда подчеркнуты аристократизм модели, ее хрупкость и изысканность. Именно таким изящным баловнем судьбы видим мы его на эрмитажном автопортрете: усталое выражение нарочито придано этому розовощекому лицу фламандца, в натуре подчеркнуты черты женственности. Тщательно выписаны красивые холеные руки, аристократически небрежен костюм, романтически развились кудри. Он пишет себя то Ринальдо, то Парисом, то Святым Себастьяном. Портретируя антверпенских богатых бюргеров, сам вышедший из этой среды, Ван Дейк всячески старается аристократизировать модели, сообщая им нервную экспрессию и утонченность форм.

В его творчестве большое место занимают сюжеты мифологические и христианские, которые он трактует с присутствием ему лиризмом или грустно-элегически («*Сусанна и старцы*», 1618—1620; «*Святой Иероним*», 1620; «*Мадонна с куропатками*», начало 1630-х гг.).

Но главным жанром Ван Дейка становится портрет. В первый, *антверпенский период* (конец 1610-х — начало 1620-х гг.), как называется это время его творчества, он пишет богатых бюргеров или своих товарищей по художеству, пишет в строго реалистической манере, с тонким психологизмом. Но по приезду в Италию этот тип портрета уступает место другому. Снискав любовь местной гентской знати, Ван Дейк получает множество заказов и создает парадный, репрезентативный портрет, в котором прежде всего выражена сословная принадлежность модели. Фигура подана несколько снизу, что делает ее более величественной, монументальной, аксессуары богатого костюма и обстановки усиливают впечатление. Портреты Ван Дейка декоративны всем своим строем: пластическим и линейным ритмом, игрой светотени, чему он учился у Караваджо, и, конечно, колоритом, в котором воздействие величайшего колориста Рубенса слилось с влиянием на художника колористической школы венецианцев (портрет Паолы Адорно).

В 1627 г. Ван Дейк возвращается в Антверпен и, так как Рубенс в этот период уезжает в Испанию и Англию, становится на некоторое время главной художественной фигурой



Антонис Ван Дейк.
Портрет Карла I на охоте.
Париж, Лувр

в родном городе. Успех его как модного живописца огромен. Политические деятели, прелаты церкви, аристократы и богатые бюргеры, местные красавицы, собраты-художники предстают в длинной галерее, которую составили работы Ван Дейка этих лет (парные портреты супругов Стевенс; портрет художника Ф. Снейдерса и др.).

По возвращении Рубенса на родину, не желая конкурировать с великим мастером, честолюбивый художник в 1632 г. по приглашению короля Карла I (1600—1649) уезжает в Англию.

Английская национальная школа живописи еще только складывалась, и Ван Дейк был встречен с радостью и сразу буквально засыпан заказами. Карл I жалует ему звание главного живописца короля, возводит его в рыцарское достоинство. Ван Дейк «отплачивает» за все созданием галереи парадных портретов английской придворной аристократии. Свои модели он представляет в богатых интерьерах или на лоне природы, чаще всего в рост, в эффектной позе, красочной одежде, явно приукрашенными. Но тонко схваченные в каждом отдельном случае индивидуальные особенности модели, присущее Ван Дейку чувство меры и, конечно, блестящее мастерство художника — все это вместе спасает его от грубой лести (портрет Томаса Уортона; портрет Филиппа Уортона; «*Портрет Карла I на охоте*», ок. 1635).

Для Англии Ван Дейк явился основателем большой школы портретного искусства, достигшей исключительного расцвета в XVIII в. Но и для школ континента как мастер парадного портрета он имел огромное значение.

Ван Дейк во многом был далек от Рубенса. Истинным последователем и главой фламандской школы после смерти Рубенса был **Якоб Йорданс** (1593—1678), крупнейший художник Фландрии XVII в. Один из лучших помощников Рубенса в его мастерской, он многому научился у великого

живописца, но сумел не утратить и свои индивидуальные черты. Как и Ван Дейк, он происходил из бюргерской среды. За какие бы темы Йорданс ни брался — мифологические, христианские, аллегорические — он всегда оставался трезвым реалистом, сумевшим сохранить здоровое народное начало. Излюбленный его жанр — бытовой. Это национальный «Праздник бобового короля» — семейные пирушки, много раз повторенные Йордансом: столы ломятся от яств, лица лоснятся от довольства, расплываются в улыбках. Художник искал свои образы в крестьянской среде, народной толпе (см. цветную вклейку).

В другом распространенном сюжете — «Сатир в гостях у крестьянина» (на тему эзоповской басни; варианты этой картины имеются во многих европейских музеях) античная легенда приобретает национальные фламандские черты. Искусство Йорданса самым тесным образом связано со старонидерландскими традициями. В ранние годы из европейских мастеров на него оказал большое влияние Караваджо («Поклонение пастухов»). Позднее Йорданс меньше увлекается эффектами светотеневых контрастов. Насыщенность цвета создает праздничность композиции, всегда брызжущей весельем. Живопись Йорданса сочная, свободная, пластически мощная, выказывающая большие декоративные возможности художника. Национальный колорит, национальный тип выражены в произведениях Йорданса с наибольшей полнотой и прямолинейностью.

Особым жанром во фламандском искусстве XVII в. был *натюрморт*, знаменитым мастером которого являлся Франс Снейдерс (1579—1657). В его картинах грудами лежат на столах прекрасно написанные дары земли и воды: рыба, мясо, фрукты, битая дичь. Как правило, такие натюрморты служили декоративным украшением больших богатых интерьеров, поэтому фламандский натюрморт обычно велик по размеру в отличие от голландского, например знаменитые «Лавки» Снейдерса (1618—1621): «Рыбная лавка», «Фруктовая лавка», исполненные для епископского дворца.

Жанровая живопись представлена в искусстве Фландрии творчеством исключительно одаренного художника **Адриана Броувера** (Брауэра, 1601—1638). Много лет проживший в Голландии, Броувер писал небольшого размера картины на бытовые темы. Его герои — крестьяне и городской плебс, они играют в карты, пьют, дерутся, горланят песни. В произведениях Броувера нет широкой декоратив-

ности фламандской школы, они выполнены в духе голландского реализма и рассчитаны на близкое рассмотрение («Деревенский лекарь»). Сюжеты иногда драматичны, лица, мимика, позы, жесты необычайно выразительны, ирония переплетается с горечью, и в этом смысле Брувер продолжает традиции Брейгеля («Ссора за игрой в карты»). Письмо его виртуозно, артистично, полно тонких цветовых соотношений. Лаконизм языка, умение минимальными средствами выразить главное, мудрое самоограничение в полной мере проявляются в рисунках Брувера, в своей лапидарности очень близких современному искусству.

В творчестве последователя Брувера — Дэвида Тенирса Младшего (1610—1690) крестьянская тема трактуется как сельские празднества. В больших по размеру, но мелкофигурных композициях он представляет праздничное веселье под открытым небом, с танцами, трапезами, мирными беседами...

Во второй половине XVII в. крупных мастеров во фламандской живописи нет, но влияние фламандского искусства на общеевропейское сказывалось во все последующее время.

4.4. Голландское искусство XVII века

Голландию XVII в. принято называть «образцовой капиталистической страной». Она вела обширную колониальную торговлю, имела мощный флот, кораблестроение было одной из ведущих отраслей промышленности. Даже английские судовладельцы часто делали заказы голландским верфям. Трудолюбивые земледельцы, голландцы на сравнительно небольших пространствах сумели создать такое молочное хозяйство, что прославились на общеевропейском рынке. В конце XVII — начале XVIII в. со вступлением на международную торговую арену Англии и Франции Голландия теряет свое экономическое и политическое значение, но на протяжении всего XVII столетия она является ведущей экономической державой Европы.

В этот период Голландия одновременно и важнейший центр европейской культуры. Борьба за национальную независимость, победа бюргерства определили характер голландской культуры XVII в. Протестантизм (кальвинизм как его наиболее суровая форма), вытеснивший полностью влияние католической церкви, привел к тому, что духовен-

ство в Голландии не имело подобного влияния на искусство, как во Фландрии и тем более в Испании или Италии. Лейденский университет был центром свободомыслия. Духовная атмосфера благоприятствовала развитию философии, естественных наук, математики. Отсутствие богатого патрициата и католического духовенства имело огромные последствия для развития голландского искусства. У голландских художников был другой заказчик: бюргеры, голландский магистрат, украшавшие не дворцы и виллы, а скромные жилища или общественные здания, поэтому и картины в Голландии этой поры не имеют таких размеров, как полотна Рубенса или Йорданса, и решают преимущественно станковые, а не монументально-декоративные задачи. В Голландии церковь не играла роли заказчика произведений искусства: храмы не украшались алтарными образами, ибо кальвинизм отвергал всякий намек на роскошь; протестантские церкви были просты по архитектуре и никак не украшены внутри.

Главное достижение голландского искусства XVII в. — *станковая живопись*. Человек и природа были объектами наблюдения и изображения голландских художников. Трудлюбие, усердие, любовь к порядку и чистоте нашли отражение в картинах, изображающих голландский быт. Бытовая живопись становится одним из ведущих жанров, создатели которого в истории получили наименование «*малых голландцев*» — то ли за непритязательность сюжетов, то ли из-за малых размеров картин, а может быть, и за то и за другое. Голландцы хотели видеть в картинах весь многообразный мир, отсюда широкий диапазон живописи этого столетия, «узкая специализация» по отдельным видам тематики: портрет и пейзаж, натюрморт и анималистический жанр. Была даже специализация внутри жанра: вечерние и ночные пейзажи (Арт Ван дер Нер), «ночные пожары» (Экберт Ван дер Пул), пейзажи зимние (Аверкамп), корабли на рейде (Я. Порселлис), равнинный пейзаж (Ф. Конинок); натюрморты — «завтраки» (П. Клас и В. Хеда) или изображение цветов и фруктов (Б. Ван дер Аст, Я. Ван Хейсум), церковные интерьеры (А. де Лорм) и пр. Представлена и живопись на евангельские и библейские сюжеты, но далеко не в таком объеме, как в других странах, равно как и античная мифология. В Голландии никогда не было таких связей с Италией и классическое искусство не играло такой роли, как во Фландрии. Овладение реалистическими тен-

денциями, сложение определенного круга тем, дифференциация жанров как единый процесс находят завершение в голландском искусстве к 1620-м гг., но в каком бы жанре ни работали голландские мастера, везде они находят поэтическую красоту в обыденном, умеют одухотворить и возвысить мир материальных вещей.

Историю голландской живописи XVII в. прекрасно демонстрирует эволюция творчества одного из крупнейших портретистов Голландии **Франса Халса** (ок. 1580—1666). В 1610—1630-е гг. Халс много работает в жанре группового портрета. Это в основном изображение стрелковых гильдий — корпораций офицеров, созданных для обороны и охраны городов. Бюргеры хотели быть увековеченными на полотне, они вносили определенный взнос за право быть изображенными, и художник обязан был помнить о равном внимании к каждой модели. Но не портретное сходство пленяет нас в этих произведениях Халса. В них выражены идеалы молодой республики, чувства свободы, равноправия, товарищества. С полотном этих лет смотрят жизнерадостные, энергичные, предприимчивые люди, уверенные в своих силах и в завтрашнем дне («*Стрелковая гильдия Святого Адриана*», 1627 и 1633; «*Стрелковая гильдия Святого Георгия*», 1627). Халс изображает их обычно в товарищеской пирушке, веселом застолье. Большие размеры композиции, вытянутой по горизонтали, широкое уверенное письмо, интенсивные, насыщенные цвета (желтый, красный, синий и т.д.)



Франс Халс. Паяц с лютней.
Париж, Лувр

создают монументальный характер изображения. Художник выступает историографом целой эпохи.

Индивидуальные портреты Халса исследователи иногда называют жанровыми в силу особой специфичности изображения, определенного приема характеристики. В позе качающегося на стуле Хейтхейзена есть что-то неустойчивое, выражение лица как будто вот-вот должно измениться («*Портрет Виллема Ван Хейтхейзена*», 1625—1630). Портрет пьяной

старухи, «гарлемской ведьмы», содержательницы харчевни Малле Баббе (начало 1630-х), с совой на плече и пивной кружкой в руке, носит черты жанровой картины. Эскизная манера Халса, его смелое письмо, когда мазок лепит и форму, и объем и передает цвет; мазок то жирный, пастозный, густо покрывающий холст, то позволяющий проследить тон грунта, акцентировка одной детали и недосказанность другой, внутренняя динамика, умение по одному намеку определить целое — вот типичные черты почерка художника.

В портретах Халса позднего периода (1650—1660-е гг.) исчезают беззаботная удаль, энергия, напор в характерах изображенных лиц. В эрмитажном *«Мужском портрете»* при всей импозантности фигуры и даже некоторой чванливости прослеживаются усталость и грусть. Эти черты еще более усилены в блестящем по живописи *«Портрете мужчины в широкополой шляпе»* из музея в Касселе (1660-е). Халс в эти годы перестает быть популярным, потому что никогда не льстит и оказывается чужд переродившимся, утратившим демократический дух вкусам богатых заказчиков. Но именно в поздний период творчества Халс достигает вершины мастерства и создает наиболее глубокие произведения. Колорит его картин становится почти монохромным. Это обычно темная, черная одежда, с белым воротником и манжетами, и темно-оливковый цвет фона. Лаконичная живописная палитра построена, однако, на тончайших градациях.

За два года до смерти, в 1664 г., Халс снова возвращается к групповому портрету. Он пишет два портрета — регентов и регентш приюта для престарелых, в одном из которых сам нашел приют в конце жизни. В портрете регентов нет духа товарищества прежних композиций, модели разобщены, бессильны, у них мутные взгляды, опустошение написано на их лицах. В сумрачный колорит (черное, серое и белое) особое напряжение вносит розовато-красное пятно ткани на колене одного из регентов. Так, на девятом десятке лет больной, одинокий и нищий художник создает свои самые драматические и самые изысканные по мастерству произведения.

Искусство Халса имело огромное значение для своего времени, оно оказало воздействие на развитие не только портрета, но и бытового жанра, пейзажа, натюрморта.

Пейзажный жанр Голландии XVII столетия особенно интересен. Это не природа вообще, некая общая картина мироздания, а национальный, именно голландский пейзаж, который мы узнаем и в современной Голландии: знаменитые

ветряные мельницы, пустынные дюны, каналы со скользящими по ним лодками летом и с конькобежцами — зимой. Воздух насыщен влагой. Серое небо занимает в композициях большое место. Именно такой изображают Голландию Ян Ван Гойен (1596—1656) и Саломон Ван Рейсдал (1600/03—1670). Расцвет пейзажной живописи в голландской школе относится к середине XVII в. Крупнейшим мастером реалистического пейзажа был **Якоб Ван Рейсдал** (1628/29—1682), художник неистощимой фантазии. Его произведения обычно исполнены глубокого драматизма, изображает ли он лесные чащи («*Лесное болото*»), ландшафты с водопадами («*Водопад*») или романтический пейзаж с кладбищем («*Еврейское кладбище*»). Природа у Рейсдала предстает в динамике, в вечном обновлении. Даже самые простые мотивы природы приобретают под кистью художника монументальный характер. Рейсдалу свойственно сочетать тщательную выписанность с большой жизненной целостностью, синтетичностью образа.



Якоб Ван Рейсдал. Мельница в Вейке.
Амстердам, Государственный музей

Морским пейзажем, *мариной* (франц. *marine*, от лат. *marinus* — морской) занимался Ян Порселлис (ок. 1584—1632). Марины Адама Сило (1674—1757) с его тщательно выписанными реями, мачтами, парусами, палубами кораблей так восхитили Петра Первого (1672—1725) во время его поездки в Голландию в 1697 г., что он скупил их несколько десятков и положил начало коллекции в петергофском Эрмитаже («Маневры флота, устроенные в заливе Эй в честь пребывания Петра I в Амстердаме», «Парусные суда во время волнения» и др.).

Рядом с реалистическим, сугубо голландским пейзажем существовало в это время и другое направление: итальянского характера ландшафты, оживленные мифологическими персонажами, фигурками людей и животных.

В тесной связи с голландским пейзажем находится *анималистический жанр*. Излюбленный мотив Альберта Кейпа (1620—1691) — коровы на водопое («Закат на реке», «Коровы на берегу ручья»). Паулюс Поттер (1625—1654) помимо общих планов любит изображать одно или несколько животных крупным планом на фоне пейзажа («Собака на цепи»).

Блестящего развития достигает *натюрморт*. В отличие от фламандского голландский натюрморт — это скромные по размерам и мотивам картины интимного характера. Питер Клас (ок. 1597—1661), Виллем Хеда (1594—1680/82) чаще всего изображали так называемые завтраки: блюда с окороком или пирогом на относительно скромно сервированном столе. В умелой компоновке предметы показаны таким образом, что ощущается как бы внутренняя жизнь вещей (недаром голландцы называли натюрморт «*stil-lieven*», что в литературе переводится как «тихая жизнь», а не «*nature morte*» — «мертвая природа»). Колорит сдержан и изыскан (Хеда. «*Завтрак с омаром*», 1648; Клас. «*Натюрморт со свечой*», 1627).

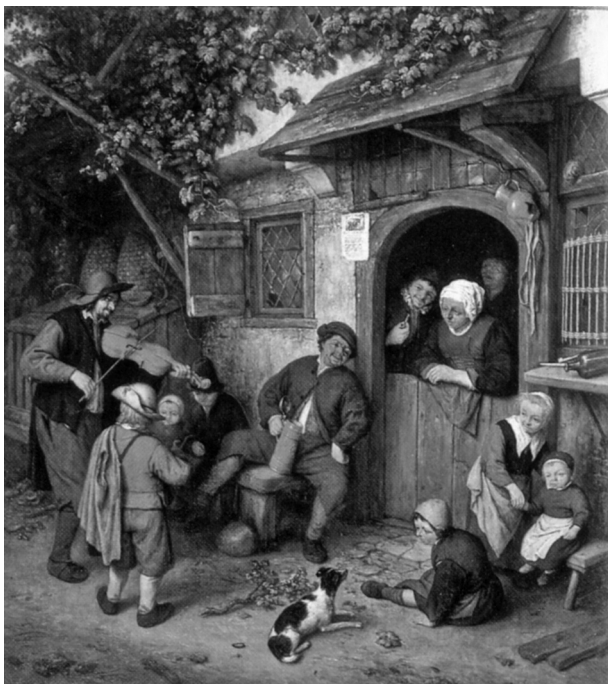
С изменением жизни голландского общества во второй половине XVII в., постепенным нарастанием стремления буржуазии к аристократизации и потерей ею былого демократизма изменяется и характер натюрмортов. «Завтраки» Хеды сменяются роскошными «десертами» Виллема Калфа (1619—1693). На смену простой утвари приходят мраморные столы, ковровые скатерти, серебряные кубки, сосуды из перламутровых раковин, хрустальные бокалы. Калф достигает поразительной виртуозности в передаче фактуры персиков, винограда, хрустальных поверхностей. Единый тон



Виллем Хеда. Завтрак с омаром.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

натюрмортов прежнего периода сменяется богатой градацией самых изысканных красочных оттенков.

Голландский натюрморт — одно из художественных превращений самой важной темы голландского искусства — темы частной жизни обыкновенного человека, ее основного жанра — бытового. В 1620–1630-е гг. голландцы создали особый тип небольшой мелкофигурной картины, буквально заполонившей рынок (недаром некоторые художники совмещали творчество с обыденными профессиями). Период 1640–1660-х гг. — расцвет живописи, прославляющей спокойный бюргерский быт Голландии, отчетливый интерес к темам из крестьянского быта. Так, Адриан Ван Остаде (1610–1685) поначалу изображает теньевые стороны быта крестьянства («*Драка*»). С 1640-х гг. в его творчестве сатирические ноты все чаще сменяются юмористическими («*В деревенском кабачке*», 1660). Иногда эти маленькие картины окрашены большим лирическим чувством. Шедевром живописи Остаде по праву считается его «*Живописец в мас-*



**Адриан Ван Остаде. Деревенский скрипач.
Гаага, Маурицхейс**

терской» (1663), в котором художник прославляет творческий труд, не прибегая ни к декларации, ни к патетике.

Однако главной темой «малых голландцев» является все-таки не крестьянский, а бюргерский быт. Обычно это изображения без какой-либо увлекательной фабулы. В картинах этого жанра как будто ничего не происходит: женщина читает письмо, кавалер и дама музицируют или же они только что познакомились и между ними рождается первое чувство, но это лишь намечено, и зрителю предоставлено право самому строить догадки.

Самым занимательным рассказчиком в картинах такого рода был Ян Стен (Steen, 1626—1679; «*Гуляки*», «*Игра в триктрак*»). Замедленный ритм жизни, выверенность всего распорядка дня, некоторое однообразие существования прекрасно передает Габриэль Метсю (1629—1667, «*Завтрак*», «*Больная и врач*»). Спрос на картины был огромен, рынок востребовал их, художники работали очень много. Они ос-



Ян Стен. Гуляки.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж



Герард Терборх. Письмо.
Лондон, Бэкингемский
дворец

тавили после себя десятки, сотни произведений, и иногда, учитывая большую конкуренцию, успешно совмещали свою профессию с профессией торговца картинами (причем не только своими), лавочника. Ян Стен, к примеру, был трактирщиком.

Еще большего мастерства в изображении жанровых композиций из жизни зажиточных горожан достиг Герард Терборх (1617—1681). Он начал с самых демократических сюжетов («Точильщик»), но с изменением вкусов голландского бюргерства перешел к моделям более аристократическим и имел здесь большой успех.

Особую поэтичность у «малых голландцев» приобретает *интерьер*. Жизнь голландцев протекала в основном именно в доме. Настоящим певцом этой темы стал Питер де Хох (Хоох, 1629—1689). Его комнаты с полуоткрытым окном, с брошенными ненароком туфлями или оставленной метлой часто изображены без человеческой фигуры, но человек здесь незримо присутствует, между интерьером и людьми всегда есть связь. Когда же он изображает людей, то намеренно подчеркивает некий застывший ритм, изображает жизнь как бы замершую, столь же неподвижную, как и сами вещи («Хозяйка и служанка», «Дворик»).

Новый этап жанровой живописи начинается в 1650-е гг. и связан с так называемой *делфтской школой*, с именами та-

ких художников, как Карел Фабрициус (1622—1654), Эммануэль де Витте (ок. 1617—1692) и Ян Вермер (Вермеер), известный в истории искусства как **Ян Вермер Делфтский** (1632—1675). Вермер был одним из тех художников, кто предопределил многие колористические искания XIX столетия, проложил во многом дорогу для импрессионистов, хотя картины его как будто ни в чем не оригинальны. Это те же изображения застылого бюргерского быта: чтение письма, беседующие кавалер и дама, служанки, занятые нехитрым хозяйством, виды Амстердама или Делфта. Ранняя картина Вермера «У сводни» (1656) необычайно (для «малых голландцев») велика по размерам, монументальна по форме, звучна по цвету больших локальных пятен: красной одежды кавалера, желтого платья и белого платка девушки.



Питер де Хох.
Хозяйка и служанка.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж

Позже Вермер откажется от больших размеров и будет писать такие же небольшие полотна, какие были приняты в жанровой живописи того времени. Но эти несложные по действию картины — «Девушка, читающая письмо», «Кавалер и дама у спинета», «Офицер и смеющаяся девушка» и другие полны душевной незамутненности, тишины и покоя. Главные достоинства Вермера-художника заключаются в передаче света и воздуха. Он сочетает широкую кисть с мелким мазком, координирует свет и цвет. Растворение предметов в световоздушной среде, умение создать эту иллюзию прежде всего и определило признание и славу Вермера именно в XIX в.

Позднее письмо Вермера стало более сплавленным, гладким, построенным на нежных сочетаниях голубого, желтого, синего, объединенного удивительным жемчужным, даже жемчужно-серым («Девушка с жемчужиной», ок 1658).

Вермер делал то, чего никто не делал в его время: он писал пейзажи с натуры («Улочка»; «Вид Делфта», см. цветную

вклейку). Их можно назвать первыми образцами пленэрной живописи. Зрелое, классическое в своей простоте искусство Вермера имело огромное значение для будущих эпох.

В современной искусствоведческой литературе термин «малые голландцы» все чаще относится не только к жанру бытовому, но и пейзажному, натюрморту, анималистическому, т.е. ко всем произведениям небольшого размера, предназначенным для украшения скромного бюргерского быта Голландии XVII в. Сюда, разумеется, не относится творчество таких художников, как Халс или Рембрандт.

Рембрандт Харменс Ван Рейн (1606—1669) — вершина голландского реализма, итог живописных достижений голландской культуры XVII столетия. Но значение Рембрандта, как всякого гениального художника, выходит за пределы только голландского искусства и голландской школы. Художника его масштаба трудно «втиснуть» в рамки какого-то одного художественного направления. «Только одному Пуссену, — писал М. В. Алпатов, — но в рамках другого стиля, удавалось достигнуть такой же многозначительности и воссоздания простейших состояний человеческого существования и найти им ясное пластическое выражение».

Рембрандт родился в Лейдене, в семье довольно зажиточного владельца мельницы, и после латинской школы недолгое время учился в Лейденском университете, но оставил его ради занятий живописью сначала у малоизвестного местного мастера, а затем у амстердамского художника Питера Ластмана (1583—1633). Период обучения был недолгий, и вскоре Рембрандт уезжает в родной город, чтобы самостоятельно заняться живописью в собственной мастерской. Именно благодаря этому 1625—1632 гг. обычно называют *лейденским периодом* его творчества; это время становления художника, наибольшего увлечения его Караваджо. Манера мастера в этот период была еще суховатой, а толкование сюжетов — нередко мелодраматическим. В 1631 г. Рембрандт уезжает в Амстердам, центр художественной культуры Голландии, который, естественно, привлекал молодого художника. 1630-е гг. — время наивысшей славы, путь к которой открыла для живописца большая заказная картина — групповой портрет, известный как «*Анатомия доктора Тюлпа*», или «Урок анатомии» (1632). На рембрандтовском полотне люди объединены между собой действием, все представлены в естественных позах, их внимание обращено на главное действующее лицо — доктора Тюлпа, демонстрирующе-

го у «разъятого» трупа строение мышц. Как истинный голландец, Рембрандт не боится реалистических деталей, а как большой художник, он умеет избежать натурализма.

В 1634 г. Рембрандт женится на девушке из богатой семьи — Саскии Ван Эйленборг — и с этих пор попадает в патрицианские круги. Начинается самый счастливый период его жизни. Он становится знаменитым и модным художником. Его дом привлекает лучших представителей аристократии духа и богатых заказчиков, у него большая мастерская, где с успехом трудятся его многочисленные ученики. Немалое наследство Саскии и его собственные работы дают материальную свободу.

Весь этот период овеян романтикой. Живописец как бы специально стремится в своем творчестве уйти от тусклой бюргерской повседневности и пишет себя и Саскию в роскошных нарядах, фантастических одеждах и головных уборах, создавая эффектные композиции, выражая в сложных поворотах, позах, движениях разные состояния, в которых превалирует общее — радость бытия. Это настроение выражено в одном автопортрете 1634 г. из собрания Лувра и в портрете Саскии из музея в Касселе (того же года), а также в эрмитажном изображении Саскии в образе Флоры. Но, пожалуй, ярче всего мироощущение Рембрандта этих лет передает известный *«Автопортрет с Саскией на коленях»* (ок. 1636). Откровенной радостью жизни, ликованием пронизано все полотно. Эти чувства переданы простодушным выражением сияющего лица самого художника, достигшего как будто всех земных благ; всем антуражем — от богатых одежд до торжественно поднятого хрустального бокала в руке; ритмом пластических масс, богатством цветовых нюансов, светотеневой моделировкой, которая станет главным из выразительных средств в рембрандтов-



Рембрандт Ван Рейн.
Автопортрет с Саскией
на коленях. Дрезденская
галерея

ской живописи. Феерический, сказочный мир... Язык барокко наиболее близок выражению приподнятого настроения, и Рембрандт в этот период во многом находится под влиянием итальянского барокко.

В сложных ракурсах предстают перед нами персонажи картины 1635 г. *«Жертвоприношение Авраама»*. От тела Исаака, распростертого на переднем плане и выражающего полную беспомощность жертвы, взгляд зрителя обращается в глубину — к фигуре старца Авраама и вырывающемуся из облаков посланцу Бога — ангелу. Композиция в высшей степени динамична, построена по всем правилам барокко. Но в картине есть то, что отличает в ней именно рембрандтовский характер творчества: проникновенное прослеживание душевного состояния Авраама, не успевшего при внезапном появлении ангела почувствовать ни радости избавления от страшной жертвы, ни благодарности, а испытывающего пока лишь усталость и недоумение. Богатейшие возможности Рембрандта-психолога заявляют о себе в этой картине вполне очевидно.

В эти же годы Рембрандт впервые серьезно начинает заниматься графикой, прежде всего офортом. Наследие Рембрандта-графика, оставившего как произведения гравюры, так и уникальные рисунки, не менее значительно, чем живописное. Офорты Рембрандта — это в основном библейские и евангельские сюжеты, но в рисунке, как истинно голландский художник, он часто обращается и к жанру. Правда, талант Рембрандта таков, что всякое жанровое произведение начинает звучать под его рукой как философское обобщение.

На рубеже раннего периода творчества художника и его творческой зрелости предстает перед нами одно из самых знаменитых его живописных произведений, известное как *«Ночной дозор»* (1642; см. цветную вклейку) — групповой портрет стрелковой роты капитана Баннинга Кока. Но групповой портрет — это только формальное название произведения, вытекающее из желания заказчика. Рембрандт отошел от привычной композиции группового портрета — изображения пирушки, во время которой происходит «представление» каждого из портретируемых. Он расширил рамки жанра, представив скорее историческую картину: по сигналу тревоги отряд Баннинга Кока выступает в поход. Одни спокойны, уверены, другие возбуждены в ожидании предстоящего, но на всех лежит выражение общей энергии, патриотического подъема, торжества гражданского духа.

Изображение людей, выходящих из-под какой-то арки на яркий солнечный свет, полно отголосков героической эпохи нидерландской революции, времени триумфов республиканской Голландии. Под кистью Рембрандта групповой портрет перерос в героический образ эпохи и общества. Но само это настроение было чуждо бюргерской Голландии середины века, не отвечало вкусам заказчиков, а живописные приемы шли вразрез с общепринятыми. Эффектная, несомненно, несколько театральная, в высшей степени свободная композиция, как уже говорилось, не ставила своей целью представить каждого из заказчиков. Многие лица просто плохо «прочитываются» в этой резкой светотени, в этих контрастах густых теней и яркого солнечного света, на который выходит отряд (в XIX в. картина уже так потемнела, что ее считали изображением ночной сцены, отсюда ее неправильное название; тень, лежащая от фигуры капитана на светлую одежду лейтенанта, доказывает, что это не ночь, а день). Непонятным и нелепым казалось зрителю появление в этой сцене посторонних, особенно маленькой девочки в золотисто-желтом платье, затесавшейся в толпу воинственных мужчин. Все здесь вызывало недоумение и раздражение публики, и можно сказать, что с этой картины начинается и углубляется конфликт художника и общества. Со смертью Саскии в этом же 1642 г. происходит естественный разрыв Рембрандта с чуждыми ему патрицианскими кругами.

Период 1640—1650-х гг. — пора творческой зрелости. Изменилась не только внешняя жизнь Рембрандта, изменился прежде всего он сам. Это время формирования его творческой системы, из которой многое уйдет в прошлое и в которой будут обретены иные, неоценимые качества. В этот период Рембрандт часто обращается к прежним произведениям, чтобы переделать их по-новому. Так было, например, с *«Данаей»*, которую он написал еще в 1636 г. Уже и тогда было высказано в этом образе главное: чувственное, языческое, в какой-то степени «тициановское» начало было в ней лишь частью общего в выражении сложных душевных переживаний, единого душевного порыва. На смену классическому, прекрасному, но и абстрактному в своей красоте идеалу пришло выражение жизненной правды, яркой индивидуальности физического склада. Это некрасивое тело было передано предельно реалистично, но Рембрандта не устраивала внешняя правда. Обратившись к картине в 1640-е гг., художник усилил эмоциональное состояние. Он переписал

заново центральную часть с героиней и служанкой. Придав Данае новый жест поднятой руки, он сообщил ей бóльшую взволнованность, выражение радости, надежды, призыва. Изменилась и манера письма. В нетронутых частях живопись холодных тонов, тщательно проработана форма; в переписанных преобладают тона теплые, золотисто-коричневые, письмо смелое, свободное. Огромную роль играет свет: световой поток как бы окутывает фигуру Данаи, она вся светится любовью и счастьем, этот свет воспринимается как выражение человеческого чувства¹.

Мастерство Рембрандта неуклонно растет в 1640–1650-е гг. Он выбирает для трактовки наиболее лирические, поэтические стороны человеческого бытия, то человеческое, которое извечно, всечеловечно: материнскую любовь, сострадание. Наибольший материал ему дает Священное Писание, а из него — сцены жизни Святого семейства, сюжеты из жизни Тovia. Никаких внешних эффектов в произведениях этого периода нет. Рембрандт изображает простой быт, простых людей, как в полотне *«Святое семейство»* (1645): лишь ангелы, спускающиеся в полумрак бедного жилища, напоминают нам о том, что это не обыкновенная семья. Жест руки матери, откидывающей полог, чтобы посмотреть на спящего ребенка, сосредоточенность в фигуре Иосифа — все естественно. Но простота быта и облика людей не «заземляет» тему. Рембрандт умеет в повседневности жизни увидеть не мелкое и обыденное, а возвышенное и непреходящее. Мирной тишиной трудовой жизни, святостью материнства веет от этого полотна. Огромную роль в картинах Рембрандта играет светотень — основа его художественной структуры («король светотени» — так любили его называть в литературе XIX в.). Действительно, есть какая-то мания в его светотени. В колорите преобладают тональные отношения, чаще всего это очень близкие друг к другу золотисто-охристые тона, в которые Рембрандт любит вводить сильные пятна чистого цвета, преимущественно красного. В *«Святом семействе»* таким объединяющим пятном служит красное одеяло на колыбели.

Большое место в творчестве Рембрандта занимает пейзаж, как живописный, так и графический (офорт и рисунок). В изображении реальных уголков страны он умеет так же, как и в тематической картине, подняться над обыденным (*«Пейзаж с мельницей»*).

¹ «Даная» из собрания Эрмитажа — произведение, реставрированное после варварского повреждения в конце XX в.

Последние 16 лет — наиболее трагические годы жизни Рембрандта; он разорен, не имеет никаких заказов, у него нет собственного дома, он потерял всех близких, любимых людей, и даже ученики предают его. Но эти годы полны потрясающей по силе творческой активности, в результате которой созданы живописные образы, исключительные по монументальности характеров и одухотворенности, произведения глубоко философские и высокоэтические. В этих картинах Рембрандта все очищено от преходящего, случайного. Детали сведены к минимуму, тщательно продуманы и осмыслены жесты, позы, наклон головы. Фигуры укрупнены, приближены к передней плоскости холста. Даже небольшие по размеру произведения Рембрандта этих лет создают впечатление необыкновенного величия и истинной монументальности. Главными выразительными средствами являются не линии и массы, а свет и цвет. Композиция строится в большой степени на равновесии цветовых звучаний. В колорите преобладают как бы горящие изнутри оттенки красного и коричневого. Цвет приобретает звучность и интенсивность. Было бы вернее сказать про позднего Рембрандта, что его цвет «светозарен», потому что в его полотнах свет и цвет едины, его краски как будто излучают свет. Это сложное взаимодействие цвета и света не самоцель, им создается определенная эмоциональная среда и психологическая характеристика образа.

Портреты позднего Рембрандта сильно отличаются от портретов 1630-х и даже 1640-х гг. Эти предельно простые (поясные или поколенные) изображения людей, близких художнику своим внутренним строем, — всегда образное выражение многогранной человеческой личности, поражающее умением мастера передать зыбкие, неуловимые душевные движения. Рембрандт умел создавать портрет-биографию; выделяя только лицо и руки, он выражал целую историю жизни («*Портрет старика в красном*», ок. 1654). Но наибольшей тонкости характеристик Рембрандт достиг в автопортретах, которых дошло до нас около ста и на которых прекрасно прослеживается бесконечное многообразие психологических аспектов, богатство рембрандтовских характеристик. После праздничных портретов 1630-х гг. перед нами предстает другая трактовка образа: полный высокого достоинства и необычайной простоты человек в расцвете сил на портрете из Венского собрания 1652 г.; эти черты становятся преобладающими со временем, как и выражение силы

духа и творческой мощи (портрет 1660 г.). Завершающим в истории группового портрета было изображение Рембрандтом старейшин цеха суконщиков — так называемые «Синдики» (1662), где скудными средствами Рембрандт создал живые и вместе с тем разные человеческие типы, но главное, сумел передать ощущение духовного союза, взаимопонимания и взаимосвязи людей, объединенных одним делом и задачами, что не удалось даже Халсу.

Одновременно с живописью Рембрандт занимается графикой, в гравюре он предпочитает технику офорта. В годы зрелости (в основном в 1650-е гг.) Рембрандт создал свои лучшие офорты. Как офортист он не знает равных в мировом искусстве. Необычайно усложняется и обогащается его техника офорта. К травлению он прибавляет технику «сухой иглы», по-разному наносит краску при печатании, иногда вносит изменения в доску уже после получения первых оттисков, отчего многие офорты известны в нескольких состояниях. Но во всех его работах образы имеют глубокий философский смысл; они повествуют о тайнах бытия, трагизме человеческой жизни. И еще одна особенность офортов Рембрандта этого периода: в них выражено сочувствие страдающим, обездоленным, неистребимое сочувствие самого художника к справедливости и добру. В графике Рембрандта в полной мере проявился демократизм его мироощущения («Слепой Товит», «Снятие с креста», «Положение во гроб», «Поклонение пастухов», «Три креста», 1653 и 1660). Он много занимается рисованием. Рембрандт оставил после себя около двух тысяч рисунков: это и этюды с натуры, эскизы для картин и подготовки для офортов. Технически блестящие, безукоризненные рисунки Рембрандта демонстрируют его обычную эволюцию — от проработанности в деталях и композиционной сложности к поразительному лаконизму и классически ясной величественной простоте.

Эпилогом творчества Рембрандта можно считать его знаменитую картину «Блудный сын» (ок. 1668—1669), в которой с наибольшей полнотой проявились этическая высота и живописное мастерство художника. Сюжет библейской притчи о беспутном сыне, после долгих скитаний возвратившемся в отчий дом, привлекал Рембрандта и раньше, о чем говорят один из ранних его офортов и несколько рисунков. Но только в живописном полотне — в фигуре упавшего на колени оборванного юноши и возложившего руки на его бритую голову старца — достигнута предельная на-

пряженность чувств, душевное потрясение, счастье возвращения и обретения, бездонная родительская любовь — но и горечь разочарований, потерь, унижений, стыда и раскаяния. Эта «всечеловечность», извечность проблемы «отцов и детей» и делает сцену понятной разным людям всех времен и сообщает ей бессмертие. Колористическое единство здесь особенно поражает: от оранжево-красных тонов фона с едва проступающей из него последней фигурой участника сцены — это все единый живописный поток, воспринимающийся как выражение единого чувства.

Рембрандт имел огромное влияние на искусство, не было в Голландии его поры живописца, который бы не испытал на себе воздействие великого художника. У него было много учеников. Они усваивали систему рембрандтовской светотени, но рембрандтовского постижения человеческой личности, естественно, усвоить не могли. Поэтому некоторые из них не пошли дальше внешнего подражания учителю, а большинство изменило ему, перейдя на позиции академизма и подражания модным тогда фламандцам, а затем французам.

В последней четверти XVII в. начинается упадок голландской живописной школы, потеря ее национальной самобытности, а с начала XVIII столетия наступает конец великой эпохи голландского реализма.

4.5. Французское искусство XVII века

Процесс формирования единого французского государства, французской нации шел так быстро, что уже во второй половине XVII в. Франция становится самой могущественной абсолютистской державой Западной Европы. Это и время сложения французской национальной школы в изобразительном искусстве, формирования художественного стиля *классицизма* (от лат. *classicus* — образцовый), родиной которого по праву считается Франция.

Французское искусство XVII в. имеет в своей основе традиции французского Возрождения. Живопись и графика Фуке и Клуэ, скульптуры Гужона и Пилона, замки времени Франциска I, дворец Фонтенбло и Лувр, поэзия Ронсара и проза Рабле, философские «Опыты» Монтеня и «Мысли» Паскаля — на всем этом лежит печать классицистического понимания формы, строгой логики, галльского рационализ-

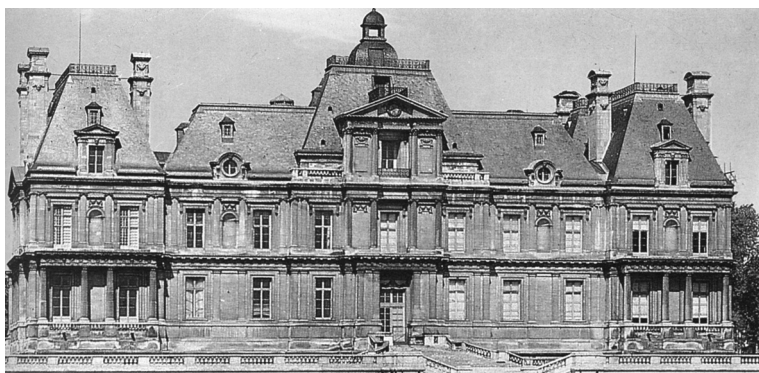
ма и чувства изящного, т.е. того, чему суждено в полной мере воплотиться в XVII в. в драматургии Корнеля и Расина, в живописи Пуссена и Лоррена.

В литературе становление классицистического направления связано с именем Пьера Корнеля (1606—1684), великого поэта и создателя французского театра. В 1635 г. в Париже организуется Академия литературы, и классицизм становится официальным направлением, господствующим литературным течением, признанным при дворе.

В сфере изобразительного искусства процесс формирования классицизма был не таким единым. В зодчестве первом намечаются черты нового стиля, хотя они и не складываются окончательно. В *Люксембургском дворце* (1615—1621), построенном Саломоном де Бросом для вдовы Генриха IV, регентши Марии Медичи, многое взято от готики, что естественно, ибо Франция была «колыбелью готики», однако, фасад уже членился ордером, что будет характерно для классицизма. «*Мезон-Лаффит*» (1642—1650) Франсуа Мансара при всей сложности объемов являет собой единое целое, ясную, тяготеющую к классицистическим нормам конструкцию.

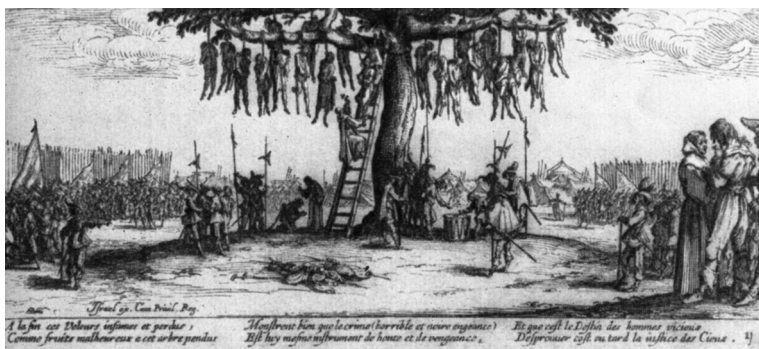


Саломон де Брос. Люксембургский дворец. Париж



Франсуа Мансар. Дворец Мезон-Лафит близ Парижа

В живописи и графике обстановка была сложнее, ибо здесь переплелись влияния маньеризма, фламандского и итальянского барокко. На французскую живопись первой половины века имели влияние и караваджизм, и реалистическое искусство Голландии. Во всяком случае, творчество замечательного рисовальщика и гравера **Жака Калло** (1593—1635), завершавшего свое образование в Италии и вернувшегося в родную Лотарингию только в 1621 г., явно испытало заметное влияние маньеризма, особенно в ранний итальянский период. В его офортах, изображающих быт самых разных слоев — от придворных до актеров, бродяг и нищих, есть изощренность рисунка, изысканность линейного ритма, но пространство излишне усложнено, композиция перегружена фигурами. Исследователи даже подсчитали, что в одной из сцен ярмарки он изобразил 1138 персонажей. Поразительный и безжалостный наблюдатель, Калло умел схватить одну, но самую характерную деталь и довести ее до гротеска. По возвращении на родину (Калло жил не в Париже, а в Нанси) мастер создал свои самые знаменитые произведения — две серии офортов «*Бедствия войны*» (речь идет о Тридцатилетней войне 1618—1648 гг.) — беспощадные картины смерти, насилия, мародерства (см. например, офорт «*Дерево с повешенными*», 1632—1633). Все исполнено рукой очень большого мастера, но верно замечено, что принцип панорамности, взгляд как бы сверху или издали на этих маленьких, ничтожных людей сообщает его композициям черты холодности и хроникерской безжалостности (Е. Прус).



Жак Калло. Дерево с повешенными.
Офорт из серии «Бедствия войны»

На творчестве живописцев братьев Ленен — Антуана, Матье и особенно Луи — отчетливо прослеживается влияние голландского искусства. **Луи Ленен** (1593—1648) изображает крестьян без пасторальности, без сельской экзотики, не впадая в слащавость и умиление. В живописи Ленева нет, конечно, следов социальной критики, но его герои полны внутреннего достоинства и благородства, как персонажи жанровых картин молодого Веласкеса. Бытовое подано Ленева возвышенно («Посещение бабушки», «Крестьянская трапеза»). Возвышен сам художественный строй его картин. В них нет повествовательности, иллюстративности, композиция строго продумана и статична, детали тщательно выверены и отобраны ради выявления прежде всего этической, нравственной основы произведения. Большое значение в картинах Ленева имеет пейзаж («Семейство молочницы», см. цветную вклейку).

В последнее время все чаще в искусствоведческой литературе название направления, к которому принадлежит Луи Ленен, определяется термином «живопись реального мира». К этому же направлению относят и творчество художника **Жоржа де Латура** (1593—1652). В своих первых работах на жанровые темы Латур выступает как художник, близкий к Караваджо («Шулер», «Гадалка»). Вторая половина 1630-х — 1640-е гг. — время творческой зрелости Латура. В этот период он меньше обращается к жанровым сюжетам, пишет в основном картины религиозные. Темы Священного Писания дают художнику возможность раскрыть языком живописи самые значительные проблемы: жизнь, рожде-

ние, смирение, сострадание, смерть. Огромное символическое значение в произведениях Латура имеет свет (обычно это свет свечи или факела), придающий его композициям оттенков таинственного, неземного («Магдалина перед светильником», «Святая Ирина», «Явление ангела Святому Иосифу»).

Художественный язык Латура — предвестие классицистического стиля: строгость, ясность, четкость композиции, пластическое равновесие обобщенных форм, цельность силуэта, статика. Примером может служить одна из его поздних работ «Святой Себастьян и святые жены» с фигурой Себастьяна на переднем плане, в теле которого — как символ мученичества — художник изображает лишь одну вонзенную стрелу. По сути, это тот же условный прием, которым пользовались художники итальянского Кватроченто, например Перуджино. Но у Перуджино образ Себастьяна, несмотря на трагический сюжет, по-возрожденчески полон пластической красоты «живой жизни». У Латура же моделировка формы исключительно светотенью, манипуляции с эффектами источника освещения при малой разработанности цветовых взаимодействий делают фигуры натуралистическими манекенами, по справедливому замечанию исследователей, создают ощущение деревянности, какой-то пустоты в фигурах (Ю. Золотов).

Классицизм возник на гребне общественного подъема французской нации и французского государства. Основой теории классицизма был рационализм, опирающийся на философскую систему Декарта, предметом искусства классицизма провозглашалось только прекрасное и возвышенное, этическим и эстетическим идеалом служила Античность. Создателем классицистического направления в живописи Франции XVII в. стал **Никола Пуссен** (1594—1665). В ученические годы (1612—1623) уже проявился определенный интерес Пуссена к античному искусству и искусству Возрождения. В 1623 г. художник едет в Италию: сначала в Венецию, где получает колористические уроки, а с 1624 г. живет в Риме. Римская античность, Рафаэль, живопись болонцев — вот наиболее сильные впечатления Пуссена. Непроизвольно он испытывает и влияние Караваджо, которого как будто бы не принимал, однако следы караваджизма есть и в «*Оплакивании Христа*» (1625—1627), и в «*Парнасе*» (1627—1629).

Темы пуссеновских полотен разнообразны: мифология, история, Новый и Ветхий Завет. Герои Пуссена — люди силь-

ных характеров и величественных поступков, высокого чувства долга перед обществом и государством. Общественное назначение искусства было очень важно для Пуссена. Все эти черты входят в складывающуюся программу классицизма. Искусство значительной мысли и ясного духа вырабатывает и определенный язык. Мера и порядок, композиционная уравновешенность становятся основой живописного произведения классицизма. Плавный и четкий линейный ритм, статуарная пластика, то, что на языке искусствоведов называется *линейно-пластическим началом*, прекрасно передают строгость и величавость идей и характеров. Колорит построен на созвучии сильных, глубоких тонов. Это гармоничский мир в себе, не выходящий за пределы живописного пространства, как в барокко. Таковы «Смерть Германика», «Танкред и Эрминия».

Написанная на сюжет поэмы итальянского поэта XVI в. Торкватто Тассо «Освобожденный Иерусалим», посвященная одному из крестовых походов, картина «Танкред и Эрминия» (1630-е) лишена прямой иллюстративности. Ее можно рассматривать как самостоятельное программное произведение классицизма. Пуссен избирает этот сюжет, потому что он дает возможность показать доблесть рыцаря Танкреда, найденного Эрминией на поле брани, чтобы перевязать раны героя и спасти его. Композиция строго уравновешенна. Форма создается прежде всего линией, контуром, светотеневой моделировкой. Большие локальные пятна: желтое в одежде слуги и на крупе лошади, красная одежда Танкреда и синий плащ Эрминии — создают определенное красочное созвучие с общим коричневато-желтым фоном земли и неба. Все поэтично-возвышенно, во всем царят мера и порядок.

Лучшие вещи Пуссена лишены холодной рассудочности. В первый период творчества он много пишет на античный сюжет. Единство человека и природы, счастливое гармоническое мироощущение характерны для его картин «Царство Флоры» (1632), «Спящая Венера», «Венера и сатиры» (1625—1627). В его вакханалиях нет титанической чувственной радости бытия, чувственная стихия здесь овевана целомудрием, на смену стихийному началу пришли упорядоченность, логика, осознание непобедимой силы разума, все обрело черты героической, возвышенной красоты.

С начала 1640-х гг. в творчестве Пуссена намечается перелом. В 1640 г. он едет на родину, в Париж, по приглаше-

нию короля Людовика XIII, прозванного «Справедливым» (1601—1643). Но придворная жизнь в тисках абсолютистского режима тяготит скромного и глубокого художника. «При дворе легко сделаться художником-скорописцем», — говорил Пуссен, и в 1642 г. он уже снова в своем любимом Риме.

Первый период творчества Пуссена кончается, когда в его буколически трактованные темы врывается тема смерти, бренности и тщеты земного. Это новое настроение прекрасно выражено в его «Аркадских пастухах», или «И я был в Аркадии» («*Et in Arcadia ego*», 1650). Философская тема трактована Пуссеном как будто очень просто: действие разворачивается только на переднем плане, как в рельефе; юноши и девушка, случайно натолкнувшиеся на надгробную плиту с надписью «И я был в Аркадии» (т.е. «И я был молод, красив, счастлив и беззаботен — помни о смерти!»), похожи скорее на античные статуи. Тщательно отобранные детали, чеканный рисунок, уравновешенность фигур в пространстве, ровное рассеянное освещение — все это создает определенный возвышенный строй, чуждый всего суетного



Никола Пуссен. И я был в Аркадии (Аркадские пастухи).
Париж, Лувр

и преходящего. Примирение с роком, вернее, мудрое принятие смерти роднит классицистическое мироощущение с античным.

С конца 1640-х — в 1650-е гг. колористическая гамма Пуссена, построенная на нескольких локальных цветах, становится все скупее. Главный упор делается на рисунок, скульптурность форм, пластическую завершенность. Из картин уходит лирическая непосредственность, появляются некоторая холодность и отвлеченность. Лучшими у позднего Пуссена остаются его пейзажи. Художник именно в природе ищет гармонию. Человек трактуется прежде всего как часть природы. Пуссен явился создателем классического идеального пейзажа в его героическом виде. Как и всякий классицистический пейзаж, героический пейзаж Пуссена — это не реальная природа, а природа «улучшенная», сочиненная художником, ибо только в таком виде она достойна быть предметом изображения в искусстве. Это пантеистический пейзаж, но пантеизм Пуссена — не языческий пантеизм: в нем выражено чувство причастности к вечности. Около 1648 г. Пуссен пишет *«Пейзаж с Полифемом»*, где чувство гармонии мира, близкое античному мифу, может быть, проявилось наиболее ярко и непосредственно. Игру на свирели усевшегося на скале и слившегося с ней циклопа Полифема слушает не только нимфа Галатя, но и вся природа: деревья, горы, пастухи, сатиры, дриады...

В последние годы жизни Пуссен создал замечательный цикл картин *«Времена года»* (1660—1665), несомненно, имеющий символическое значение и олицетворяющий периоды земного человеческого существования.

Лирическая линия классицистического идеализированного пейзажа была развита в творчестве **Клода Лоррена** (1600—1682). Как и Пуссен, он жил в Италии. Пейзаж Лоррена обычно включает в себя мотивы моря, античных руин, больших куп деревьев, среди которых размещаются маленькие фигурки людей. Хотя чаще всего это персонажи из античных и библейских сказаний и название пейзажа определяется ими, у Лоррена люди играют скорее роль стаффажа, они введены для подчеркивания огромности и величественности самой природы (например, *«Отплытие святой Урсулы»*, 1641). Замечательны у Лоррена четыре полотна эрмитажного собрания, изображающие четыре времени суток. Тематика Лоррена как будто очень ограничена, это всегда одни и те же мотивы, один и тот же взгляд на природу как

на место пребывания богов и героев. Рациональное начало, организующее строгую выверенность, четкое соотношение частей, приводит к однообразным как будто композициям: свободное пространство по центру, купы деревьев или руины — кулисы. Но каждый раз в полотнах Лоррена выражено окрашенное большой эмоциональностью разное ощущение природы. Это достигается прежде всего освещением. Воздух и свет — сильнейшие стороны дарования Лоррена. Свет льется в композициях Лоррена обычно из глубины, резкая светотень отсутствует, все построено на мягких переходах от света к тени. Лоррен оставил также много рисунков с натуры (тушь с применением отмывки).



**Клод Лоррен.
Отплытие Святого Павла
в Святую Землю.
Мадрид, Прадо**

Формирование национальной французской художественной школы произошло в первой половине XVII в. благодаря прежде всего творчеству Пуссена и Лоррена. Но оба художника жили в Италии, вдали от главного заказчика искусства — двора. В Париже процветало иное искусство — официальное, парадное, создаваемое такими художниками, как **Симон Вуэ** (1590—1649), «первый живописец короля». Декоративное, праздничное, торжественное искусство Вуэ эклектично, ибо соединило в себе патетику барочного искусства с рассудочностью классицизма. Однако оно имело большой успех при дворе и способствовало формированию целой школы.

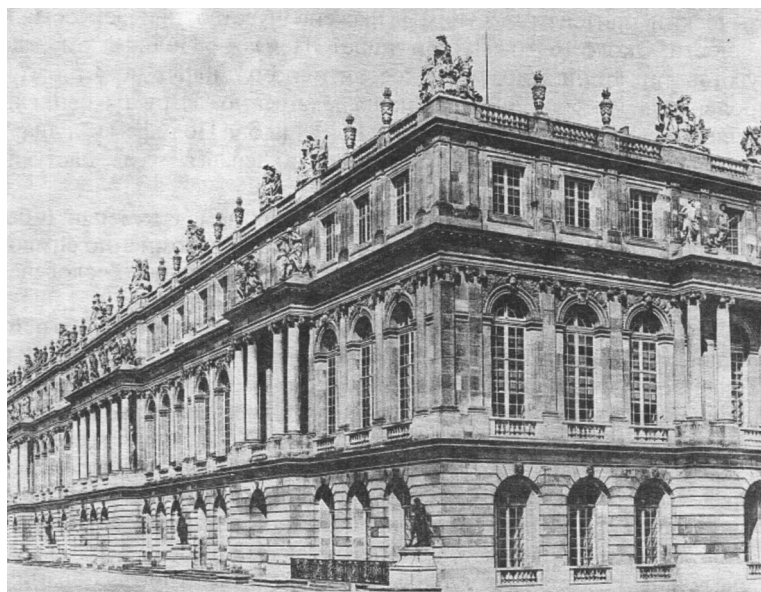
Вторая половина XVII в. — время длительного правления Людовика XIV (1638—1715), которого придворные льстецы называли «король-солнце», вершина французского абсолютизма. Недаром это время в западной литературе получило название «*le grand siècle*» — «великий век». «Великий» прежде всего по пышности церемониала и всех видов

искусств, в разных жанрах и разными способами прославлявших особу короля. С начала самостоятельного правления Людовика XIV (ставшего королем в пятилетнем возрасте при регентстве своей матери Анны Австрийской и кардинале Мазарини, но уже в 17 лет произнесшего знаменитую фразу «*L'Etat c'est moi!*» — «Государство — это я!»), т.е. с 1660-х гг., в искусстве происходит очень важный для дальнейшего его развития процесс регламентации, полного подчинения и контроля со стороны королевской власти. Созданная в 1648 г. Академия живописи и скульптуры находится теперь в официальном ведении первого министра короля. В 1671 г. основывается Академия архитектуры. Устанавливается контроль над всеми видами художественной жизни. Ведущим стилем искусства официально становится классицизм. Знаменательно, что для строительства *Восточного фасада Лувра* (1664—1674), главной резиденции короля в столице, в этот период избирается не проект известного к тому времени во всей Европе Бернини, а проект французского даже не архитектора, а лишь любителя «архитектуры древних», переводчика трактата Витрувия Клода Перро (1613—1688). Колоннада **Клода Перро** (протянувшаяся на 173 м и своей огромностью давшая название всему Восточному фасаду), с ее рациональной простотой ордера, математически выверенным равновесием масс, статичностью, создающей чувство покоя и величия, более соответствовала сложившемуся идеалу эпохи. Постепенно классицизм проникает и в культовую архитектуру при всей живучести архитектурных традиций итальянского барокко (*Собор Дома Инвалидов в Париже* Жюля Ардуэна-Мансара, 1679—1706), в организацию городских площадей (построенные на рубеже веков этим же мастером Вандомская площадь и площадь Побед).

Версальский ансамбль. Но больше всего архитекторов занимает проблема соотношения ансамбля дворца и парка. Луи Лево (ок. 1612—1670) и Андре Ленотр (1613—1700) впервые пытаются перспективно решить эту проблему во дворце и парке *Во ле Виконт* близ Мелена (1655—1661), возведенном для министра — контролера финансов Никола Фуке (1615—1680). Дворец Во ле Виконт справедливо считается прообразом главного создания второй половины XVII в. — *Версальского дворца и парка* (1668—1689). В довольно пустынной местности, в 18 км от Парижа, вырос сказочный дворец, в безводном месте забили фонтаны, был посажен

гигантский парк. Строительством Версальского королевского дворца последовательно занимались Лево (1661–1689), Ф. д'Орбэ (1670–1674), а на последних этапах в его строительстве принял участие Ардуэн-Мансар (1678–1689). Дворец поставлен перпендикулярно основной оси, соединяющей его с Парижем. Позади главного фасада эта ось обогащается двумя дорогами, и все вместе образует подобие «трезубца», объединяя таким образом три дороги: на Париж, Сен-Клу и Со (также резиденции короля). Эта планировка с «трезубцем» прослеживается и в Риме, и в Париже, и, как известно, в Петербурге и Петергофе и характерна для эпохи барокко.

Курдонер перед главным фасадом дворца выложен черными и белыми плитами мрамора и потому называется *мраморным*. Дворец, фасад которого тянется на полкилометра, имеет три этажа: первый — основа, опора, тяжелый и рустованный, второй — главный, парадный, с огромными окнами, самый высокий и третий, венчающий здание, легкий, с балюстрадай, украшенной скульптурой. Экстерьер здания классицистически строг, чередование окон, пилястр, колонн со-



Ж. Ардуэн-Мансар, Л. Лево, Ф. Орбэ.
Королевский дворец в Версале

здает четкий, спокойный ритм. Все это не исключает пышной декоративной отделки, особенно в интерьере, ибо ни одно время не давало такого «соединенного действия всех искусств», такого выражения синтеза искусств, каким отмечен Версальский дворец. Интерьеры дворца состоят из анфилады комнат, кульминацией роскошного убранства которых должна была стать Королевская опочивальня, где начинал-



Луи Лево, Жюль Ардуэн-Мансар, Шарль Лебрен. Зал мира.
Королевский дворец, Версаль

ся и кончался день короля и где происходили аудиенции. Роскошью поражала и Зеркальная галерея (длина 73 м, ширина 10 м, построена в 1678—1680 Ардуэном-Мансаром) между «Залом войны» и «Залом мира», с окнами, выходящими в сад, с одной стороны и зеркалами, в которых вечером в свете свечей множилось, дробилось отражение нарядной придворной толпы, — с другой. Декор зал дворца, над которым работала целая армия скульпторов, лепщиков, резчиков, бронзовщиков, позолотчиков и пр., был посвящен прославлению короля — иносказательно, аллегорически («Салон Марса», «Салон Аполлона») или прямо (бюст Людовика XIV работы Бернини в Салоне Дианы, рельеф «Переход Людовика через Рейн», на котором королевский конь попирает германцев, скульптор Куазево, «Зал войны» и т.д.).

Версальский парк являет собой, как и весь ансамбль, программное произведение. Это *регулярный парк*, начало которому было положено Ленотром еще в Во ле Виконт, т.е. парк, в котором все выверено, который расчерчен на аллеи и где определены места для фонтанов и скульптур, где во всем сказывается воля и разум человека. Идея регулярного парка возникла, собственно, еще в Италии, в садах Медичи, недаром Людовик пригласил сюда флорентийских мастеров. Версаль дал ее высший образец. Ощущение бесконечной перспективы, глубины пространства усиливается за счет центральной оси (и отходящих от нее лучевых аллей), на которой находится дворец. На этой же оси располагаются основные водоемы, гладь которых почти совпадает с уровнем аллей, с низкими партерными газонами, необозримыми цветниками и боскетами. На всем лежит печать классицистической ясности и гармонии. Аллегорическая скульптура, прославляющая Людовика XIV в виде разных античных богов и героев, и вазы на пересечениях аллей усиливают впечатление пышности и величавости зрелища — именно *зрелища*, демонстрирующего победительную силу синтеза всех искусств. Общая протяженность парка около трех километров. Его создателем был Ленотр, скульптуры исполняли такие знаменитые мастера, как Жирандон и Куазево.

Декоративные работы в Версале возглавлял директор Академии живописи и скульптуры, директор мануфактуры гобеленов Шарль Лебрэн (1619—1690). «Язык» Лебрэна — смесь классицистической упорядоченности и величавости с барочной патетикой, велеречием и выпренности. У Лебрэна был, несомненно, большой декоративный дар. Он ис-

полнял и картоны для шпалер, и рисунки для мебели, и алтарные образа. В большой степени именно Лебрену французское искусство обязано созданием единого декоративного стиля — от монументальной живописи и картин до ковров и мебели.

Нельзя не упомянуть, говоря о парках Версаля, еще об одном творении. В 1687—1688 гг. Жюль Ардуэн-Мансар (1646—1708) уже за пределами регулярной части парка построил еще один прекрасный дворец — *Большой Трианон*. По отделке стен и колонн розовым мрамором его называют также *Мраморным Трианоном*. Его интерьеры не раз претерпевали изменения, и в самом начале следующего, XVIII в. был создан знаменитый Аванзал «с бычьим глазом» по названию окон характерной овальной формы. Позже, уже другим архитектором, «в садах Версаля» был сооружен и *Малый Трианон* (но это уже другая эпоха и об этом ниже).

В классицизме второй половины XVII в. нет искренности и глубины лорреновских полотен, высокого нравственного идеала Пуссена. Это официальное направление, приспособленное к требованиям двора, и прежде всего самого короля; искусство регламентированное, унифицированное, расписанное по своду правил, что и как изображать, чему и посвящен специальный трактат Лебрена. В этих рамках развивается и тот жанр живописи, который как будто по самой своей специфике наиболее далек от унифицированности, — жанр *портрета*. Это, конечно, парадный портрет. В первой половине века портрет монументален, величествен, но и прост в аксессуарах, как в живописи Филиппа де Шампenea (1602—1674), где за торжественностью позы не скрывается яркая индивидуальная характеристика («*Портрет кардинала Ришелье*», 1635—1640). Во второй половине века, выражая общие тенденции развития искусства, портрет становится все более пышным. Это сложные аллегорические портреты. У Пьера Миньяра (1612—1695) — преимущественно женские. Гиацинт Риго (1659—1743) особенно прославился портретами короля. Наиболее интересными по колористическому решению были портреты Никола Ларжильера (1656—1746), который учился в Антверпене и не мог не испытать влияния великого колориста Рубенса, а в Англии близко познакомился с творчеством Ван Дейка.

Но все вместе это был «*большой стиль великого века*», созданный талантом многих и разных архитекторов, от Франсуа Blondеля до Ардуэна-Мансара, скульпторов Жирандо-

на, Куазево, братьев Кусту, Пюже, живописцев, от Лебрена (про которого историк искусства Р. Мутер писал, что у него была «огромная сила легких и дыхание его не прерывалось ни разу») до Риго и Ларжильера и т.д. Добавим к этому перечню мастеров декоративно-прикладного искусства, создавших лионские шелка, алансонские кружева, руанские фаянсы, мебель «Буль» и многое другое.

Со второй половины XVII столетия Франция прочно и надолго занимает ведущее место в художественной жизни Европы. Но в конце правления Людовика XIV в искусстве «большого стиля» появляются новые тенденции, новые черты, и искусству XVIII в. предстоит развиваться уже в другом направлении.

Глава 5

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ В XVIII ВЕКЕ

К середине XVII в. умирают все «великие старики»: в 1660 г. — Веласкес, в 1665 — Пуссен, в 1669 — Рембрандт, ранее всех — в 1640 г. — Рубенс. Пришедший на смену «великим старикам» «великий век», «большой стиль Людовика XIV» — искусство величественное, велеречивое, не имеющее ничего общего с высокой духовностью Пуссена и Рембрандта, прозорливостью и яркостью характеристик Веласкеса, искренним, почти языческим жизнелюбием Рубенса.

К концу жизни Людовика (1715) Франция была уже далеко не столь могущественна, как во второй половине XVII столетия. Век пышных празднеств и искусства «большого стиля» ушел в прошлое. Ему на смену приходит камерное искусство аристократических салонов — рококо, искусство абсолютно светское (хотя оно и обращается нередко к образам Священного Писания) — одно из выражений процесса секуляризации всей культуры XVIII в. Между классицизмом времени «короля-солнца» и полностью сложившимся стилем рококо во Франции сформировался художественный стиль Регентства (*le style de Regence*, «режанс»), точно совпадающий по времени с регентством герцога Филиппа II Орлеанского при малолетнем Людовике XV (1715—1723) и как бы предваряющий рокайль.

XVIII век принято называть веком Просвещения, хотя в действительности идеалы Просвещения, во всяком случае во Франции, формировали культуру и искусство только со второй половины столетия. Процесс этот совпал с осмыслением первых археологических раскопок в античных городах Геркулануме, Стабии и Помпеях и последовавшей за тем

новой волной классицизма (*неоклассицизм*). В культуре Просвещения принимали активное участие философы, социологи, экономисты, литераторы, каждый по-своему толкуя идеи свободы, равенства, братства. Идеи эти как будто должны были воплотиться во Французской революции 1789—1794 гг., однако она стала их крушением.

Литература, музыка и театр достигают в эту эпоху той художественной зрелости, которая пришла к живописи в XVI—XVII вв. Чтобы понять это, достаточно назвать романы аббата Прево, Генри Филдинга, Джорджа Смоллетта, Лоренса Стерна, Вольтера («Кандид») и Гёте («Страдания молодого Вертера»), музыку Баха, Моцарта, Глюка или Гайдна.

Изобразительному искусству XVIII столетия в лучших произведениях свойственны анализ тончайших переживаний человека, воспроизведение нюансов чувств и настроений. Интимность, лиризм образов, но и аналитическая наблюдательность (иногда беспощадная) — характерные черты искусства XVIII в. как в жанре портрета, так и в бытовой живописи. Эти особенности художественного восприятия жизни являются вкладом XVIII столетия в развитие мировой художественной культуры, хотя следует признать, что достигнуто это было ценой утраты универсальной полноты в изображении духовной жизни, цельности в воплощении эстетических воззрений общества, свойственных живописи Рубенса, Веласкеса, Рембрандта, Пуссена.

Развитие европейского искусства XVIII в. сложно и неравномерно. В лишенной национального единства Италии наивысшие достижения связаны с венецианской школой. Во Франции, уже прочно ставшей законодательницей новых художественных веяний, прослеживается эволюция от рококо к искусству программно-гражданственной направленности. В искусстве и особенно в литературе Англии уже зарождались характерные черты реализма развитого буржуазного общества. В Испании молодой Гойя всем своим творчеством, по сути, подготавливал романтизм нового столетия. Ценнейшим наследием XVIII в. явились заложенные в нем основы эстетики и искусствознания как подлинно научной дисциплины.

5.1. Итальянское искусство XVIII века

О расцвете итальянского искусства XVIII в. можно говорить только относительно Венеции, в отличие от других городов Италии еще сохранявшей свою республиканскую независимость. Конечно, Венеция перестала в этот период быть полновластной владычицей Средиземного моря, утратив роль в международной торговле. Она потеряла многие богатства, и прежде всего свои восточные владения. Но при всем том она избежала разорений от руки чужеземных наемников и сохранила республиканский строй. Венеция XVIII в. была центром музыкальной (творчество Алессандро Скарлатти и Антонио Вивальди, оперные театры, музыкальные академии и консерватории) и театральной жизни Европы (достаточно вспомнить пьесы Гольдони и Гоцци для *commedia dell'arte* — комедии масок), книгопечатания, знаменитого на весь мир стеклоделия. Она славилась также своими празднествами, регатами, а главное, *маскарадами*, длившимися почти круглый год, за исключением поста. Эта театрализация жизни, проникновение театра в реальную жизнь и как бы смешение театра и подлинной жизни наложили отпечаток на все изобразительное искусство Венеции XVIII в., главными чертами которого были его живописность и декоративность.

Спрос на декоративное оформление дворцов венецианской знати и огромные алтарные образа для церквей вызвал необычайное развитие монументально-декоративной живописи в Венеции XVIII в., продолжающей традиции барочного искусства предыдущего столетия. На рубеже XVII—XVIII вв. рождается полное барочной патетики темпераментное искусство Себастьяна Риччи (1659—1734), работавшего не только в Венеции, но и в Англии («*Мадонна с младенцем и святыми*» для церкви Сан Джорджио Маджоре, Венеция, 1708). XVIII столетие в венецианской живописи открывается творчеством Джованни Баттисты Пьяцетты (1683—1754), усвоившего от своего учителя Джузеппе Креспи широкую манеру письма с применением глубокой светотени, а от Караваджо — реалистическую трактовку образов («*Святой Иаков, ведомый на казнь*» для венецианской церкви Сан Джованни е Паоло, 1725—1727). Кисти Пьяцетты принадлежит немало жанровых картин, ему свойственно трактовать многие библейские сюжеты в жанровом ключе, с лирическим или романтическим оттенком («*Ревекка у колодца*»).



Аlessandro Маньяско. Вакханалия.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

В творчестве Алессандро Маньяско (1667–1749), уже упоминавшегося в связи с итальянским искусством XVII в., в его романтической живописи, посвященной жизни цыган, монахов, солдат, бандитов, можно проследить несомненное влияние Сальватора Розы. Маньяско узнаешь сразу — по смелому письму, быстрым динамичным мазкам, какому-то мерцающему колориту с преобладанием оливково-коричневых тонов, в которые почти всегда вкраплено яркое, чаще всего красное пятно, по экспрессивному рисунку и композиции, в которой маленькие фигурки обычно размещены среди грандиозных, почти пугающих руин, наконец, по трагическому мироощущению, характерному для этого мастера при всей его театральности («Привал бандитов», Эрмитаж).

Типичнейшим мастером Венеции, выразившим ее дух, крупнейшим итальянским живописцем XVIII в. был **Джованни Баттиста Тьеполо** (1696–1770), последний представитель барокко в европейском искусстве. Наследник Веронезе, ученик Пьяцетты, он превращает каждый сюжет в праздничное зрелище: триумф ли Амфитриты, пир Клеопатры, суд ли Соломона или смерть Дидоны. Тьеполо — автор гигантских росписей, как церковных, так и светских, в которых архитектура, природа, люди, звери сливаются

в одно декоративное целое, в единый декоративный поток. Тьеполо обладал огромным декоративным даром и высокой колористической культурой, как правило, вообще присущей венецианским художникам. В одном из полотен для палаццо Дольфино в Венеции «Триумф Сципиона» особенно наглядно видно, как умел и любил Тьеполо писать триумфальные шествия, праздничную толпу, разрабатывая при этом только десяток фигур, а все остальные намечая одной сплошной живописной массой. Тьеполо — не исторический живописец в прямом смысле этого слова. Обращаясь к таким сюжетам, он не стремился передать точностью деталей достоверность события, ему важнее создание самой атмосферы действия, жизненность образа. Его роднит с ренессансными мастерами то, что он работает во всех жанрах и в разных техниках. Одна из знаменитейших его картин — «Триумф Амфитриты» — изображает колесницу Амфитриты в морских волнах в окружении наяд и тритонов, в настроении всеобщего ликования. Лицо богини будет потом повторяться и в Клеопатре («Пир Клеопатры», 1743—1744), и в его Венерах, и Данаях. Свой живописный иллюзионизм барочного мастера, свой дар монументалиста Тьеполо продемонстрировал в росписях венецианского *палаццо Лабиа*, исполненных в середине 1740-х гг. (фрески «Пир Антония и Клеопатры» и «Встреча Антония и Клеопатры»), во фресках



Джованни Батиста Тьеполо.
Пир Антония и Клеопатры.
Венеция, Палаццо Лабиа

эпископской резиденции в Вюрцбурге (1751—1753). Это вершины монументально-декоративного искусства XVIII в.

Декоративные циклы, алтарные образы, станковые произведения — изображения на христианские и мифологические сюжеты, пиры, триумфы, коронации, празднества с легкостью выходят из-под кисти Тьеполо, и право сделать ему заказ оспаривают церкви, монастыри и венецианские патриции. Группы из человеческих фигур и архитек-

турные формы Тьеполо отделяет обычно большими пространственными паузами, чем создает ощущение воздушности и легкости. Это ощущение усиливается нежной серо-голубой гаммой красок с включением золотого, розового, лилового. Динамичность композиции и смелость перспективных решений, неизбывная живописная фантазия Тьеполо как нельзя более соответствовали не только барочной архитектуре венецианских церквей (например, церковь дельи Скальци), но и тому пышному церковному спектаклю, который представляло собою венецианское богослужение XVIII в.

Последние восемь лет жизни Тьеполо жил и работал в Мадриде, где написал плафон Тронного зала королевского дворца и несколько алтарных образов для церквей. Тьеполо оставил множество блестящих по артистизму рисунков; так же плодотворно он занимался гравюрой в технике офорта и оказал определенное влияние на графику Гойи.

Венеция XVIII в. дала миру прекрасных мастеров *ведуты* — городского архитектурного пейзажа: Антонио Каналетто (1697—1768) с его торжественными картинами жизни Венеции на фоне ее сказочной театральной архитектуры («Прием французского посольства в Венеции») и более поэтического, более романтического мастера, передающего тончайшими оттенками цвета сам воздух Венеции и ее лагун, Франческо Гварди (1712—1793). Пейзажи Гварди: площади Венеции, ее каналы, улицы, дворы и переулки — проникнутые лирическим, глубоко личным чувством, созданы легкими ударами кисти, голубыми, желтыми, коричневыми, серо-серебристыми тонами, насыщены светом и воздухом («Венецианский дворик»). Блеск и пышность произведений Тьеполо совершенно затмили небольшие по размеру, лишённые внешних эффектов, редкого изя-



Антонио Каналетто.
Перспектива.
Венеция, Галерея Академии

щества картины Гварди. Лишь много десятилетий спустя были поняты и оценены место и роль художника, замечательного не только для XVIII столетия, но предвещающего искания мастеров реалистического пейзажа XIX в.

Картина художественной жизни Венеции XVIII в. была бы неполной без мастера жанровой живописи Пьетро Лонги (1702—1785), воспевшего быт Венеции: маскарады, концерты, уроки танцев, сцены в игорном доме, народные развлечения. Дамы за туалетом; дамы, пьющие шоколад; разглядывающие материю, которую только что принес портной; в ожидании учителя пения, чтобы разучивать арии Чимарозы или Паизиелло; балы, написанные так, что от них «пахнет пудрой, духами и воском свечей» (П. Муратов). И почти везде мужчины и женщины, одетые в «*баумта*» — венецианское черное домино с белой остроносой маской, треуголкой, отделанной серебряным шитьем, и непременными белыми чулками. Лонги-живописец, конечно, не так изыскан, как Гварди, но он и не простой бытописатель, а истинный поэт Венеции XVIII в. на последнем этапе ее праздничной жизни («Урок танца»).

5.2. Французское искусство XVIII века

С началом XVIII в. совершенно очевидно обозначился процесс разложения французской абсолютной монархии. Смерть в 1715 г. Людовика XIV, «короля-солнца», последнее десятилетие лишь формально сохранявшего свое, уже во многом эфемерное могущество, была просто завершающим событием в том длинном ряду явлений, которые подготавливали приход нового века, а с ним и новых веяний в искусстве. Начало регентства герцога Филиппа Орлеанского, дяди будущего короля Людовика XV (1710—1774), было ознаменовано сменой строгого придворного этикета совершенно противоположной атмосферой: легкомыслия, жажды наслаждений, развлечений, роскоши не столь тяжеловесной, как в ушедшую пору, и жизненного распорядка не столь торжественного. Но в этом бурном веселье, торопливом желании успеть насладиться была и доля бравяды, тревоги, предчувствие краткости мгновения, неизбежности расплаты за бездумье, надвигающихся грозных бедствий. Многое меняется и в искусстве. Король перестает быть единственным заказчиком произведений искусства, а двор — единст-

венным коллекционером. Появляются частные коллекции. При этом на долгие десятилетия Франция превращается в центр художественной жизни Западной Европы, законодательницу всех художественных нововведений, становится во главе духовной жизни Европы.

В первой половине XVIII в., когда так активно происходил процесс вытеснения религиозной культуры культурой светской, ведущим направлением во Франции стало рококо, предваряемое, как говорилось выше, десятилетним существованием *стиля Регентства*, по сути, начального этапа рокайля. Некоторые исследователи и по сей день отказывают рококо в самостоятельности как стилю, считая его лишь ответвлением позднего барокко, потерявшим монументальность великого стиля. Тем не менее очевидно, что рококо во Франции в первой половине «галантного века» складывается в определенную стилевую систему, отчасти продолжающую черты, унаследованные от барокко, но еще более их видоизменяющую. *Рококо*¹ — порождение исключительно светской культуры, еще более узко — французской аристократии и двора, тем не менее оно сумело не только оставить след в искусстве, но и повлиять на его дальнейшее развитие. Велеречивое и патетическое искусство Лебрена, ораторское искусство, требующее «подмостков и котурнов», сменило искусство камерное, интимное, более тесно связанное с бытом, более искреннее. Мир миниатюрных форм не случайно свое главное выражение нашел в прикладном искусстве — мебели, посуде, бронзе, фарфоре, а в архитектуре преимущественно в интерьере, где важным теперь было не пышное и величавое, а приятное и удобное (такие исключения, как дворец Сан-Сузи в Потсдаме, архитектор Г. В. Кнобельсдорф, 1745—1747, или Китайский дворец и Каталая горка под Петербургом в Ораниенбауме, архитектор А. Ринальди, 1762—1774, лишь подтверждают правило).

В архитектуре рококо произошел разрыв между экстерьером и интерьером. Городские дворцы знати, богатой буржуазии — «отели», сооружаемые в этот период, как правило, строго классицистичны по экстерьеру. Внутри же стены разбиты филанкиями, нишами, обильно украшены живопи-

¹ От франц. гос — утес, скала, грот, а совсем не раковина, рокайль, с которой этот стиль ассоциируется естественно, потому что форма раковины — один из основных элементов декора рококо, олицетворяет образ чего-то вычурного, прихотливого, извилистого. Термин «рококо», «рокайль» возник в 1730-х гг. как насмешливое название, данное Ж. Ж. Руссо «веку маркиз».

сю, лепниной, позолотой, мелкой пластикой, декоративными тканями, бронзой, фарфором, зеркалами, часто установленными друг против друга, чтобы в них множилось, дробилось, делалось фантастичным отражение¹... В моду входит стилизация под Восток: Китай («шинуазери»), Японию («жапонез»), Турцию («туркери»). Светлые по колориту панно, лепной орнамент, шелк обоев, золото украшений, хрустальные люстры, изящная, удобная, хотя и вычурная мебель с инкрустацией — все вместе составляет праздничное, действительно феерическое зрелище. Формы дробные, ажурные, орнамент сложный, построенный на изогнутых линиях, краски живописных панно или станковых картин прозрачные, светлые (серо-голубоватые, сиреневые, розовые, зеленоватые).

Все искусство рококо построено на асимметрии, обостряющей ощущение изменчивости, мимолетности, — игривое, насмешливое, вычурное, дразнящее чувство. Не случайно ведь термин «рококо» возводят к слову «раковина», «рокайль». Сюжеты — только любовные, эротические; любимые героини — нимфы, вакханки, Дианы, Венеры, совершенствующие свои нескончаемые «туалеты» и празднующие «триумфы». Новые веяния проникли в Академию. Любые аллегории, сцены исторические, мифологические, жанровые — все это темы любви. В Священном Писании избираются преимущественно те эпизоды, где можно повествовать о любви: Сусанна и старцы, Сарра, приводящая к Аврааму Агарь, и т.д. Но за всем театрально-праздничным, легкомысленно-бездумным в искусстве этого направления таилось немало сложностей. В нем впервые проявился стойкий интерес к изображению тонких интимных переживаний, это был шаг к сентиментализму с его вниманием к «извивам» человеческой души. Портрет и пейзаж — не случайно очень важные в эту эпоху жанры. За легкомыслием, остроумием и насмешливой иронией рококо были и раздумья о судьбе человека, о смысле существования. Всем этим аристократический стиль во многом способствовал демократической эпохе Просвещения. Рококо имеет право на существование как стиль уже и потому, что оно дало новые грани, новое развитие выразительным средствам искусства (в жи-

¹ «Век зеркал и мемуаров» — как метко назвал это время один исследователь за постоянный взгляд на себя со стороны. Или как у поэта Серебряного века Георгия Иванова: «Друг друга отражают зеркала, // Взаимно искажая отраженья»...

вописи — главным образом в колорите, недаром так любили в эту эпоху венецианцев и Рубенса). Ломаные ритмы изысканного менюэта, композиционные хитросплетения комедий Бомарше, особый жанр романа в письмах, живописные «галантные празднества» и «пастушеские сцены» имеют между собой нечто общее, что позволяет им в целом создать образ определенной эпохи.

Предвестием этого направления в искусстве, но и (как это бывает со всяким большим мастером) явлением значительно более глубоким, не укладывающимся в рамки какого-то одного течения, в данном случае стиля «режанс», совпадающего по времени с его творчеством, был художник **Жан Антуан Ватто** (1684—1721), создавший в искусстве свой, неповторимый образ. Ватто начал с подражания фламандцам: маленькие по формату, остро схваченные сцены военных бивуаков, народные типы вроде написанного уже в годы расцвета «Савояра» (1716) — мальчика с Савойских гор, идущего на заработки. Ватто нашел себя, свою тему, когда приехал в Париж: это так называемые галантные празднества — аристократическое общество в парке, музицирующее, танцующее, праздное; живопись, в которой как будто нет ни действия, ни сюжета, — сцены беспечной жизни, переданные с утонченной грацией. Все это увидено как бы со стороны тонким, чуть ироничным наблюдателем («Капризница»), с налетом меланхолии и грусти («Праздник любви», «Общество в парке», «Затруднительное предложение»). Колорит Ватто — одно из сильнейших качеств его дарования — построен на тонких нюансах серых, коричневых, бледно-сиреневых, желто-розовых (всегда смешанных) тонов. В картинах Ватто никогда нет чистого тона. Как в цвете даны все оттенки тонов, так и в изображении Ватто даны все тончайшие оттенки любовного чувства.



Жан Антуан Ватто.
Капризница.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж

В 1717 г. художник создал одно из самых больших своих произведений «Паломничество на остров Цитеру» (Киферу). Кавалеры и дамы отправляются на остров любви (или возвращаются с него? — по движениям и расположению фигур можно воспринять и так: художник никогда не называл свои картины и не датировал их, затрудняя работу будущих исследователей; названия обычно давал его друг и гравёр, гравировавший многие его произведения). В «Паломничестве» как будто на наших глазах любовь зарождается, движения полны неуверенности, взгляды — сомнений, затем любовное чувство растёт. Эта тончайшая палитра чувств прежде всего создана самим цветом: колеблющимся, мерцающим, переливающимся один в другой, гаммой золотистых оттенков, сквозь которые проступает основной сербристо-голубоватый тон, что в целом напоминает колорит венецианцев; светом, разбивающимся на блики. Но все это не любовь, а игра в любовь, театр. Театральность характерна для всего искусства XVIII в., и для Ватто особенно. Он не скрывает театрального приема в композиции: действие разыгрывается на переднем плане, который выглядит как площадка сцены; он всегда пишет кулисы — обрамление этой главной сцены; как в театре, располагает группы фигур, освещая их искусственным светом рамп. Искусство театра не только было модно в век Ватто, театром была



Жан Антуан Ватто. Жиль.
Париж, Лувр

вся жизнь общества, которое пишет художник. Ватто вообще очень близко знал актерский быт и не раз писал актеров итальянской и французской комедии. Его «Жиль» одиноко и печально стоит у края рамп, от всей его фигуры веет неизбежной грустью, и это пронзительно-грустное настроение тонко передано статикой позы. Пейзаж в картинах Ватто — также выдуманный театральный пейзаж, и это лишь усиливает общий оттенок ирреальности, призрачности, фантастичности изображения. Делакруа называл

технику Ватто изумительной, объединившей Фландрию и Венецию.

В самом конце жизни Ватто создал свою последнюю работу — это вывеска антикварной лавки «Великий монарх», принадлежащей Жерсену, у которого измученный болезнью Ватто попросил приюта и которая так и называется — «*Лавка Жерсена*» (1720). В правой части беседуют интересующиеся живописью дамы и кавалеры, в левой укладывают в ящики произведения искусства, среди них портрет Людовика XIV. Не хотел ли этим Ватто сказать, как быстротечна «слава мира», как коротка власть и сама жизнь, а вечно лишь одно искусство?!

Подлинным создателем и выразителем французского рококо стал **Франсуа Буше** (1703—1770), ибо в его искусстве гедонизм рококо, доходящий до фривольности, гривуазности, пренебрежение к конструктивному, рациональному, разумному, как и вся утонченная культура «рокайльного языка», выразились в полной мере. «Первый художник короля», как он официально именовался, директор Академии, Буше был истинным сыном своего века, все умевшим делать сам: панно для отелей, картины для богатых домов и дворцов, картоны для мануфактуры гобеленов, театральные декорации, книжные иллюстрации (XVIII век — вообще «золотой век» французской миниатюры), рисунки вееров, обоев, каминных часов, карет, эскизы костюмов и т.д. Станковые картины похожи на панно, в свою очередь, панно могут смотреться и как самостоятельные произведения. И все это — галантные празднества, пастушеские идиллии, мифологические, жанровые, религиозные темы, пейзажный пейзаж — разыграно, как современная ему пастораль, все выражает откровенно-чувственное наслаждение жизнью, во всем царствует бело-розовая героиня — богиня Флора (Помона, Ио, Калисто, Европа), а по сути, обряженная в пастушеский наряд аристократка, везде похожая на себя парижанка, и неважно, Венера она или пастушка. Типичные сюжеты — «Триумф Венеры» или «Туалет Венеры», «Венера с Амуром» (с Вулканом, с Марсом), «Купанье Дианы» и др. Уже будучи знаменитым художником, Буше становится объектом жесточайших нападок теоретика эстетических идей Просвещения Дидро, видевшего в нем яркое порождение всего, с чем боролись просветители, но не отказывавшего ему в высоком профессионализме.

Искусство Ватто и Буше во второй половине века, когда идеалам рококо, как и самому заказчику этого искусства, уже



Жан Оноре Фрагонар.
Счастливые возможности
качелей. Лондон, собр. Уоллес

Трудно сказать, в каких жанрах и видах не работал художник, но чаще всего это галантно-любовные, иногда откровенно эротические, чувственные сцены («*Счастливые возможности качелей*», 1768; «*Поцелуй украдкой*», 1780-е гг.; см. цветную вклейку).

«Поцелуй украдкой» демонстрирует реалистическое мастерство Фрагонара, точную и тщательно продуманную характеристику вещей, которой он научился у «малых голландцев». Но чаще художник пишет очень широко, свободно, динамично, что свидетельствует и о его полезных уроках у Рембрандта. Неисчерпаемое богатство фантазии, необычайно смелый, какой-то текучий мазок, легкость письма, построенного на нежных, изысканных сочетаниях голубых, розовых, палевых тонов, смелые композиции, почти современный по своей лаконичности рисунок — все это делает Фрагонара со всеми его незамысловатыми любовными картинками одним из блестящих художников эпохи.

Портрет в первой половине и середине XVIII в. также занимает художников. Знаменательно, что портреты этого времени в основном женские. Особенно знаменитыми становятся портретисты Луи Токке, приехавший и в Россию, чтобы написать портрет Елизаветы Петровны, и запечатлевший многих представителей российской знати (портрет

был вынесен беспощадный приговор, продолжил блестящий мастер, живописец-импровизатор, художник редкостного таланта, восприимчивости, фантазии, темперамента **Жан Оноре Фрагонар** (1732—1806). Главными достоинствами его живописи были свет и воздух. Будучи пенсионером Французской академии в Риме, Фрагонар писал виллы и парки, а по возвращении в Париж — галантные празднества, бытовые картинки, идиллические семейные сцены, темы исторические и литературные, натюрморты, декоративные полотна.

А. М. Воронцовой в образе Дианы), и Жан Марк Натье, прославивший парижанок в образах аллегорий и античных богинь, муз, нимф, весталок, утративших свою классическую величественность и приобретших под кистью живописца черты пикантности и кокетства.

Подобным вкусам, однако, вскоре предстояло измениться под влиянием новых эстетических воззрений, знаменовавших приближение новой эпохи. Просвещение как идейное движение, начавшееся в Англии, формируется во Франции с 1740-х гг. Монтескье, Вольтер, Гольбах, Руссо, Гельвеций, Дидро, Даламбер происходили из разных слоев общества, но отношение к старому режиму, несостоятельность которого была для них очевидна, требование равенства, оценки человека по заслугам личности, а не по сословным привилегиям объединили мыслящих людей страны. Так во Франции началась эпоха Просвещения, определенные нравственные, этические и эстетические принципы которого направляли искусство в новое русло.

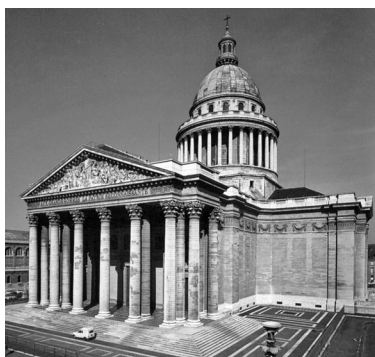
Раскопки античных городов, некогда погибших под лавой вулкана, работы немецкого историка искусства Иоганна Иоахима Винкельмана (1717–1768), апологета античного искусства, его вышедшая в начале 1760-х гг. «История искусства древности» изменили эстетические идеалы, вкусы, требования. Образцом для подражания становится теперь не Рим, который был идеалом для художников Ренессанса и классицистов XVII в., а Эллада, ибо в греческом искусстве больше тепла, задушевности, поэтичности. Стилизация греческого искусства окрашена в какой-то степени романтическим чувством. В моду входит *английский ландшафтный парк*, с виду не тронутый рукой человека, полная противоположность французскому регулярному парку. Мостики и хижинки в нем возникают как случайные, руины наводят на размышление. В орнаментике используются греческие мотивы — меандр, пальметты. *Малый Трианон в Версальском парке* (Жак Анж Габриэль, 1763–1764) при классической простоте членений (ширина фасада вдвое больше высоты, первый этаж вдвое выше второго и т.д.) в своем образном решении еще и очень лирическое, интимное сооружение, что отвечало его назначению. Красота образа складывалась из простоты и ясности пропорциональных членений и форм. Изящество рококо соединено в нем с ясностью рождающегося неоклассицизма (так, в интерьере прямые линии белых стен с легкой позолотой лепных гирлянд чередуются



Жак Анж Габриэль. Малый Трианон. Версаль

с овалами зеркальных рам и рисунком мебели). Но уже в начатой в 1764 г. архитектором Ж. Ж. Суфло в Париже церкви Святой Женевиевы (с 1791 г. — Пантеон, место захоронения знаменитых людей Франции) усиливается героическое начало. И в будущих замыслах и творениях Клода Никола Леду суждено будет развиваться именно этой героической линии нового классицистического направления (Парижская застава де ла Вийетт).

Просветительские идеи не только влияли в целом на развитие искусства, просветители активно вмешивались в его ход. «Салоны» Дидро были первой формой критической литературы по искусству. В них было много назидательности, дидактики. По меткому замечанию одного из исследователей, энциклопедисты во главе с Дидро были из тех «философов, на которых ничто неведомое не бросало своей освежающей тени». В их проповеди «торжества разума» немало самодовольства и ограниченности, холодного и бесстрастного анализа, сухой рассудочности, а иногда и прямого ханжества — при всем блеске ума.



**Жак Жермен Суфло.
Церковь Святой Женевиевы
(Пантеон). Париж**

Новое искусство неоклассицизма шло бок о бок с *сентиментализмом*, проявлявшем себя еще с середины столетия, который плавно перешел из «эпохи маркиз» в век демократических идеалов Просвещения, но который, однако, вряд ли можно назвать направлением в искусстве и тем более вполне самостоятельным художественным стилем в искусстве Западной Европы.

Утверждение просветительских идей шло от имени *третьего сословия* (*Tiers etat*), вышедшего на арену истории и заявившего о себе и в искусстве. Обозначившийся в 1760—1770-х гг. интерес к голландскому реализму был вызван несомненным влиянием буржуазии. В русле этих новых эстетических идей развивается искусство **Жана Багиста Симеона Шардена** (1699—1779), художника, создавшего, в сущности, новую живописную систему. Шарден начал с натюрморта — ранее малоразвитого жанра во Франции. Сначала это натюрморты с битой дичью в голландском или фламандском вкусе, в композицию которых входит живое существо, как, например, натюрморт с ободранной тушей и кошкой (1727). Затем художник находит свою тему — это полные тихого очарования, живущие какой-то своей «тихой жизнью» вещи кухонного обихода: котлы, кастрюли, бачки («*Медный котел*», ок. 1734). Сведенный до минимума предметов мир самых простых вещей лишен всякой претензии, но исполнен пронзительной силы живописного мастерства. В «*Натюрморте с серебряным кубком*» (ок. 1750) глубокие гармоничные коричневые и синие тона, насыщенная оливковая зелень фона, коричнево-красные отблески на миске и яблоках объединяют в единое целое утварь, овощи, стол. Все приобретает под кистью мастера непреходящую ценность и значение.

Столь же искренен, достоверен и тонко живописен Шарден в жанровой живописи. В противовес аристократическим галантным праздникам и пастушеским идиллиям на фоне буколического пейзажа Шарден, выражая вкусы средней буржуазии, начинает изображать размеренность, порядок, уют буржуазного быта («*Молитва перед обедом*», ок. 1740; «*Прачка*», ок. 1735; «*Женщина, моющая кастрюли*», 1736). Добропорядочность и трудолюбие прославлены Шарденом без дидактики и морализирования, без патетики и эффектов, с теми самыми «мерой и порядком», которые он провозглашает как жизненный образец. Изумительное живописное мастерство, чистые тона с лессировками поверх них делают картины Шардена маленькими шедеврами.



Жан Батист Шарден. Прачка.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

С новых позиций выступает художник и в портрете. За несколько лет до смерти он исполняет пастелью «Автопортрет» (1775): без тени манерности он изображает лицо труженика и творца, которому открыто то, что не видит в человеке простой смертный.

Бытовому жанру, прославляющему скромный быт третьего сословия, который открыло творчество Шардена, суждено было пройти путь сложных превращений. Его дальнейшее развитие связано с именем **Жана Батиста Греза** (1725—1805), в творчестве которого нашли выражение совсем иные принципы толкования темы. Именно картины Греза близки к *сентиментальной драме*, как раз возникшей в этот период, — тому литературному жанру, в котором писал Дидро. «Вот поистине мой художник», — восклицал Дидро, посвятив Грезу не одну страницу своих «Салонов». Как сентиментальная, слезливая мещанская драма, так и все творчество Греза испытало на себе огромное влияние руссоистских идей, проповеди патриархальной идиллии и семей-

ных добродетелей. Это было веяние времени, распространившееся по всей Европе. Только Грез проповедует это без шарденовских меры и вкуса и далеко не на том уровне мастерства. «Отец семейства, объясняющий своим детям Библию» (1755), «Деревенская невеста» (1761), «Паралитик» (1763), «Балованное дитя» (1765) — все это «нравственная живопись», урок морали, изобразительная дидактика, когда художник превращается в рупор добродетели, а живопись служит иллюстрацией; недаром Грез любил литературные пояснения к своим картинам. Картина «Паралитик», за которым ухаживают его дети, имеет другое название — «Плоды хорошего воспитания», а «Балованное дитя» — «Плоды дурного воспитания». Здесь все предельно ясно, типаж к тому же однообразен, а жесты заучены, позы театрально эффектны. Столь прославленные и позже имеющие неизменный успех у мещанства знаменитые девичьи «головки Греза» с возведенными горе глазами, разбитым зеркалом или кувшином или с мертвой птичкой, олицетворяющие печаль о потерянной невинности, «замешаны» на большой доле эротики и фальши.



**Жан Батист Грез. Наказание сыновней неблагодарности.
Париж, Лувр**

Несомненно, от Шардена, а не от Греза взял многое французский портрет этого времени; в нем намечается тяготение к утонченному психологизму, контакту зрителя с моделью. По этому же пути идут мастера пастельного портрета Жан Батист Перронно (1715–1783), Морис Латур.

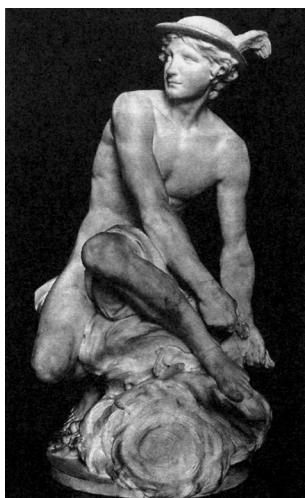
Морис Кантен де Латур (1704–1788, с 1750 — «живописец короля») — один из непревзойденных мастеров камерного, в основном пастельного портрета: обычно это изображение философов, общественных деятелей, художников, в которых мастер всегда умел подчеркнуть яркую индивидуальность модели (портрет Ж. Л. Даламбера, 1753; многочисленные, разнообразные по характеристике автопортреты).

Французская скульптура XVIII в. развивается иначе, чем в предыдущем веке. Собственно, изменяются не ее задачи, а темы и еще решительнее — формы. В своем развитии скульптура проходит те же этапы, что и живопись. Если говорить схематично, то это преимущественно рокайльные формы в первой половине века и нарастание классицистических черт — во второй. Монументальность форм, дух барокко предшествующей поры еще живет в двух группах укротителей коней, исполненных **Гийомом Кусту** (1677–1746) для увеселительного замка Марли (теперь на Елисейских полях). Но уже изображение им королевы Марии Лещинской в образе Юноны говорит о новом эстетическом идеале эпохи: быстрое движение, резкий поворот, исключаящие медленный торжественный ритм, свойственный скульптуре XVII в., нога, обнаженная почти до бедра, — такое изображение не могло появиться в век Людовика XIV (разве что в портрете самого короля кисти Риго, но это было исполнено с соизволения самого царственного заказчика, очень гордившегося своими «балетными» ногами).

Черты легкости, свободы, динамики, своеобразной живописности форм неожиданно острого, свежего решения очевидны в скульптуре молодого **Жана Батиста Пигалля** (1714–1785), в его полном прелести, легкого, стремительно-го движения, непосредственности и изящества *«Меркуриш, завязывающем сандалию»* (1744). В лице видны живые черты натуры. Пигалль много работает и в монументальной скульптуре, в которой обнаруживает драматическое, героическое начало (надгробия), и в портрете, но славу ему приносят именно небольшие жанрового характера вещи, в лепке которых много игры движения и светотени, но и непрременной, чисто галльской ясности пластической моделировки.

В жанрово-идеализированном направлении работают Жан Батист Лемуан (1704—1778), Огюстен Пажу (1730—1809). Наибольший успех выпал на долю Клода Мишеля, известного в искусстве как Клодион (1738—1814) и работавшего преимущественно в мелкой пластике, не избегающей черт сентиментализма. Но для всех его работ характерны тонкое чувство материала, неистощимая фантазия, неизменный артистизм.

Неизвестно, как бы сложилась творческая судьба такого блестящего мастера, каким был **Этьен Морис Фальконе** (1716—1791), если бы он не был приглашен в 1765 г. в Россию, где обрел и нужную ему идею, и привлекавшего его героя и, проявив талант монументалиста, создал в «*Медном всаднике*» (1766—1778) истинное произведение эпохи. Фальконе отдал большую дань рокайльной скульптуре и настроениям сентиментализма, создавая модели для бисквита и фарфора и с 1757 г. работая начальником скульптурной мастерской на *Северской мануфактуре* (первая Королевская мануфактура французского фарфора была открыта еще в 1740 г. в Венсенне; в 1756 г. она была переведена в Севр). Но и до отъезда Фальконе в Россию совершенно очевидно



Жан Батист Пигалль.
Меркурий, завязывающий
сандалию.
Париж, Лувр



Жан Антуан Гудон.
Статуя Вольгера.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж

уже намечались в его творчестве новые черты, предвещающие классицизм.

Младший современник Фальконе — **Жан Антуан Гудон** (1741—1828), истинный историограф французского общества накануне революции, передал в своей портретной галерее духовную атмосферу своего времени. Среди портретов ученых, философов, людей искусства, женских образов, среди всех портретных фигур и бюстов, свидетельствующих об аналитичности его ума и тонком даре психолога, заслуженно выделяется *статуя Вольтера* (1781). Скульптор облачил Вольтера в античную тогу, скрыв его немощное, худое тело. Но он не поступился правдой и изобразил лицо старика с ввалившимися щеками и проваленным ртом. Однако в этом лице так напряженно живет неугасающий насмешливый ум великого скептика, что в целом произведение превращается в гимн человеческому интеллекту, провозглашает победу бессмертного духа над слабым и бренным телом.

Гудоновский «Вольтер», как и работы молодого Давида, свидетельствует о блистательном уровне, о жизненности высокого гуманистического идеала французского искусства накануне Великой французской революции, открывающей в истории западноевропейского искусства новую эпоху.

5.3. Английское искусство XVIII века

С XVI в. Англия становится мощной, экономически развитой державой с огромным политическим авторитетом. В правление королевы Елизаветы (1533—1603, королева Англии с 1558) Англия уже по праву считается владычицей морей. Новые морские пути и связанная с ними торговля сформировали в стране сильную буржуазию. Она и воспользовалась, объединившись с дворянством, последствиями революции 1640 года, движущей силой которой были городской плебс и крестьянство. Этот союз буржуазии с дворянством явился главной отличительной особенностью Английской революции XVII в., повлиявшей на ход дальнейшей истории Британии. Провозглашенная в 1649 г. после казни короля Карла I Стюарта республика вскоре сменилась военной диктатурой Кромвеля. В 1660 г. произошла реставрация Стюартов. Но после государственного переворота 1688 г. была установлена буржуазно-конституционная монархия, ограничившая власть короля и провозгласившая верховен-

ство парламента. Таким образом, результаты революции сказались в Англии на столетие раньше Франции.

С конца XVI столетия в Англии бурно развиваются науки, особенно философия. Идеи Фрэнсиса Бэкона, Томаса Гоббса, Джона Локка, принципы материалистической философии в целом расчищают путь для будущих ученых от Ньютона до Дарвина. Союз буржуазии с дворянством не мог не отразиться на английской культуре и эстетических вкусах, характер которых несет черты умеренной демократизации. С XVI в. Англия справедливо считается первой страной в области литературы, драматургии и театра благодаря Шекспиру и плеяде драматургов до и после него. Но изобразительное искусство Англии в «просвещенный век Елизаветы» еще жило традициями Гольбейна Младшего, а затем подражанием французскому искусству. В XVII в. несомненное влияние на будущую английскую школу живописи оказал работавший там некоторое время Ван Дейк.

Английская изобразительная школа сложилась позже остальных видов искусства, и процесс этот был трудным. Феодальные войны и Реформация тормозили формирование собственной художественной традиции. Пуританское движение XVII в. с его иконоборческими идеями, естественно, никак не способствовало развитию национальной живописной школы. В протестантской Англии почти не было религиозной живописи. В XVII в. медленно начинает развиваться портретный жанр, в основном миниатюра. Но зато в следующем столетии, как бы стараясь нагнать упущенное, английские художники работают так интенсивно и своеобразно, что уже в конце века оказывают влияние на континент.

Архитектура быстрее других видов искусства впитывает новые веяния. В XVII в. английское зодчество осваивает принципы ренессансной архитектуры, беря за образец в основном Палладио и Виньолю (например, творчество Иниго Джонса; 1573–1652). Поколением позже **Кристофер Рен** (1632–1723), строитель знаменитого *Собора Святого Павла*, величайшего протестантского храма (1675–1710), и множества приходских церквей Лондона (более 50), один из строителей *дворца Хемптон-Корт* (новые части, 1689–1694), создатель проекта перепланировки лондонского центра после «Великого пожара» 1666 г., остается верен в основном классицистическим принципам ясности и рационализма. Это не исключает, однако, наличия в английской архитек-

туре и некоторых других элементов, например барочных и готических.

Весь XVIII в. в Англии связан с правлением королей Георгов, поэтому в науке существует относительно архитектуры этого времени термин «*георгианский стиль*». В духе Палладио в XVIII в. строятся городские особняки, обычно трехэтажные, с рустованным первым этажом, — символы английской респектабельности и независимости. На смену регулярным французским паркам приходят парки английские, ландшафтные. Откликаясь на рокайльный стиль континента в первой половине XVIII в., англичане создают свой собственный вариант, особенно сказавшийся в прикладном искусстве, где замысловато переплетаются черты рококо и «китайщины» с готикой (мебель Томаса Чиппендейла [1718—1779], серебряная посуда и так называемый *костяной фарфор* Челси и Дерби). Укрепление классицистического направления в архитектуре второй половины века, обращение непосредственно к Античности, минуя Возрождение, вполне естественно объясняются общеевропейским интересом к искусству древних. Свои собственные национальные пути английская неоклассика находит в градостроительной деятельности братьев Адамс, в мебели Томаса Шератона и Джорджа Хепплуайта, в изделиях из керамической массы (посуда, вставки для мебели) прославившегося на весь мир Джозайи Веджвуда.

Следует помнить, однако, что в отличие от континентальной Европы, где классицизм второй половины XVIII в. стал новым этапом культуры, неоклассика в контексте английского искусства не выделяется, ибо Античностью здесь увлекались давно. Английское Просвещение было зрелым уже к 1740-м гг., и на всей культуре Англии сказывались его гуманистические идеи. Но революция в Англии уже произошла, и английское Просвещение не имело того революционного духа, который был характерен для Франции.

Расцвет национальной школы живописи в Англии начинается с **Уильяма Хогарта** (1697—1764), в лице которого английское искусство сблизилось с передовой английской литературой и театром первой половины XVIII в. Хогарт сначала учился у ювелира, затем стал заниматься гравюрой и как гравер сложился быстрее живописца. В гравюрах он обращается к самым широким кругам Англии, изображая современную жизнь и делая предметом сатиры все отрицательные ее стороны: распущенность нравов, продажность

суда, разложение армии и т.п. Хогарт создает целые серии живописных полотен: «История шлюхи» (или «Карьера проститутки», серия из шести картин, 1732), «История путешника» («Карьера мота», 1735), «Модный брак» (1743–1745; см. цветную вклейку).

Простая, как мир, история деревенской девушки Мэри, приехавшей в Лондон, ставшей богатой содержанкой, а затем попавшей в тюрьму и умершей в ужасающей нищете (история эта перекликается с судьбой героини романа Дефо «Молль Флендерс»), дошла до нас только в собственных гравюрах мастера, так как все картины серии «Карьера проститутки» погибли во время пожара 1755 г. Но и остальные серии Хогартом были переведены в гравюру, для того чтобы его искусство было доступно широкой публике. Свои произведения, объединенные в повествовательные циклы, Хогарт строил как драматург, он разыгрывал действие, как искусный режиссер. Каждая из картин в сериях Хогарта самостоятельна и изображает узловую момент всей истории, но несколько деталей связывают его с предыдущими и последующими событиями. Так, гусь в корзинке Мэри говорит о том, что она приехала из деревни, а сводня и господин у трактира — о ее будущей судьбе. Картины Хогарта, достоверные и по сюжету, и в деталях быта, звучали морализаторски-назидательно, как воскресная проповедь, но в них никогда не было грезовской слащавости.

Хогарт занимался и исторической живописью, религиозными сюжетами, но, несомненно, «высокая живопись» не отражала полностью представлений художника о задачах искусства и не давала реальной почвы для его практической деятельности. Истинный Хогарт — это жанровые картины и гравюры, в которых он показал социальную жизненную драму несколько прямолинейно, но без всякого иносказания, в доступной и ясной форме. В этом огромное значение Хогарта, определившее его место и роль в английском искусстве.

На протяжении всей творческой жизни Хогарт обращался к портрету. Это и групповые, так называемые разговорные портреты («Семья Вудз Роджерс», 1729; «Семья Строд», ок. 1738; «Семья Фаунтин», 1730), и портреты близких людей («Мистрис Энн Хогарт», 1735), портреты парадные («Епископ Ховдли», ок. 1743), изображения людей мира искусств («Дэвид Гаррик с женой», 1757), собственные портреты («Автопортрет с собакой», 1745) и пр. Но не случайно наибольшей славой среди портретов Хогарта пользуется



Уильям Хогарт.
 Девушка с крестками.
 Лондон, Национальная
 галерея

изображение «*Девушки с крестками*» (1760-е гг.), восхитительная живопись которого, по удачному определению одного исследователя, свободно существует в нашем столетии не как сокровище прошлого, а как великая удача сегодняшнего мастера. Хогарту удалось создать в этом портрете английский тип девушки из простонародья, обаятельной, жизнерадостной, излучающей свежесть и здоровье, такими приемами пленэрной живописи, которые предвосхитили колористические искания следующего столетия.

Хогарт был первым художником английского Просвещения и первым живописцем-просветителем в Европе.

Его искусство прочно связано с искусством театра, сатирических журналов, с литературой Просвещения. Справедливо считается, что до него в Англии не было великой живописи и что Хогарт стал ее первым представителем, создавшим новым пластическим языком как в живописи, так и в графике острые социальные сатиры, предвещающие рождение критического реализма XIX столетия. Большое влияние он имел на графику второй половины XVIII в. Свои эстетические взгляды Хогарт изложил в трактате «Анализ красоты» (1753). Он много сделал для введения в практику художественных выставок (первая публичная выставка состоялась в 1760 г.).

Лучшие достижения английской живописи XVIII в. вне круга Хогарта лежат в области портретного жанра. Знаменательно, что этот жанр занимает одно из главных мест и в стенах Королевской академии искусства — национальной художественной школы, открытой в 1768 г. и более независимой (как детище буржуазной культуры) от официальных кругов, чем европейские академии на континенте. Первым президентом Академии был **Джошуа Рейнолдс** (1723—1792), живописец и теоретик, в своих знаменитых «Речах» выступавший сторонником классицистической эстетики, но в работах совсем не ограничивавший себя рамка-

ми классицизма и чутко улавливавший веяния новой эпохи. В молодости Рейнолдс совершил путешествие по Италии и Франции, позже посетил Голландию и Фландрию. Он восхищался колоритом Тициана и Рубенса и многому у них научился, так же, как и у великого Рембрандта. С 1735 г. Рейнолдс обосновался в Лондоне, и с этих пор он становится самым известным портретистом Британии.

Рейнолдс много занимался исторической живописью, писал на мифологические сюжеты. *«Младенец Геркулес, удушающий змея»* — картина, заказанная в 1780-х гг. Екатериной II и прославляющая победы России, — одна из лучших в этом жанре. С появлением Рейнолдса английская живопись получила всеобщее признание. Этому способствовали и общественная просветительская деятельность художника, его занятия вопросами эстетики, теории искусства. В его мастерской, на его обедах собирался цвет лондонского общества, это был своего рода политический и художественный салон. Но более всего в истории искусства Рейнолдс важен как портретист, и здесь мы вправе назвать его создателем национального портретного жанра, основателем английского репрезентативного портрета.

Рейнолдс создал длинную галерею портретов, он обладал большой творческой активностью и иногда писал до 150 портретов в год. В форме парадного, торжественного изображения Рейнолдс сумел в полной мере выразить просветительскую веру в человека, в его разум, в возможности совершенствования человеческой природы. Это портреты полководцев (*«Адмирал лорд Дж. Хитфилд»*, 1787–1788), писателей (*«Лоренс Стерн»*, 1760), актеров (*«Дэвид Гаррик»*, 1768; *«Сара Сиддонс в образе музы трагедии»*, 1784), лондонских красавиц (*«Нелли О'Брайен»*, 1760–1762), пользовавшиеся огромным успехом детские портреты. Но кого бы ни изб-



Джошуа Рейнолдс.
Сара Сиддонс в виде музы трагедии. Сан Марино, Галерея Хантингтон

ражал художник, в его образах, особенно мужских, есть героически-возвышенное, в них подчеркнута лучшее, на что способен человек. То внутреннее напряжение, которое имеется в портретах Рейнолдса, вдохновение, энергия, иногда и внешне выраженное действие достигаются прежде всего определенным цветовым строем: напряженным, обычно золотисто-красным, золотисто-коричневым колоритом, с вкраплением пятен интенсивно-синего, зеленого или оранжевого. Красочный строй не размельчен, фоны и драпировки написаны очень широко. Сочная, широкая живописная манера способствует обобщенной передаче натуры при сохранении вполне реальных черт лица. Художник Просвещения, Рейнолдс подчеркивал в персонаже не его сословные качества, а личностные заслуги, богатство духовного мира.

Томас Гейнсборо (1727—1788) — второй великий портретист XVIII столетия. В английской живописи эпохи Просвещения Рейнолдс и Гейнсборо выражают как бы две стороны просветительской эстетики: рационалистическую и эмоциональную.

Для формирования Гейнсборо, прошедшего свою юность и молодость в провинции и сохранившего глубокую любовь к природе своего края, старые мастера, за исключением разве Ван Дейка, не имели такого значения, как для Рейнолдса. Тонкое чувство природы, музыкальность, внимание к душевному миру характеризуют Гейнсборо. Он создает в своих портретах ярко выраженный англосаксонский тип, в котором подчеркивает одухотворенность, мечтательность, тихую задумчивость. Светлая колористическая гамма сероголубых, зеленоватых оттенков становится отличительной для его живописи. В портретах Гейнсборо отсутствуют аллегии, он не подчеркивает той роли, которую модель играет в обществе (так, в портрете Сары Сиддонс 1783—1785 г. он изображает просто серьезную милую молодую светскую даму, а не Музу трагедии, как Рейнолдс). Репрезентативность в портретах Гейнсборо удивительным образом уживается с интимностью и меланхолическим настроением.

Творческая жизнь Гейнсборо совпала с формированием на английской почве сентиментализма, нашедшего свое наиболее полное выражение не в изобразительном искусстве, а в литературе, прежде всего Лоренца Стерна, но особенно близкого лирическому, эмоциональному дарованию Гейнсборо, хотя, конечно, как всякий большой мастер, он не укладывается в рамки одного стиля. Пейзаж в портретах Гейн-

сборо имеет огромное значение. В ранних портретах он конкретно узнаваем. Это холмы и долины, мощные дубы его родного края («*Мистер Эндрюс с женой*», ок. 1749). В зрелом возрасте, особенно когда художник переселяется в Лондон (1774), он часто пишет портреты в рост на фоне пейзажа. Его модели поэтичны, мечтательно задумчивы, душевно тонки, в них «прочитывается» интеллектуальность. Гейнсборо умеет схватить мимолетное, ускользающее, неуловимое для простого глаза, он придает особую хрупкость и изящество всегда несколько удлинненным женским фигурам («*Миссис Грэхем*», 1777). И парковый пейзаж в этих его портретах так же лиричен, нежен и утончен, как и его модели («*Голубой мальчик*» — портрет Джонатана Баттола, ок. 1770 [см. цветную вклейку]; «*Сквайр У. Хэллет с женой*», или «*Утренняя прогулка*», 1785; «*Портрет Элисбет, герцогини де Бофор*» (?), 1770-е гг.). Это прозрачная, чистая, свежая живопись. Гейнсборо прошел творческую эволюцию от несколько скрупулезной манеры, близкой «малым голландцам», к живописи широкой и свободной. Поздние полотна Гейнсборо сотканы из мазков разной плотности и формы сине-голубоватых, зеленоватых, серебристых тонов, то сгущенных, то оставляющих видным грунт и всегда образующих сложный пластический ритм. Живописная техника Гейнсборо как будто специально создана для передачи сырого воздуха, в котором растворяются густые кроны деревьев, очертания холмов и коттеджей. Вся поэзия старой Англии с влажной атмосферой ее долин и холмов, зеленью парков и величественностью замков предстает перед нами в скромных по мотивам пейзажах Гейнсборо.

Творчество Рейнолдса и Гейнсборо способствовало созданию в Англии XVIII в. мощной школы портретистов. Наиболее близок к Рей-



Томас Гейнсборо.
Утренняя прогулка.
Лондон, Национальная галерея



Джордж Ромни.
Портрет леди Гамильтон
в виде Цирцеи.
 Лондон, галерея Тейт

нолдсу **Джордж Ромни** (1734—1802), писавший в широкой живописной манере в основном портреты молодых англичанок. Светские женские портреты, естественно, трактованы художником в более интимном, камерном ключе («Дочь пастора», «Миссис Грир»). В молодом Ромни много живости, непринужденности, но иногда он впадает в слащавость, поверхностность и излишнюю эффектность («*Леди Гамильтон в образе вакханки*», ок. 1785; «*Мать и дитя*», ок. 1782).

В основном женские и детские портреты пишет Джон Хоппнер (1758—1810), но его характеристики в сравнении с Ромни более обыденны при всей виртуозности техники. В этой же плеяде портретистов можно назвать и Джона Опи (1761—1807), «английского Караваджо», как его называли, занимавшегося и исторической, и жанровой живописью. Шотландская портретная школа дает такого прекрасного мастера, как Генри Ребёрн (1756—1823). Густая живопись крупным мазком, энергичная светотеневая моделировка, сильные, яркие индивидуальности, интересные психологические характеристики ставят Ребёрна в один ряд с Рейнолдсом.

Портретную традицию XVIII столетия завершает творчество Томаса Лоуренса (1769—1830), первого английского портретиста, восторженно принятого на континенте. Начав с портретов, близких к Рейнолдсу, Лоуренс завершает творческий путь произведениями более холодными, поверхностно-эффектными, хотя и несомненно виртуозными по технике. Творчество Ребёрна и Лоуренса в основной своей части принадлежит уже следующему столетию.

Некоторое развитие в английской живописи получил бытовой жанр (Дж. Морленд и пр.). Начиная с Гейнсборо, пейзажисты рубежа веков (Дж. Кром Старший, Дж. Констебл, Р. Ботингтон, У. Тернер) предвосхитили импрессионистические поиски в области пленэрной живописи. Но это уже, как говорится, другая история: история живописи XIX столетия.

Господство живописи над всеми другими видами искусства — характерная особенность Англии XVIII в. Скульптура почти не имеет самостоятельного значения, только в связи с архитектурой и особенно с прикладным искусством.

Расцвету английской живописи XVIII в. сопутствовал расцвет *гравюры*. Это в основном репродукционная гравюра, воспроизводящая живопись преимущественно в технике *меццотинто* (от итал. *mezzo* — средний и *tinto* — окрашенный, так называемая *черная манера*), прекрасно выявляющая цветовые пятна и светотеневые контрасты, как бы сам почерк живописи (иногда ее называют «английская манера»; среди мастеров этой манеры — Дж. Уокер, Д. Уотс, У. Дикинсон и др.), и

пунктирная гравюра, классиком которой считался итальянец Ф. Бартолоцци, с 1764 г. работавший в Лондоне и по праву считающийся представителем английского искусства гравюры. В конце XVIII в. Томас Бьюик (1753—1828) изобрел новый способ обработки деревянной доски (не только в продольном разрезе) — возникла так называемая *торцовая гравюра на дереве*, передающая необычайное богатство оттенков, а главное, намного удешевившая книжную и журнальную графику (Т. Бьюик, две серии гравюр к «Истории птиц Британии», 1797—1804).

На рубеже XVIII—XIX вв. особенно активно развивается карикатура: острогротескная бытовая (Т. Роулэндсон) и политическая (Дж. Гилрей), которая, по сути, продолжала традиции Хогарта и оказала огромное влияние на новую графику континентальной Европы.



**Томас Лоуренс.
Портрет королевы
Шарлотты. Лондон,
Национальная галерея**

Глава 6

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ В XIX ВЕКЕ

Новая эпоха в европейской художественной культуре начинается, естественно, не с первых чисел нового столетия. Начало ей положила Французская революция 1789—1794 гг. С этого времени резко меняются пути развития и архитектуры, и изобразительного искусства.

XIX столетие отмечено постоянным противостоянием творческой личности и общества. Острейшие проблемы ставятся прежде всего в литературе, именно она оказывается той «кафедрой», с которой возглашаются «больные вопросы современности», недаром этот век называют «веком литературы». Именно литература в первую очередь дает оценку и выносит «приговор» современному обществу, изображает человеческую личность во всей сложной взаимосвязи с миром, стремится определить место человека в общественно-социальной жизни, равно как и значение и место творчества в ней. Художественная культура в этом смысле отстает от литературы: в ней нет ни цельности методов и приемов на осознанных ею путях реализма, ни идейной остроты столь прямо поставленных вопросов современной жизни.

В архитектуре столетие открывается *ампиром*, стилем империи Наполеона Бонапарта, в общем недолговечным на западноевропейской почве, а затем постепенно формируется то, что с середины и во второй половине века именуется *историзмом*, творческий метод которого — эклектика: «второе рококо» июльской монархии Луи Филиппа, «второй ампир», или искусство Второй империи Наполеона III, неоренессанс, необарокко, «третье» и даже «четвертое» рококо. И так до *модерна*, которому исследователи отдают должное

в создании «впечатления целостности», потому что искусство этого направления «пронизано единым динамичным формообразующим началом», но его развитие, как известно, «было прервано Первой мировой войной, революционными катаклизмами, наступающими тоталитарными режимами, что все вместе открыло путь авангарду, захлестнувшему Европу начала следующего столетия»¹.

В изобразительном искусстве цельности еще меньше, чем в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. *Неоклассицизм* (названный так в западноевропейском искусствознании в отличие от классицизма Возрождения и французского классицизма XVII в.), выросший из Просвещения энциклопедистов, тесно связанный с их гуманистической философией и успешно «страживающий» с себя изжившие черты уходящего барокко и рококо, — последний «большой стиль», присущий и архитектуре, и живописи, и пластике. Очень скоро по всей Европе начинается распад этого единства, и не только в архитектуре.

В живописи и скульптуре наряду с неоклассицизмом, который все более приобретает черты академической схемы, с 1820-х гг. рождается движение *романтизма* с мощной фигурой Делакруа во главе; с 1840-х гг. усилиями «барбизонцев» и таких мастеров, как Домье и Курбе, развивается реализм. С последней трети XIX в, после падения Парижской коммуны, в переломное для западноевропейского реализма время, позиции академизма вновь укрепляются, он становится официальным искусством, выражающим вкусы правительственных кругов и богатой буржуазии. Но в творческой среде передовой интеллигенции искусство «Школы», как было принято называть академическое искусство, находит резкую оппозицию, и *импрессионизм* — это, по сути и прежде всего, естественная реакция на официальное искусство. Но историческое существование импрессионистов недолго, поиски же их последователей — «дивизионистов» — заводят импрессионизм в логический тупик. А художники, объединенные в истории искусства под условным названием «*постимпрессионисты*», — Гоген, Ван Гог, Сезанн — уже никак не представляют единого направления в искусстве: каждая из этих индивидуальностей утверждает свои законы творчества, имеет свою художественную систему. Мы из-

¹ Власов, В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. — СПб., 2006. — Т. V. — С. 557.

брали примером Францию не случайно, потому что, как правило, каждое новое направление или течение в искусстве XIX в. рождалось во Франции, и логичнее всего проследить их эволюцию на французской почве. Но при всестороннем обмене и всесторонней зависимости людей как в области материальной, так и в духовной, художественные явления очень быстро распространяются по всему миру. Этот универсализм в художественной сфере неизбежно приводит к потере стилистической цельности. Между художником и средой все чаще возникают полное отчуждение и непонимание — свидетельство трагических противоречий в характере самой культуры. Эти противоречия и антагонизм в искусстве к началу XX в. достигают крайней степени. На общем, мало благоприятствующем творчеству фоне буржуазной жизни Европы второй половины — конца XIX в. с присущей ей мещанской моралью и дурным официальным вкусом, тем не менее возникают фигуры больших мастеров, без которых невозможно понять дальнейшее развитие искусства. Таковы самые общие пути развития художественной культуры XIX столетия в целом.

6.1. Французский классицизм последней четверти XVIII — первой трети XIX века

Накануне грозных событий революции и во время самой революции 1789—1794 гг. искусство Франции оказалось захвачено новой волной классицизма, который в европейском искусствознании принято именовать *неоклассицизмом*. Передовой мыслящей части французского общества было вполне ясно в эти годы, что монархия Бурбонов окончательно разваливается. Новые требования жизни вызвали потребности и в новом искусстве, новом языке, новых выразительных средствах. Увлечение античной культурой совпало с самыми насущными требованиями искусства героического, высокогражданственного, создающего образы, достойные подражания. Неоклассицизм проявил себя прежде всего в архитектуре, где художники-архитекторы, воплощая мечту о гармоничном мире, пытались решить грандиозные задачи «идеального города», что уже видно в градостроительных проектах Клода Никола Леду (1736—1806). Замыслы Леду были утопичными (проект ансамбля «идеального города» Шо, 1771—1773). Но более рационально

мыслящий Жак Анж Габриэль (1698—1782), с его оформлением площади Людовика XV (площадь Согласия в Париже), открытой к парку Тюильри и на Сену и связанной с широкими зелеными массивами Елисейских полей, с его решением уже упоминавшегося Малого Трианона, поражающего точностью расчета, конструктивной ясностью и логичностью, в законченных, зримых архитектурных образах воплотил эстетику искусства неоклассицизма.

С приходом к власти Наполеона и еще ранее, с Директории, вместе с изменением исторической ситуации трансформировалось и ведущее художественное направление неоклассицизма — так называемой *ампир* (от франц. *empire*, букв. — империя), стиль империи Наполеона Бонапарта. Начавший складываться еще во время Директории (1799) и став официальным стилем с коронацией Наполеона в 1804 г., он просуществовал во Франции совсем недолго, до реставрации Бурбонов (1814—1815). Ампир не очень привился в Европе, так бесславно покорившейся в свое время «узурпатору», но зато нашел прекрасную почву в стране-победительнице — России — в царствование Александра I, причем как в Петербурге и Москве, так и в провинциальной усадебной архитектуре, приобретя более изысканный и мягкий характер.

Желая следовать блеску двора Людовика XIV, Наполеон требовал от искусства прямолинейного прославления власти императора. Стиль ампир — монументальный, репрезентативный в экстерьере, изысканно-роскошный во внутреннем убранстве, использующий древнеримские архитектурные формы и орнаменты; помпезный, полный парадного, пафосного духа и театрального великолепия. Его орнаментика представляет собой смесь воинских атрибутов римских легионеров, древнеримских архитектурных форм с египетской экзотикой, вошедшей в моду после египетского похода Бонапарта 1798—1801 гг. Цвета ампира резкие: красный, синий, белый — цвета наполеоновского флага, на синем фоне — золотые пчелы (в противовес золотым лилиям Бурбонов). Но вся жесткая, условная, холодная нормативность, которая появилась в неоклассицизме в период империи, характерна именно для ампира: в XVIII в. классицизм чужд открытой прямолинейности и много тоньше по языку.

В живописи второй половины XVIII в. классицистические тенденции проявляются более ярко, чем в архитектуре. Вновь в искусстве выдвигается роль разума как главного критерия в познании прекрасного, искусство снова призы-

вается прежде всего воспитывать в человеке чувство долга, гражданственности, служить идеям государственности, а не быть забавой и наслаждением. Только теперь, в канун революции, это требование приобретает более конкретный, целенаправленный, тенденциозный, программный характер.

В преддверии Великой французской революции в живописи Франции появляется **Жак Луи Давид** (1748–1825). В его творчестве античные традиции, эстетика классицизма слились с политической борьбой, органически сплелись с политикой революции, и это дало новую фазу классицизма во французской живописи: некоторые историки искусства называют его *«революционным классицизмом»*.

Сын крупного парижского негоцианта, окончивший Королевскую академию художеств, Давид в ранних работах близок традициям позднего барокко и даже некоторым стилистическим элементам рококо. И только попав после получения «римской премии» как лучший ученик Академии в Италию (1775), познакомившись с памятниками Античности, испытав, как многие художники тех лет, влияние трудов Винкельмана и живописи немецкого классицистического художника Рафаэля Менгса (1728–1779), Давид находит свой путь.

Накануне революции идеалом французского буржуазного общества, к которому принадлежал и Давид, была Античность, но уже не греческая Античность Афин Перикла, а римская, времен Римской республики. Священники с кафедры цитируют не Евангелие, а римского историка Тита Ливия; в театре с большим успехом разыгрываются трагедии Корнеля, драматурга предыдущего столетия, который в образах античных героев прославлял гражданские доблести и чувство патриотизма. Так выкристаллизовывался новый стиль, и Давид в своей картине *«Клятва Горациев»* (1784) выступил его глашатаем. Гражданская публицистическая тема, развернутая на сюжете из истории Рима, взятая также из Тита Ливия: братья Горации дают отцу клятву в верности долгу и готовности сражаться с врагами, — решенная прямолинейно, в строгой, почти аскетической манере, явилась «боевым знаменем» новых эстетических взглядов. Здесь все «создает незабываемый образ напряженного мира грозных разрядов, мира, идущего навстречу кризисам и катастрофам, вооруженного воинствующей энергией и непреклонным духом борьбы. Все чувства здесь прямолинейны и экзальтированы, доведены до безжалостного

фанатизма»¹. Цельность идеи вызывает столь же цельные художественные приемы. Логически ясная композиция, где фигуры, похожие на античные статуи или, скорее, на античный рельеф, четко распределены на три группы, соответствующие трем аркам колоннады фона (слева — братья, справа — женщины, оплакивающие их; замók композиции — фигура принимающего клятву отца); линейно-пластическая трактовка формы, резкий рисунок, жесткий локальный цвет, не допускающий никакой сложной нюансировки, весь точный и лаконичный язык создают монолитность произведения. Несомненно, в «Клятве» есть черты некоторой напыщенной декламации, которая была сродни игре актера Тальма, исполняющего роль в трагедии Корнеля «Горации».

С началом революционных событий Давид оформляет массовые празднества. Национальные праздники устраивались, например, в годовщину взятия Бастилии или провозглашения республики, в честь «Верховного существа» или торжественного перенесения останков Вольтера и Руссо в Пантеон. Большинство из этих праздников готовилось непосредственно Давидом. Каждое такое оформление являло собой синтез искусств: изобразительного, театрального, музыкального, поэтического, ораторского. И почти во всех этих оформлениях во главе стоит Давид — от режиссуры мизансцен до эскизов костюмов. Исследователи справедливо отмечают как редкий случай, чтобы живописец имел подобное влияние на общественно-политические события страны в такую напряженную эпоху, как это было во Франции в период революции.

Давид занимается национализацией произведений искусства и превращением Лувра в национальный музей, который и был открыт в 1793 г. Лувр отныне стал не только центром художественной культуры, но и художественной школой, куда приходили и приходят поныне художники не только для копирования, но и для постижения мира.

В 1790 г. Давид приступает к большой картине по заказу якобинцев «*Клятва в зале для игры в мяч*» (1790—1791), задумав создать образ народа, объединенного в революционном порыве, которую, однако, успевает выполнить только в рисунке (сохранился картон, показанный в Салоне 1791 г.:

¹ Кожина, Е. Жак-Луи Давид в годы Директории и Консульства // Античность. Средние века. Новое время : сборник статей. — М., 1977. — С. 159.



**Жак Луи Давид.
Смерть Марата. Брюссель,
Музей современного искусства**

жато письмо-прошение, с которым к нему и проникла Шарлотта Корде (виден даже текст: «Достаточно быть несчастной, чтобы иметь право...»); голова, обернутая полотенцем, и рука, которая еще держит перо, бессильно свесились; на тумбе, где лежат письменные принадлежности, крупно, как на античной стеле, написано «Марату — Давид». Большие цветные пятна серо-желтого (лицо и простыня), ярко-охристого (тумба) и зеленого (ванна), статуарно-пластическая, линейная трактовка формы — все делает картину Давида произведением сурового, чисто классицистического стиля и придает ему мемориальный характер. «Смерть Марата» была воспринята зрителем — участником революционных событий как подлинный реалистический жанр. Но сюжет большого исторического значения при живой современной форме превратил ее в историческую картину. В этом смысле справедливо замечание российского искусствоведа Н. Н. Пунина (1888—1953), что все исторические картины, начиная со «Смерти Марата», выросли из живописи жанровой, включая многие произведения и Жерико, и Делакруа, и Курбе.

С 1793 г. Давид входит в Комитет общественной безопасности — орган революционной диктатуры французской буржуазии — и сближается с главой якобинской партии Максимилианом Робеспьером (1758—1794). Естественно, что

подготовительный рисунок, холст с намеченными фигурами, альбом с карандашными зарисовками). С 1792 г. Давид является членом Конвента, народного собрания революционной Франции, затем, в конце 1793 — начале 1794 г. он становится секретарем Конвента и даже его председателем. После смерти «друга народа» Марата Давид по поручению Конвента пишет одну из самых знаменитых своих картин «Убитый Марат», или «Смерть Марата» (1793).

Давид точно изобразил обстановку события: Марат лежит в ванне, в руке еще за-

после падения якобинской диктатуры, поражения революции политическая карьера художника обрывается, а его самого (правда, ненадолго) арестовывают. Именно в заключении, в «Отель де ферм», он пишет свой знаменитый автопортрет, который исследователи его творчества метко назвали исповедью.

Его последующий путь — это путь от «первого художника республики» через смутное время Директории и Консульства до придворного живописца Империи. Иронически замечено, что художник «променял Брута на Цезаря», т.е. идеалы свободы, столь страстно им проповедуемые, на воспевание диктатуры Бонапарта-императора. Во время Директории он пишет «Сабинянок» (1795–1799), многофигурное произведение, далекое от суровых и лаконичных решений прежних лет (законченное как раз в год прихода Наполеона к власти), при всей перегруженности отличающееся изысканной серебристой тональностью, а главное, прославляющее не военные победы, а вызывающее к простым человеческим чувствам. На возвышение Наполеона он отвечает полотном «Леонид при Фермопилах» (1800–1814), в котором хотя и прославляется Спарта, но в образе спартанского героя довольно ясно проступают черты идеализированного сходства с первым консулом, в 1804 г. ставшим императором.

В период Империи Давид — первый живописец императора. По его заказу он пишет огромные картины: еще до «воцарения» «Наполеон на Сен-Бернарском перевале» (1801), «Коронация» (1805–1807), хотя и исполненные с живописным блеском, но холодные, напыщенные, полные ложного пафоса и театральной патетики. В изображении Наполеона на Сен-Бернаре еще много романтического чувства: герой на вздыбленном коне, в резком движении, с вдохновенным лицом. В «Коронации» же, как верно заме-

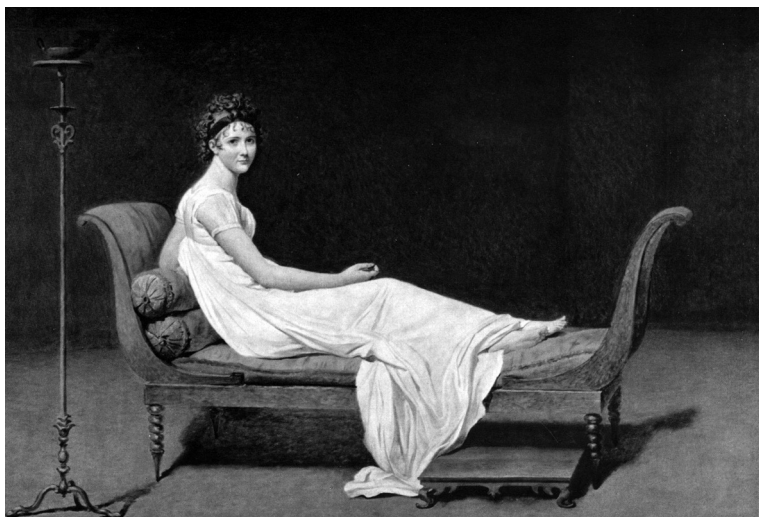


**Жак Луи Давид.
Генерал Бонапарт.
Подготовительный этюд.
Париж, Лувр**

чено исследователями, Наполеон бесстрастен и величествен. В окружении родственников, духовенства во главе с папой, блестящих маршалов и дипломатического корпуса император коронует смиренно преклонившую колена Жозефину. Блеск позумента, красного бархата, белых шелков и драгоценностей — все нацелено на передачу прославления императорской власти.

Рядом с огромными полотнами Давид успевал делать рисунки мебели, эскизы одежды, причесок. Он пишет портрет знаменитой хозяйки художественно-политического салона красавицы мадам Рекамье (1800), позой, платьем, прической, мебелью, ее окружающей, — всем антуражем как бы погружая нас в мир Античности (воспринятой, конечно, глазами современника). Госпожа Рекамье изображена босиком, в античной тунике, возлежащей на кушетке, срисованной мебельщиком Жакобом с античных рельефов, рядом с торшером в «помпеянском стиле». Строгим изяществом своего письма художник предопределил характерные черты ампира начала XIX в. и попрощался с тонкой элегичностью, гармонией и ясностью века уходящего, избегнув и пафоса, и помпезности парадных портретов, черт, в общем, не чуждых позднему ампиру.

Низвержение Наполеона и реставрация Бурбонов вынуждают бывшего члена Конвента, некогда проголосовав-



Жак Луи Давид. Мадам Рекамье. Париж, Лувр

шего за смерть короля, эмигрировать из Франции. Отныне Давид живет в Брюсселе, там он и умирает.

Помимо исторических композиций Давид оставил большое количество прекрасных по живописи и характеристике портретов. В ранних, таких как парные портреты супругов Серезиа (1795), и особенно в портретах позднего, бельгийского периода Давид показал себя тонким психологом, знатком человеческой души и высокого вкуса живописцем.

Вокруг Давида сформировалась большая школа учеников. Из его мастерской вышли Франсуа Жерар, Анн Луи Жироде, Антуан Гро и, наконец, великий художник Энгр.

В первое десятилетие XIX в. позиции неоклассицизма как ведущего стиля в искусстве были очень сильны. К этому периоду относится становление одного из ведущих мастеров классицистического направления **Жана Огюста Доминика Энгра** (1780—1867). Именно Энгру предстояло превратить давидовский классицизм в академическое искусство, с которым вступили в противоборство романтики.

Вышедший из среды тулузской художественной интеллигенции (первым учителем Энгра был его отец — миниатюрист и скульптор Жозеф Энгр), учившийся в Королевской академии изящных искусств в Тулузе, Энгр в семнадцатилетнем возрасте попал в революционный Париж, в ателье Давида. Усвоив классицистическую систему с ее культом Античности, Энгр намеренно отказался от революционности давидовского классицизма, отрицая современность, и выражал своим творчеством единственное желание — уйти от жизни в мир идеального. Энгр преклонялся перед Античностью; желая обрести полную независимость от своего времени, он обращается только к прошлому. Произведение, за которое он в 1801 г. получил «Grand Prix de Roma» («Большая Римская премия»), — «*Послы Агамемнона у Ахилла*» —



Антуан Гро.
Бонапарт на Аркольском мосту
17 ноября 1796 года.
Париж, Лувр

свидетельствует о том, что он полностью усвоил классицистическую систему: композиция строго логична, фигуры напоминают античный рельеф, колористическое решение подчинено рисунку, линейно-пластической моделировке.

В *«Автопортрете»* (1804), на котором художник запечатлен в возрасте 24 лет, уже отчетливо прослеживаются основные принципы портретного искусства Энгра: яркая индивидуальность характеристики, отточенность формы, лаконизм строго продуманных и отобранных деталей. На модель Энгр смотрит более отчужденно, чем его учитель Давид. Пластический и линейный ритм в трактовке образа, чеканность формы, четкость рисунка играют для него значительнейшую роль. Так, в портрете *«Мадам Ривьер»* особое значение имеет избранная им композиция овала, вписанного в прямоугольник; этот овал подчеркивают текучесть складок платья, кашемировой шали, мягкость голубых бархатных подушек. Разворот в три четверти сужает линию плеч, делает более хрупкой и скованной фигуру *«Мадмуазель Ривьер»* на фоне ясного, но далекого пейзажа (см. цветную вклейку). Ослепительно светлая холодная красочная гамма подчеркивает молодость модели, ясность, незамутненность ее внутреннего мира (оба портрета написаны в 1805 г., выставлены в Салоне в 1806 г.).

В это время Энгр уезжает в Италию, где много рисует архитектуру Вечного города, и знаменательно, что на одном из маленьких тондо, выполненных в масляной технике, он запечатлевает домик Рафаэля — художника, который на всю жизнь остался для него образцом, истинным кумиром. В Риме Энгр в 1807 г. создает один из лучших портретов своего друга-художника Франсуа Мариуса Гране. Он помещает его на фоне римского пейзажа, вполоборота, спокойно глядящим на зрителя. Но за этим внешним спокойствием скрыто внутреннее напряжение, которое ощущается в предгрозовой атмосфере, в сизых тучах, нависших над Римом. Эти серо-зеленоватые тучи перекликаются с десятками полутонов, которыми написан зеленый плащ модели. Весь портрет по настроению предвещает новое мироощущение романтиков: так, вполне и в совершенстве постигший классицистическую методу, Энгр не всегда следовал только светотеновой, линейно-пластической моделировке. Наконец, неким отходом от привычной схемы классицизма, предвестием романтического направления было и само появление в произведениях Энгра такого экзотического мотива, как одалиски,

со всеми их условно-восточными атрибутами: чалмой, веером, кальяно и пр. Не светотенью, а тончайшими цветовыми градациями, мягким растворением контуров в воздушной среде лепит он объем тела одной из «ню», получившей в искусстве название «*Купальщица Вальтинсон*» (1808) — по имени первого владельца картины. Розовые пятна головной повязки «Купальщицы» возникают не случайно в дополнение к оливково-зеленому цвету занавеса, придавая теплому общему впечатлению.

Тончайшим колористом, преклоняющимся перед классическим совершенством модели, выступает Энгр в портрете «*Мадам Девосе*» (1807). В следующих женских портретах у Энгра появится чрезмерное увлечение антуражем, аксессуарами, разнообразной фактурой предметов: шелком, бархатом, кружевами, штофом обоев. Все это создает сложный орнаментальный узор, изображение иногда множится, отражаясь в зеркале («*Портрет мадам де Сенонн*», 1814; «*Портрет мадам Инес Муатессье*», 1856).

В тематических картинах 1810-х гг. Энгр остается верен классицистическим темам. В отличие от Давида он, далекий от политических волнений, стремится проникнуть в суть языческого мифа. Явным нарушением классицистических норм явилась большая картина Энгра «*Фетиды, умоляющая Юпитера*» (1811), сюжет которой заимствован из «Илиады». Во имя особой эмоциональности художник делает Юпитера непомерно огромным рядом с Фетидой, тело которой также как будто лишено анатомической правильности: неестественно вывернута ее левая рука, слишком велика шея — и все это с целью усилить взволнованность ее состояния, страстность ее мольбы о заступничестве за сына («обнявши колена // Левою рукою, а правой подбродия тихо касаясь», как сказано в первой песне великой поэмы).

Развивая традиции французского карандашного портрета, Энгр создает «*Портрет Паганини*» (1819), групповые портреты семьи французского консула в Чивита-Веккиа Стамати (1818), семьи брата императора Люсьена Бонапарта (1815) и пр. Как ни был привержен Энгр к Античности, ею не могла быть исчерпана вся красота мира, которой он поклонялся. Энгр обращается и к сюжетам из Средневековья, и к раннему Возрождению, и к периоду Высокого Ренессанса.

Но главным трудом художника в это время становится алтарный образ для церкви его родного города Монтабана, получивший название «*Обет Людовика XIII, просящего по-*

кровительства Мадонны для Французского королевства» (1824). Энгр нарочито решил образ своей Мадонны близким к Сикстинской мадонне, выражая свое преклонение перед Рафаэлем и следование заветам великого художника, но эта прямая зависимость лишь подчеркнула искусственность произведения и придала ему заведомо архаичный характер. Парадокс состоит, однако, в том, что именно это творение принесло художнику, ранее официально не признававшемуся, успех в Салоне 1824 г. Отныне он становится признанным главой официальной французской школы. Заметим, что на этой же выставке была экспонирована «Резня на Хиосе» Делакруа. Не потому ли противники родившегося нового направления — романтизма и обратились к Энгру, сделав его «хранителем добрых доктрин» слабеющего и ветшающего классицизма, что надвигалось новое мощное оппозиционное ему направление?

В 1824 г. после 18-летнего отсутствия Энгр возвращается на родину, избирается академиком, награждается орденом Почетного Легиона, открывает свое ателье и отныне и до конца дней остается вождем официального академического искусства. Энгр всегда был далек от политики и не принимал участия в событиях 1830 г., но в это время он пишет замечательный портрет главы политической прессы 1830-х гг., владельца газеты «Journal des Debats» Луи Франсуа Бертена Старшего (1832), могучего седого старика с умным, спокойным взглядом «хозяина жизни и обстоятельств», пишет с такой силой и верностью, что современники называли его изображением «Юпитера-Громовержца нового времени», а когда Бертен появлялся на улице, говорили: «Вот идет портрет Энгра». В этом произведении, в строгости и монохромности письма Энгр оказался наиболее близок традициям школы своего учителя Давида.

Последние годы мастера, общепризнанного и всеми почитаемого, омрачены жесточайшими битвами его сначала с романтиками во главе с Делакруа, затем с реалистами, которых представлял Курбе. Энгр много работает в эти преклонные годы, не теряя творческой активности. Самое пленительное произведение старого мастера — «Источник» (1856). Это изображение юной девушки, держащей кувшин, из которого льется вода, — аллегорический образ живительного вечного источника жизни, в котором ему удалось с необычайной силой и страстностью прославить жизнь, соединив конкретность форм с пластическим обобщением. Как раз

этого-то и не умели многочисленные подражатели художника, его эпигоны, усвоившие лишь голую схему приемов Энгра, но не постигшие его сути.

Энгр умер, когда его главными противниками были уже не романтики, а новые художники, громко заявлявшие о своем пристрастии к изображению ничем не прикрашенной действительности.

6.2. Испанское искусство конца XVIII — первой половины XIX века. Франсиско Гойя

В Испании XVIII столетия, утратившей свое былое величие, ко двору привлекались в основном иностранные художники, и даже главой Академии искусств Сан Фернандо, учрежденной в Мадриде в 1774 г., был немецкий художник, апологет классицизма, Антон Рафаэль Менгс. Влияние Менгса, с одной стороны, и работавшего при мадридском дворе в 1767—1770 гг. Дж. Тьеполо — с другой, было определяющим для испанских художников в этот период. Общеευропейскую известность испанское искусство после «золотого века» вновь обрело лишь с появлением **Франсиско Гойи** (1746—1828). Как Давид во Франции, Гойя с его художественным мировоззрением, особым видением мира открыл для испанского искусства целую эпоху, положив начало развитию реалистической живописи нового времени. Огромное значение имело творчество Гойи и для формирования европейского романтизма.

Франсиско Хосе де Гойя, величайший художник Испании, родился в 1746 г., когда его родина, некогда владевшая почти половиной мира, давно уступила первенство на политической и экономической арене другим европейским государствам. Его отец был андалузским позолотчиком алтарей, а мать — дочерью бедного идадьго, из тех, кто, как писал Сервантес, «имеет родовое копьё, древний щит, тощую клячу и борзую собаку». Гойя начал учиться в родном городе Сарагосе, дружил с семейством Байе и в середине 1760-х гг. переехал в Мадрид, где уже работал старший из братьев Байе — Франсиско, ставший учителем Гойи. В 1771 г. Академия в Парме присудила Гойе вторую премию за картину о Ганнибале. В этом же году Гойя возвращается на родину в Сарагосу, и начинается профессиональный творческий путь мастера. Гойя развивается медленно, его яркая индиви-

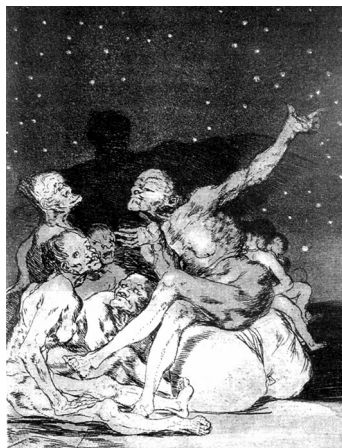
дуальность полностью себя проявила только к сорока годам. В Сарагосе мастер расписывает одну из церквей фресками, исполненными, несомненно, под влиянием Тьеполо, работы которого Гойя вполне мог видеть в Мадриде. В 1775 г. Гойя женится на Хосефе Байе и уезжает в Мадрид, где получает большой заказ на картоны для шпалер, работа над которыми, по сути, продолжалась до 1791 г. В общей сложности Гойя выполнил 43 эскиза. Первые его эскизы пространственны и «картинны», но художник быстро усваивает требования производства — перевод картона в полосу коврового тканья, обычно заполняющего пространство между окнами. Это привело Гойю к плоскостности изображения и вертикальной композиции. Жизнь улицы, игры и празднества, драка перед деревенским трактиром, фигуры нищих, контрабандистов, разбойников, нападающих на знатных путешественников, — самые демократические мотивы находит Гойя для украшения королевских зал. Так, его «*Игра в жмурки*» (1791) безупречна по сочетанию белых, красных, желтых, темных пятен. В пластическом и линейном ритме, в колористическом решении эти картины для шпалер ближе всего к стилю рококо. Они жизнерадостны; в изображении быта, пейзажа, народных типов много чисто национальных черт.

В это же время, в 1870-е гг., Гойя начинает заниматься графикой и в гравюре избирает технику офорта. Первым мастером, которого начал копировать в гравюре Гойя, был Веласкес — отныне и навсегда его постоянный предмет изучения и культа. В 1770—1780-е гг. Гойя много занимается живописным портретом. Чувствительный к светским успехам, он с радостью принимает официальные должности: в 1780 г. его избирают членом Академии Сан Фернандо (Академии художеств), в 1786 г. он становится главным художником шпалерной мануфактуры, в 1789 г. получает звание придворного художника. Отныне он исполняет огромное количество портретов короля Карла IV, его жены Марии Луисы и придворных.

В середине 1790-х гг. обостряется давняя болезнь Гойи, последствием которой становится глухота. Постигшее его несчастье заставило художника по-новому посмотреть на многие события в стране. Сюжеты, полные карнавального веселья («*Игра в жмурки*», «*Карнавал*» и пр.), сменяются изображениями «Трибунала инквизиции», «Дома сумасшедших», предваряющими его бессмертные офорты «*Канричос*», работа над которыми заняла пять лет, с 1793 по 1797 г. Возможно, нет произведений более трудных для ана-

лиза, чем эти графические листы. Необычайна их тематика, зачастую остается неясным смысл, где намек понятен порою только художнику, но где абсолютно ясна острота социальной сатиры, идейной устремленности, направленной против бесправия, суеверия, невежества и тупости. Это обвинительный акт церкви, дворянству, абсолютизму как миру зла, мракобесия, насилия, лицемерия и фанатизма.

«Капричос» включает 80 листов, пронумерованных и снабженных подписями. Фронтисписом служит автопортрет Гойи в шляпе «боливар»: немолодое лицо, представленное в профиль, с горько опущенными уголками губ. Целый ряд листов посвящен современным нравам. На одном изображена, например, женщина в маске, подающая руку уродливому жениху, кругом шумит толпа людей тоже в масках (надпись: «*Они говорят "да" и отдают руку первому встречному*»). Слуга тащит мужчину на помочах, в детском платье («*Старый избалованный ребенок*»). Молодая женщина, в ужасе прикрывающая лицо, вырывает зуб у повешенного («*На охоте за зубами*»). Полицейские ведут проституток («*Бедняжки*»). Женщина в колпаке, сидящая на позорном помосте, выслушивает приговор («*Этому праху...*»). Толпа бродяг обступила трясущегося над кошельком скрягу («*Зачем их прятать?*»). Целый ряд листов — сатира на церковь: благочестивые прихожане молятся дереву, обряженному в монашескую рясу; попугай проповедует что-то с кафедры («*Какой златоуст*»). Листы с ослом: осел рассматривает свое генеалогическое древо; учит грамоте осленка; обезьяна пишет с осла портрет; два человека несут на себе ослов. Совы, летучие мыши, страшные чудовища окружают заснувшего человека («*Сон рассудка производит чудовищ*»). Для передачи страшной реальности Гойя сознательно пользовался не реалистическим, а аллегорическим языком. Это не исключало намеков самого конкретного значения. Эзоповым языком в форме басни, притчи, сказания



Франсиско Гойя.
«Когда рассветет, мы уйдем».
Лист из серии «Капричос»

он наносил меткие удары двору и обществу. Художественный язык Гойи островыразителен, рисунок экспрессивен, композиции динамичны, типажи незабываемы. Техника серии — не только офорт, но и *акватинта*: живописец по призванию, Гойя не удовлетворялся одной графической игрой линий, ему нужно было декоративное, живописное пятно, и это как раз давала ему техника акватинты.

В 1798 г. Гойя расписывает церковь Антония Флоридского в Мадриде, где проявляет богатейший дар колориста. Во второй половине 1790-х гг. Гойя исполняет ряд блестящих по технике и тонких по характеристике портретов, свидетельствующих о расцвете его живописного мастерства (портрет Ф. Байе). Свое сочувственное отношение к революционной Франции Гойя засвидетельствовал нарядным по колориту и торжественным по композиции портретом посланника французской Директории Фернана Гиймарде. Классический национальный тип испанской красоты и вместе с тем глубоко индивидуальный характер, полный огня, внутренней силы, независимости, высокого чувства достоинства предстает перед нами в *«Портрете Исабель Кобос де Порсель»*. Напряженной интеллектуальной жизнью дышит тонкое, нервное лицо доктора Перала; величием, спокойствием и уверенностью веет от фигуры знаменитой трагической актрисы Марии Росарио Фернандес по прозвищу «Ла Тирана». И поистине потрясает откровенностью характеристик портретируемых групповой портрет королевской семьи,



Франсиско Гойя.
Портрет Исабель Кобос
де Порсель. Фрагмент.
Лондон. Национальная
галерея

исполненный Гойей в 1800 г. Уродливые, тупые, без тени духовности на лицах, стоят неподвижно члены королевского семейства около Карла IV и Марии Луисы. Но Гойя сумел уловить самое существенное в образах, не потеряв сходства, и коронованные заказчики были вполне удовлетворены. Выявление самой сути личности портретируемого характерно для всех портретов Гойи.

Наконец, соперником лучших мастеров венецианского Возрождения (имеются в виду «Венеры» Джорджоне и Тици-

ана) выступает Гойя в своих знаменитых «Махах»: в *«Махе одетой»* и *«Махе обнаженной»* (ок. 1802; см. цветную вклейку), в которых он нанес удар академической школе. Даже передовых критиков XIX в. смущало и нарушение академически выверенного рисунка (Гойю обвиняли в том, что неверно написана грудь, что Маха слишком коротконога и пр.), и то чувственное начало, которое так ощутимо в образах Мах.

Вторжение французов в Испанию, борьба испанцев с лучшей тогда в мире армией, борьба, в которой маленький народ проявил большое мужество, — все эти события явились этапом не только в жизни страны, но и в творчестве Гойи. Восстание 2 мая 1808 г. послужило для него поводом к созданию картин *«Восстание 2 мая 1808 года в Мадриде»* и *«Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года»* (обе ок. 1814). Шеренга солдат, лиц которых не видно за ружьями, расстреливает ночью поставленных у стены пленников; испанец в белой рубашке раскинул руки навстречу смерти; на переднем плане в густой луже крови лежит убитый. Предельная выразительность композиции и колорита, строгий отбор деталей, высшая степень драматизма характерны для этого произведения Гойи.

Гойя принимает участие в защите родного города Сарагосы. С 1808 по 1820 г. он работает над своей второй графической серией *«Десастрес делла герра»* («Бедствия [ужасы] войны»), состоящей из 85 листов офортов и листов смешанной техники (офорт с акватинтой). Серия обладает огром-



Франсиско Гойя. «Невозможно видеть это».
Лист из серии «Бедствия войны»

ной выразительной силой документа, свидетельства очевидца этой героической борьбы испанского народа с Наполеоном. Один из первых листов серии посвящен испанской девушке Марии Агостине, участнице обороны Сарагосы, стоящей на груде трупов и продолжающей стрелять, когда все вокруг нее уже убиты. Лист называется «Какая доблесть!». Изувеченные тела, разрубленные на куски трупы, грабежи, насилия, расстрелы, пожары, казни — «художнику ни разу не изменили ни твердость руки, ни верность глаза в изображениях, которые и сейчас заставляют содрогаться самые крепкие нервы...» (В. Прокофьев).

Серия «Бедствия войны» — вершина реалистической графики Гойи. В ней нет никакой завуалированности, аллегоричности «Капричос», все предельно понятно, лапидарно, в высшей степени выразительно. Художник широко использует контрасты света и тени (темные силуэты старика и старухи, ищущих тело сына среди белых фигур мертвецов (лист «Хоронить и молчать»). Гойя прибегает к аллегории лишь в тех листах, которые посвящены периоду реакции, наступившему после 1814 г., когда он вновь вынужден говорить эзоповым языком. Лошадь, отбивающаяся от стаи псов, — это Испания среди врагов. Дьявол в образе летучей мыши записывает в книгу постановления «против общего блага»... Серия завершается образами беспредельного пессимизма.

В 1814 г. Фердинанд VII (1784—1833), король Испании из династии Бурбонов, находившийся в плену во Франции, вернулся в Испанию. Начался период реакции. Либеральные члены кортесов были брошены в тюрьму. Гойя был совершенно одинок. Умерла его жена. Друзья его также умерли или были изгнаны из Испании. Чертами подлинного трагизма, выражающего судьбу испанской интеллигенции, отмечены многие портреты этих лет. Художник живет одиноко, замкнуто, в полутора часах езды от Мадрида, в доме, который получил у соседей название «Дом глухого» («Кинта дель Сордо»). Здесь он исполняет последние листы «Ужасов войны», а также серию, посвященную бою быков «Тауромахия» (ок. 40 листов). Гойя расписал стены своего дома фантастическими фресками, идеи которых были до конца понятны только ему: проносятся на шабаш ведьмы; время пожирает своих собственных детей... Живопись темная, почти монохромная, оливково-серых и черных тонов, лишь с редкими пятнами белого, желтого, красного. Здесь, в «Доме глухого», около 1820 г. он создает свою последнюю гра-

фическую серию, возможно, самое зрелое произведение его графического таланта, стилистически совпадающее с фресками его дома, — серию притч, снов под названием «*Диспаратес*» (нелепость, безумства, известную также как «Пословицы»), 21 лист самых сложных художественно и технически, самых трудных для понимания, самых индивидуальных и странных гравюр. Ведут хоровод безобразные старики и старухи. Композиция напоминает «Игру в жмурки» (1791), но это карикатура на них, это ирония над собственным ослеплением, «розовыми очками» молодости, скорбь над утраченными иллюзиями. Гойя становится даже чрезмерным, когда изображает уродства, гримасы страшных чудовищ.

Восстание испанцев против реакции было разгромлено направленными в Испанию ста тысячами штыков Священного союза. Говорят, король высказался тогда о Гойе: «Этот достоин петли». В 1824 г., когда реакция в Испании достигает предела, а одиночество художника становится невыносимым, Гойя под предлогом лечения уезжает во Францию. Здесь он находит друзей, здесь он пишет свои последние прекрасные живописные произведения, расцвет в своей правдивости, предвещающей расцвет европейского реалистического искусства: «*Молочница из бордо*», «*Девушка с кувшином*» — это образы юных, в изображении которых нет ни старческого творческого бессилия художника, ни пошлой сладости. В 1826 г. он ненадолго приезжает в Мадрид, где его встречают, как патриарха: «Он слишком знаменит, чтобы ему вредить, и слишком стар, чтобы его бояться» (В. Бродский).

Гойя умер в Бордо в 1828 г. В конце века останки его были перевезены на родину. Но после его смерти, Испания забыла своего великого художника. И только молодая передовая Франция, в первую очередь художники романтического направления Жерико и Делакруа, а немного позже и Домье, затем Мане, в полной мере оценила великого испанца, имя которого со второй половины XIX в. не сходит со страниц литературы об искусстве и всеобщий интерес к которому не затухает и по сей день.

6.3. Английское искусство конца XVIII — начала XIX века

События общественно-политической и экономической жизни Англии XVIII — начала XIX в. имели как прямое, так и косвенное воздействие на английскую культуру, прежде

всего на полную духа бунтарства романтическую поэзию Байрона и Шелли и их предшественников, на развитие английского социального романа Диккенса, Теккерея, сестер Бронте.

Английское искусство последней четверти XVIII — первой трети XIX столетия вливается в мировое искусство со своим собственным, отчетливо выраженным национальным лицом, своим восприятием действительности, мировоззрением и своей формальной системой. На рубеже XVIII и XIX вв. самые интересные достижения английского изобразительного искусства лежат в жанре пейзажа, прежде всего акварельного. Именно в пейзаже живопись Англии опередила континентальную Европу. Реальные связи с живописью континента воплощал Ричард Паркс Бонингтон (1801—1828), учившийся в Париже у Гро, друживший с Делакруа и запечатлевший в акварелях виды Нормандии и Парижа. Бонингтон был инициатором большого альбома литографий, изображающих старые города Франции, — коллективного труда многих художников под названием «Живописные путешествия». Он оставил прекрасные по рисунку и классически строгие по живописи пейзажи Франции («*Партер в Версале*», 1826), Италии, особенно Венеции.

Несомненно, самое существенное влияние на живопись XIX в. из английских художников оказал **Джон Констебл** (1776—1837). Сын мельника из Суффолка, Констебл никогда не был в других странах и изучал только ту живопись, которую мог видеть у себя на родине. Особое его восхищение вызывал Клод Лоррен, и некоторые ранние вещи Констебла навеяны пейзажами французского классициста («*Дедхемская долина*», 1802). Из отечественных мастеров ему ближе всего был Гейнсборо. Готические соборы, виды городка Солсбери, морской берег в Брайтоне, его родная река Стур, луга, холмы, долины, мельницы и фермы его «любимой старой, зеленой Англии» — все это передано Констеблом достоверно-конкретно, но, кроме того, так, что зритель ощущает свежесть ветра, прохладную тень, залитое солнцем пространство, звук падающей воды и стремительность несущихся облаков или дождевых туч. Констебл достигал искусной передачи быстро сменяющихся эффектов освещения, ощущения свежести зелени, жизни каждого предмета как бы на глазах зрителя благодаря тому, что одним из первых стал писать этюды на пленэре, на открытом воздухе, опередив таким образом в поисках необычайной свежести колорита и непосредственности впечатления художников

французской школы («Собор в Солсбери из сада епископа», 1823 (см. цветную вклейку); «Телега для сена», 1821; «Прыгающая лошадь», 1825). Скромные по размерам пейзажи Констебла близки к этюдам с натуры, а этюды имеют самостоятельное значение, хотя многие из них предназначались для какой-то большой картины («Вид на Хайгет с Хэмпстедских холмов», ок. 1834). Передача мгновенного состояния природы придает каждому из них особую прелесть незавершенности и остроты. Сам художник писал о себе: «Возможно, жертвы, которые я приношу ради света и яркости, слишком велики, но ведь они главное в пейзаже». И далее: «Мое искусство никогда не пытается польстить имитацией, никого не убажывает гладкостью письма, никому не угождает скрупулезностью исполнения».

Картины Констебла на парижских выставках 1824 и 1825 гг. явились подлинным откровением для французских романтиков. Делакруа писал в дневнике: «Констебл говорит, что превосходство зеленого цвета его полей достигается сочетанием множества зеленых красок различных оттенков... То, что он говорит здесь о зелени полей, приложимо ко всякому другому цвету». Красно-коричневатые и серебристые тона Констебла напоминают своей маэстрией венецианцев. Сочетая зеленое с белилами, он умел передать влажность зелени, на которой как будто сверкают капли росы.

Констебл не получил истинного признания на родине. Первыми оценили его французские романтики, с которыми Констебла сближала искренность в выражении чувств и общность некоторых технических приемов.

Типичным романтиком скорее можно назвать другого английского пейзажиста — **Джозефа Мэллорда Уильяма Тернера (1775—1851)**, с его гигантскими красочными полотнами, полными световых эффектов. В отличие от Констебла к Тернеру признание пришло рано. С 11 лет он стал выставлять свои акварели в цирюльне отца, копировать и раскрашивать эстампы, с 15 лет — участвовать в ежегодных выставках Королевской академии искусств. В 1802 г. он уже академик, в 1809 — профессор в академических классах. «Все ему далось сразу и навсегда», — писал В. Н. Петров. Но это не совсем так. Жизнь его полна загадок. Он был нелюдом, странен, вел жизнь отшельника, анхорета и в свои многочисленные путешествия часто уезжал тайно, внезапно. Последний раз он исчез из дома в 1851 г. Ему было 76 лет, когда родственники разыскали его в лондонском предме-



**Уильям Тернер. Дождь, пар и скорость.
Лондон, Национальная галерея**

ть под чужим именем, уже умирающим. Он был почти слеп, потому что, как говорят его биографы, подолгу сидел в потемках, чтобы «лучше увидеть солнечный закат на Темзе».

Биографические сведения о художнике скудны, зато наследие его огромно, более 21 тысячи произведений на исторические, мифологические, жанровые сюжеты, но главное — пейзажи. Тернер тщательно изучал природу, но «ему были нужны лишь некоторые стороны видимой реальности, от которой могла бы отталкиваться его фантазия, создающая пейзаж, существующий только у Тернера». Стихией Тернера было море, насыщенный влагой воздух, движение туч, взлет парусов, бушующие природные силы — от феерических снежных ураганов до яростных морских бурь («Кораблекрушение», 1805). Передача света и воздуха, фантастических световых эффектов, возникающих во влажной атмосфере, была главной его задачей («Морозное утро», 1813). Не случайно он стал мастером акварели — техники, столь любимой английскими художниками (виды Венеции, швейцарские пейзажи). Его интересовали воздушная атмосфера, мгновенные изменения в природе, то *impression* —

впечатление от света и воздуха, поиск передачи которого через несколько десятков лет захватит целое поколение живописцев. Предметы в системе Тернера постепенно превращаются в красочное пятно и служат лишь материалом для колористически-декоративного построения. В этой «беспредметности» — основа тернеровского декоративизма. С 1740-х гг. в творчестве Тернера намечается внутренний кризис, совершается определенный упадок: размягчение формы, дисгармония цвета. Констебл говорил об этом периоде художника, что Тернер пишет «подкрашенным паром».

Английские пейзажисты стали известны на континенте на заре самых яростных битв академистов с романтиками. Их смелая свободная живописная техника, выраженная у каждого по-своему, их интерес к природе имели огромное влияние на искусство XIX в.

Романтическое направление в английской графике нашло выражение в творчестве **Уильяма Блейка** (1757–1827), не только крупнейшего поэта, но и оригинального художника, в основном гравера и рисовальщика. Иллюстрации к Данте, Мильтону, к Библии, собственным поэтическим произведе-



Уильям Блейк. Жалость. Лондон, галерея Тейт

ниям — это мрачные фантазии со сложными аллегориями, религиозно-мистическими символами, отражающие философию творчества художника, его трагическое мироощущение.

Совершенно в ином «ключе» работал английский скульптор и рисовальщик **Джон Флакман** (1755—1826), представляющий классицистическое направление в английском искусстве. В своих строгих и изысканных контурных рисунках к Гомеру и Данте он исходил из традиций греческой вазовой живописи.

Имена Блейка и Флакмана в графике, а главное — живопись пейзажистов определили «лицо» английского искусства первой половины XIX в. Чтобы больше не возвращаться к проблемам английского искусства, скажем, несколько забегаая вперед во времени, что в науке незаслуженно долго бытовало представление о некоем застое английского искусства в викторианский период (вторая половина XIX в.), когда господствовало либо официальное академическое искусство, либо пошлый мещанский жанр, а в портрете и пейзаже варьировались одни и те же надоевшие приемы. Вместе с тем это время дало такие имена, как **Форд Мэдокс Браун** (1821—1893), которого недаром называли «Гольбейном XIX века», и такие творческие объединения, как «*Прерафаэлитское братство*».

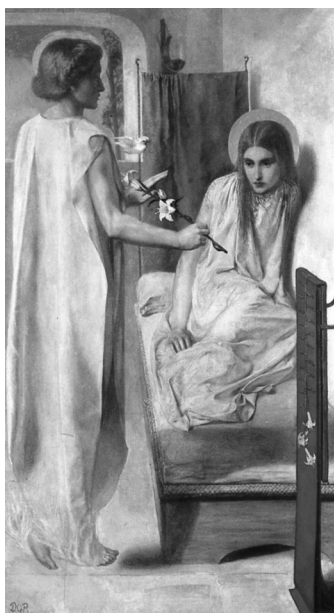


Форд Мэдокс Браун.
Чосер при дворе Эдуарда III.
Лондон, галерея Тейт

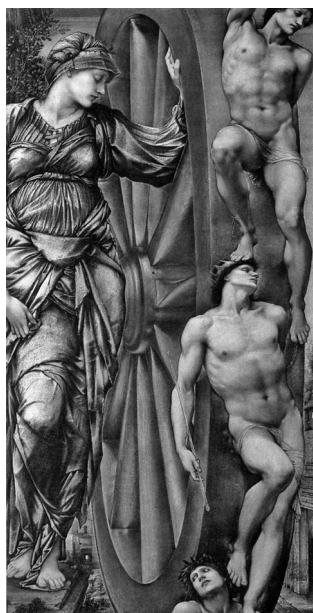
связывают с этим объединением, хотя, строго говоря, он не входил в него. Прерафаэлиты, однако, объявляли его своим главой, и он был близок с ними. Мэдокс Браун писал в основном исторические и религиозные картины («*Чосер при дворе Эдуарда III*», 1845—1851; «*Лир и Корделия*», 1849), но настоящим откровением для современников стали два его произведения жанрового характера: «*Прощание с Англией*» («*Последний взгляд на Англию*», 1852—1855), посвященное злободневному сюжету (люди расстаются с родиной в поисках лучшей

доли), и «Труд» (1852—1865) — на тему не менее актуальную в самой развитой промышленной стране Европы, в котором художник не только изобразил людей труда (как это сделал Курбе в «Каменотесах» или Менцель в «Железопрокатном заводе»), а противопоставил их праздным богачам.

«Братство прерафаэлитов» возникло в 1848 г. Художников-прерафаэлитов объединяло прежде всего преклонение перед искусством мастеров раннего итальянского Возрождения: Гоццолли, Липпи, Фра Анжелико, Боттичелли, т.е. до Рафаэля (отсюда и название: лат. *prae* — перед), но также и неприятие современной цивилизации, безликости современного искусства. Многие их роднило с романтиками: любовь к средневековой старине, легендам, сказаниям. Они выступали за высоконравственные устои искусства. У прерафаэлитов был свой идеолог — художественный критик Джон Рескин (1819—1900), провозглашавший идеи нравственного и художественного воспитания в духе «религии и красоты».



Данте Габриэль Россетти.
«*Ecce ancilla Domini*»
(Благовещение).
Лондон, галерея Тейт



Эдвард Берн-Джонс.
Колесо фортуны.
Париж, музей Орсе

Каждый из художников «Братства прерафаэлитов» был индивидуальностью, и вскоре каждый из них, как это нередко бывает, пошел своим путем, не удовлетворяясь стилизацией искусства Кватроченто. Данте Габриэль Россетти (1828—1882; «*Детство Марии*», 1849; «*Благовещение*», 1850; «*Беата Беатрикс*», 1863; «*Сон Данте*», 1870—1871) и Эдуард Берн-Джонс (1833—1898; «*Золотая лестница*», 1876—1880; «*Король Копетуа и нищенка*», 1880—1884; «*Любовь среди развалин*», 1893; иллюстрации к сочинениям Дж. Чосера, 1896) тяготели к символизму, декоративному изыску. Холман Хант (1827—1910; «*Светоч мира*», 1852—1854; «*Пробуждение совести*», 1853—1854) и Д. Э. Миллес (1829—1896; «*Лоренцо и Изабелла*», 1849; «*Христос в доме родителей*», 1850; «*Офелия*», 1852; «*Страж Тауэра*», 1876) достигали почти натуралистической достоверности в своих картинах на литературные и религиозные сюжеты с их резкими цветовыми соотношениями и тщательно выписанными деталями. Для прерафаэлитов вообще характерна дилетантская смесь натурализма со стилизацией — при слабом рисунке, подчас невнятной композиции и отсутствии пластической ясности.

Но наибольшие успехи прерафаэлитов лежат не в живописи, а в декоративном искусстве, в художественном оформлении книги. В 1860—1880-х гг. поэт, художник и общественный деятель Уильям Моррис (1834—1896) вслед за

Рескиным начал борьбу с обезличением в декоративном искусстве, неизбежным при машинном производстве. Обращаясь к эстетике средневекового ручного труда, Моррис организовал художественно-промышленные мастерские изготовления мебели, обоев, шпалер, тканей, витражей, изделий из стекла и металла и пр., рисунки для которых помимо него исполняли некоторые прерафаэлиты (например, Берн-Джонс, используя излюбленные им средневековые рыцарские и религиозные сюжеты и мотивы).

Стилизаторство прерафаэлитов во многом предвосхитило стиль модерн рубежа веков. Вли-



Обри Бердслей.
Награда танцовщицы.
Иллюстрация к пьесе
О. Уайльда «Саломея»

яние этих художников сказалось и на графике этого периода: искусство Обри Бердслея (1872—1898), утонченное до вычурности, изысканное до извращенности, несомненно, отталкивалось от символики и приемов прерафаэлитов, отличаясь от них, однако, высочайшим профессиональным уровнем.

6.4. Немецкий романтизм XIX века

Германия — одна из первых стран, в изобразительном искусстве которой сложился романтизм. Борьба за духовное раскрепощение, освобождение личности, раскрытие внутреннего мира и облика художника лежит в основе раннего немецкого романтизма, противопоставившего яркую эмоциональность и острый интерес к сугубо личному, индивидуальному отвлеченно-рационалистическим идеалам классицизма.

Романтизм в Германии начинался с литературы. Братья Шлегель в Йене на рубеже веков явились ведущими теоретиками романтизма (так называемые *Йенские романтики*),



Филипп Отто Рунге. Портрет детей Хюльзенбек.
Гамбург, Кунстхалле

издаваемый ими в Берлине журнал «Атенеум» (1798—1800) выступал с позиций высокой этики и религиозного мистицизма. Портрет и пейзаж прежде всего откликаются на новые веяния в изобразительном искусстве. Филипп Отто Рунге (1777—1810), живописец, график, теоретик искусства, в своих портретах монументализирует образы обыкновенных людей, одновременно стараясь проникнуть в тонкую душевную, внутреннюю жизнь своих моделей («Мы втроем» [погибла в 1931] — автопортрет с братом Даниелем и его женой Полиной [1805]; портреты жены [1804, 1809], родителей [1806], автопортреты [1805, 1806]). Рунге разрабатывает проблемы света и воздуха, предвзяруя открытия пленэрной живописи XIX в. («*Портрет детей Хюльзенбек*», 1805).

Каспар Давид Фридрих (1774—1840) передает поэзию национального немецкого пейзажа, пронизанного меланхолическим настроением самого художника. Пейзажи Фридриха всегда созерцательны, высокоодухотворены, в них присутствует ощущение вечности и бесконечности бытия



Каспар Давид Фридрих. Утро в горах.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

и неизменной грусти от сознания непознаваемости его тайн. Фридрих избирает те состояния природы, которые наиболее соответствуют романтическому ее восприятию: раннее утро, закат солнца, восход луны. Линейный рисунок очень тонок, красочные соотношения представлены крупными пятнами чистых тонов («*Двое, созерцающие луну*», 1819–1820; «*Женщина у окна*», ок. 1818; «*Монастырское кладбище*», 1819; «*Пейзаж с радугой*», 1809; «*Восход луны над морем*», 1821). Многие картины Фридриха были приобретены Россией благодаря усилиям любившего этого художника и близкого ему по духу В. А. Жуковского.

Заслуги романтиков в деле собирания и изучения национальных памятников Средневековья, отечественного фольклора (преданий, легенд, сказаний), а также в обращении к традициям великого немецкого Возрождения во главе с Дюрером несомненны.

Стремление возродить религиозно-нравственные устои в немецком искусстве связано с так называемой *назарейской школой* (Nazarener), оказавшей очевидное влияние на живопись XIX в. Художники назарейской школы, образовавшиеся в 1809 г. в Вене «Союз Святого Луки» («*Lukasbund*») — Ф. Овербек, Ю. Шнорр фон Карльсфельд, П. Корнелиус, — жили в Риме по образцу монастырской общины, писали картины на религиозные сюжеты, считая для себя образцом то Рафаэля, то искусство Кватроченто, то немецкое Возрождение. Картины Иоганна Фридриха Овербека (1789–1869) и Петера фон Корнелиуса (1783–1867) иногда имеют прямые параллели в искусстве прошлого: «*Торжество религии в искусстве*» Овербека (1840) подражает «Афинской школе» Рафаэля, «*Всадники Апокалипсиса*» Корнеулиса (1841) — знаменитой гравюре Дюрера.

«Назарейцы» тяготели к крупным монументальным формам, и некоторые из работ подобного рода были исполнены ими совместно: росписи на темы из жизни Иосифа для дома прусского консула в Риме Бартольди (1815–1818); на литературные сюжеты из Данте, Ариосто и Тассо на римской вилле Масими (1817–1827), фрески П. Корнелиуса на античные темы в мюнхенской Глиптотеке (1820–1830) и Старой пинакотеке (1826–1840). Все это образцы, на которых воспитывалась художественная молодежь Германии на протяжении столетия. Многие из бывших «назарейцев» с середины XIX в. занимали ведущие должности в академиях, их искусство становилось все более консервативным,



**Петер фон Корнелиус. Девы разумные и неразумные.
Дюссельдорф, Художественный музей**

исторические композиции — все более надуманными (В. Каульбах, К. Пилотти и др.). Но лучшие традиции назарейской школы еще долго сохранялись в академической исторической живописи.

В первой половине XIX в. помимо назарейской интересно развивается *дюссельдорфская школа*: К. Ф. Зон (1805—1867), Т. Хильдебрандт (1804—1874). Возглавлял ее В. Шадов (1789—1862), сын известного скульптора и графика, интересный не столько как художник, сколько как прекрасный педагог. Ранние дюссельдорфцы также питались сюжетами немецкой средневековой истории, почерпнутыми преимущественно из современной романтической литературы. Самым талантливым среди них был Альфред Ретель (1816—1859), но его суровое монументальное искусство (росписи в ратуше Аахена на темы из истории Карла Великого), как и его графические циклы («Новая пляска смерти», или «Еще одна пляска смерти»), скорее шло вразрез с сентиментальным по духу и занимательным по сюжету искусством других представителей дюссельдорфской школы. Младшее поколение «дюссельдорфцев» (Л. Клаус, Б. Вотье) в изображе-

нии крестьянской жизни впадают уже в мелкий бытовизм, граничащий с анекдотом.

Влияние «назарейцев», немецкого романтизма в целом сказалось на творчестве таких мастеров, как Швинд и Шпицвег.

Мориц Швинд (1804—1871), австриец по происхождению, работавший в основном в Мюнхене, испытал влияние П. Корнелиуса, особенно в монументальных работах (росписи в Мюнхене, 1833—1836, Карлсруэ, 1839—1844, Вартбурге, 1854—1856, в Венской опере, 1864—1867). В станковых произведениях он изображает в основном облик и быт старинных немецких провинциальных городов и забавных «маленьких людей», их населяющих. Это сделано с большой поэзией и лиризмом, с любовью к своим героям, причем явная повествовательность не заслоняет подлинной живописности, присущей его картинам. Та же широкая артистическая манера видна в акварельных композициях на темы народных легенд и сказок. Обращаясь к старине и воспевая ее, художник с большим чувством поэтизирует консервативный патриархальный бюргерский уклад («*Утренний час*», 1858; «*Свадебное путешествие*», 1862; акварельная серия «*Сказка о семи воронах*», 1857—1859).

Карл Шпицвег (1808—1885), мюнхенский живописец, график, блестящий рисовальщик, карикатурист, также не без сентиментальности, но с большим юмором повествует о городском быте («*Бедный поэт*», 1839; «*Утренний кофе*»).

Швинда и Шпицвега обычно связывают с тем течением в культуре Германии, которое называют «*бидермайером*» (Biedermaier — букв. «бравый Майер»), — искусством, выдвинувшим на первый план бюргерство, среднего обывателя, мещанство как основной городской слой и изображающим его быт и устои. Это направление меньше всего проявило себя в пейзаже и натюрморте, больше — в портрете, интерьерной живописи, но главное — в жанре. Помимо Швинда и Шпицвега в бытовой живописи работали А. Шредтер, И. П. Хезенклевер (1810—1853; «*Проба вина*», 1842).

Дабы не возвращаться больше к проблемам немецкого искусства XIX в., отметим, что Германия привнесла свои усилия и значительные плоды в развитие реалистического искусства середины и второй половины столетия. Первое место здесь принадлежит **Адольфу Менцелю** (1815—1905), живописцу и графику, мастеру исторических и жанровых композиций, пейзажной живописи. В сущности, в его твор-

честве сказались и лучшие традиции романтиков, «назарейцев», с их приверженностью к немецкой истории, отечественному прошлому, к легендам и сказкам, и «бидермайера» с его любовью к точной бытовой детали, и собственное реалистическое чувство художника. Все это прекрасно выражено в огромном труде Менцеля, посвященном Фридриху II: в 400 иллюстрациях к «Истории Фридриха Великого» Ф. Куглера (1840), 200 иллюстрациях к сочинениям самого короля (1846—1857) и 600 литографиях «Обмундирование армии Фридриха Великого» (1845—1867). Не только в графике, но и в живописи Менцель посвятил целую серию картин Фридриху II. Эта серия изображает быт, интимную жизнь короля («*Концерт в Сан-Суси*» [1852]: художник с большой симпатией изображает своего героя играющим на флейте, явно идеализируя его образ, как, впрочем, и в других работах).

Пейзажи и особенно многочисленные этюды Менцеля (и тут он идет вслед за Рунге) приближают немецкую живопись к проблеме пленэра. В 1860—1870-е гг. Менцель все чаще обращается к современным темам: городская и деревенская жизнь, парижские улицы, гуляющая толпа, придворные празднества и труд обыкновенных людей. Среди картин последней темы особое место занимает «*Железопрокатный завод*» (1875) — одно из первых изображений труда пролетариев в искусстве XIX в. Особенно интересны подготовительные рисунки, где видна зоркость взгляда художника, его постоянный интерес к детали, умение выбрать самое характерное. Признаем, однако, что в целом Менцель остается холодным и бесстрастным наблюдателем, в нем отсутствуют эмоциональность и высокая одухотворенность Рунге, Фридриха или художников назарейской школы.

В русле реалистического искусства работает и **Вильгельм Лейбль** (1844—1900), художник мюнхенской школы, испытавший сначала влияние реализма Курбе («*Неравная пара*», 1876—1877; «*Деревенские политики*», 1877), а затем французских импрессионистов с их проблемами световой среды («*Прядильщица*», 1892). Жизненность и большая пластическая сила в образах баварских крестьян, которых так любил изображать художник, — вот черты, которые, несомненно, сохраняются от Лейбля в истории реализма европейской школы XIX столетия.

Дальнейшее развитие немецкого искусства XIX в. лежит в направлении к символизму (М. Клиндер и др.), формально связанному со стилем модерн, именуемым в Германии

югендстилем (Jugendstil) — от названия его главного пропагандиста — мюнхенского журнала «Югенд», основанного в 1896 г.

6.5. Французский романтизм 1820–1830-х годов

Поражение Наполеона под Ватерлоо и последовавшая за этим реставрация Бурбонов принесли лучшим умам Франции разочарование в возможностях переустройства общества, о котором еще так страстно мечтали просветители XVIII столетия. С крушением общественных идеалов разрушались и основы классицистического искусства. В адрес школы Давида все чаще слышались упреки. Рождалось новое мощное течение во французском изобразительном искусстве — романтизм.

Романтическая литература Франции: сначала Шатобриан с его программным произведением эстетики романтизма «Гений христианства» (1800—1802), затем наиболее передовое крыло — Ламартин, Виктор Гюго, Стендаль, Мюссе, в раннем творчестве — Флобер, Теофиль Готье, Бодлер, как и английские романтики, прежде всего Байрон и Шелли, — имела громадное влияние на художественную культуру всей Европы. Но не только литература. Изобразительное искусство Франции эпохи романтизма выдвинуло таких крупных мастеров, которые определили влияние французской школы на все XIX столетие. Романтическая живопись во Франции возникает как оппозиция классицистической школе Давида, академическому искусству, именуемому «Школой» в целом. Но понимать это нужно шире: это была оппозиция официальной идеологии эпохи реакции, протест против ее мещанской ограниченности. Отсюда и патетический характер романтических произведений, их нервная возбужденность, тяготение к экзотическим мотивам, историческим и литературным сюжетам, ко всему, что может увести от тусклой повседневности, тоска по несуществующему; отсюда эта игра воображения, мечтательность, а иногда и полное отсутствие активности. Идеал романтиков туманен, оторван от реальности, но всегда возвышен и благороден. Мир в их воображении (и соответственно изображении) предстает в непрерывном движении. Даже излюбленный классицистами мотив античных руин, трактуемый ими как символ неуязвимости вечности, превращается у романтиков

в символ бесконечного течения времени и пронизан ощущением бренности всего земного.

Представители «Школы», академисты восставали прежде всего против языка романтиков: их возбужденного горячего колорита, их моделировки формы, не той, привычной для «классиков», статуарно-пластической, а построенной на сильных контрастах цветовых пятен; их экспрессивного рисунка, преднамеренно отказавшегося от точности и классицистической отточенности; их смелой, иногда хаотичной композиции, лишенной величавости и незыблемого спокойствия. Энгр, непримиримый враг романтиков, до конца жизни якобы говорил, что Делакруа «пишет бешеной метлой», а Делакруа, в свою очередь, обвинял Энгра и всех художников «Школы» в холодности, рассудочности, отсутствии движения, в том, что они не пишут, а «раскрашивают» свои картины. Но это было не простое столкновение двух ярких, абсолютно разных индивидуальностей, это была борьба двух различных художественных мировоззрений.

Борьба эта длилась почти столетия, романтизм в искусстве одерживал победы не легко и не сразу, и первым художником этого направления был **Теодор Жерико (1791–1824)** — мастер героических монументальных форм, который соединил в своем творчестве и классицистические черты, и черты самого романтизма, и, наконец, мощное реалистическое начало, оказавшее огромное влияние на искусство реализма середины XIX в. Но при жизни он был оценен лишь немногими близкими друзьями.

Жерико получил образование в мастерской Карла Верне, а затем у прекрасного педагога классицистического направления Герена, где усвоил крепкий рисунок и композицию — основы профессионализма, которые давала академическая школа. Караваджо, Сальватор Роза, Тициан, Рембрандт, Веласкес — мастера мощного колоризма — привлекали Жерико. Из современников наибольшее влияние в ранний период на него имел Гро¹.

В Салоне 1812 г. Жерико заявляет о себе большим полотном-портретом, носящим название *«Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку»*. Это стремитель-

¹ Антуан Гро (1771–1835) — французский художник, официальный живописец Наполеона I Бонапарта. В ранних, полных жизненной энергии батальных картинах («Битва при Назарете», 1801) и портретах — предшественник романтизма.

ная, динамическая композиция. На вздыбленном коне, развернувшись к зрителю корпусом, с саблей наголо представлен офицер, призывающий солдат за собой. Романтика наполеоновской эпохи, такой, как ее представляли современники художника, выражена здесь со всем темпераментом двадцатилетнего юноши. Картина имела успех, Жерико получил золотую медаль, но государством картина приобретена не была. Зато следующее большое произведение — «*Раненый кирасир, покидающий поле боя*» (1814) — потерпело полную неудачу, ибо многие увидели в фигуре воина, с трудом спускающегося со склона и еле удерживающего коня, определенный политический смысл — намек на разгром Наполеона в России, выражение того разочарования в политике Наполеона, которое испытывала французская молодежь.

1817 год Жерико проводит в Италии, где изучает искусство Античности и Возрождения, перед которыми преклоняется и которые, как признавался сам художник, даже подавляют его своим величием. Жерико многое сближало с классикой и классицизмом. Знаменательно, что не Энгр, любимый ученик Давида, наведал последнего в изгнании, а художник совершенно другого идейного лагеря, иных эстетических позиций — Жерико: в 1820 г. специально для свидания с главой классицистической школы он ездил в Брюссель. Ибо, как верно писал один из исследователей творчества Жерико, оба (Жерико и Давид. — *Т. И.*) были выразителями революционных тенденций, и это их сближало. Но они были выразителями этих тенденций в различные эпохи, и это обуславливало различие их идейно-художественных стремлений. Точный рисунок, четкий контур, пластичность форм, моделированных светотенью, а главное — тяготение



Теодор Жерико. Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку. Париж, Лувр

к монументальному, эпическому, к образам широкого общественного звучания роднили Жерико с Давидом.

Жерико настойчиво ищет драматические образы в современности. События, происшедшие с французским кораблем «Медуза» летом 1816 г., дали Жерико сюжет, полный драматизма и привлечший внимание общественности (см. «Плот “Медузы”» на цветной вклейке). Фрегат «Медуза» потерпел крушение у берегов Сенегала. Из 148 человек, высадившихся на плоты (из которых один сразу оторвался и сгинул), лишь девять полумертвецов подобрал бриг «Аргус» на двенадцатый день. Причину гибели усматривали в непрофессионализме капитана, получившего это место по протекции и впоследствии отданного под суд. Общественность, оппозиционно настроенная к правительству, обвинила последнее в коррупции. В итоге длительной работы Жерико создает гигантское полотно (ок. 7 × 5 м), на котором изображает немногих оставшихся на плоту людей в тот момент, когда они увидели на горизонте корабль. В большом эскизе художник изобразил бриг «Аргус», в окончательном варианте его убрал, усилив тем самым напряжение ситуации. Среди находящихся на плоту мертвые, сошедшие с ума, полуживые и те, кто в безумной надежде всматривается в эту далекую, едва различимую точку. От трупа, голова которого уже в воде, взгляд зрителя движется дальше к юноше, ничком упавшему на доски плота (натурой Жерико послужил Делакура), к отцу, держащему на коленях мертвого сына и совершенно отрешенно глядящему вдаль, и затем к более активной группе — смотрящих на горизонт, венчаемой фигурой негра с красным платком в руке. Среди этих людей есть и подлинные портретные изображения — инженера Корреара, указывающего на корабль стоящему у мачты врачу Савиньи (оба — оставшиеся в живых очевидцы катастрофы).

Картина Жерико написана в суровой, даже мрачной гамме, нарушаемой редкими вспышками красных и зеленых пятен. Рисунок точный, обобщенный, светотень резкая, скульптурность форм говорит о прочных классицистических традициях. Но сама современная тема, раскрытая на бурном драматическом конфликте, который дает возможность показать смену разных психологических состояний и настроений, доведенных до крайнего напряжения, построение композиции по диагонали, усиливающее динамический характер изображаемого, — все это черты будущих романтических произведений. Через пять лет после смерти

Жерико именно к этой картине был применен термин «романтизм».

Критика приняла картину сдержанно, даже холодно. Художника обвиняли в том, что сюжет, внушающий такое чувство ужаса, не может быть предметом искусства. Страсти вокруг картины были и чисто политическими: одни видели в избрании художником этой темы проявление гражданского мужества, другие — клевету на действительность. Но так или иначе Жерико оказался в центре внимания, среди людей, оппозиционно настроенных к существующим государственным порядкам, и привлек внимание передовой художественной молодежи.

Как и предыдущие, эта картина не была приобретена государством. Жерико уехал в Англию, где он с большим успехом показал картину сначала в Лондоне, затем в Дублине и Эдинбурге. В Англии Жерико создает серии литографий на бытовые темы (литография была абсолютно новой техникой, которой в XIX в. предстояло большое будущее), делает множество рисунков нищих, бродяг, крестьян, кузнецов, угольщиков и всегда передает их с большим чувством достоинства и личного к ним уважения (серия литографий *«Большая английская сюита»*, 1821). Как живописец Жерико усваивает уроки колоризма английских пейзажистов, прежде всего Констебла. Наконец, в Англии он находит тему своей последней большой картины *«Скачки в Эпсоме»* (*«Дерби в Эпсоме»*, 1821) — произведения, в котором он создал любимый им образ летящих, как птицы, над землей коней. Впечатление стремительности усиливается еще и определенным приемом: кони и жокеи написаны очень тщательно, а фон — широко, «размыто».

Последние работы Жерико по возвращении во Францию в 1822 г. — портреты сумасшедших, которых он наблюдал в клинике своего друга-психиатра Жорже (1822–1823). Из них известно пять: портрет сумасшедшей старухи, называемый *«Гиена Сальпетриера»*, *«Клетоман»*, *«Сумасшедшая, страдающая пристрастием к азартным играм»*, *«Вор детей»*, *«Умалишенный, воображающий себя полководцем»*. Романтикам вообще был свойствен интерес к людям с обостренной психикой, стремление изобразить трагедию сломленной души. Но Жерико работает с природы, его портреты в итоге превращаются, по сути, в документальные изображения. Вместе с тем, вышедшие из-под кисти большого художника, они являются как бы олицетворением человечес-

ких судеб. В их трагически-острой характеристике ощущается горькое сочувствие самого художника. Портреты сумасшедших Жерико пишет уже смертельно больным. Последний одиннадцать месяцев жизни вследствие неудачного падения с лошади он был прикован к постели и умер в январе 1824 г., на 33-м году жизни.

Жерико, несомненно, явился провозвестником и даже первым представителем романтизма. Об этом говорят и все его большие вещи, и темы экзотического Востока, и иллюстрации к Байрону и Шелли, и его «Охота на львов», и портрет 20-летнего Делакруа, и, наконец, приятие им самого Делакруа, тогда еще только начинавшего путь, но уже абсолютно чуждого направлению «Школы». Колористические поиски Жерико были толчком для колористической революции Делакруа, Коро и Домье. Но такие работы, как «Скачки в Эпсоме», или портреты сумасшедших, или английские литографии проводят от Жерико прямые линии к реализму. Место Жерико в искусстве — как бы на пересечении столь важных путей — и делает особенно значительной его фигуру в истории искусства. Этим же объясняется и его трагическое одиночество.

Художник, которому предстояло стать истинным вождем романтизма, был **Эжен Делакруа** (1798—1863). Сын бывшего члена революционного Конвента, видного политического деятеля времен Директории, Делакруа вырос в атмосфере художественных и политических салонов, девятнадцати лет оказался в мастерской классициста Герена и испытал с юношеских лет влияние Гро, но более всего — Жерико. Гойя и Рубенс всю жизнь были для него кумирами. Несомненно, что его первые работы «Ладья Данте» и «Хиосская резня» написаны — при сохранении независимости — прежде всего под стилевым влиянием Жерико. Живущий интенсивной духовной жизнью, образами Шекспира, Байрона, Данте, Сервантеса, Гёте, Делакруа вполне естественно обращается к сюжету великого творения итальянского гения. Он написал «*Ладью Данте*» («Барка Данте», «Данте и Вергилий», 1822) за два с половиной месяца (размер картины 2 × 2,5 м), вызвал огонь критики, но с восторгом был принят Жерико и Гро. Впоследствии Мане и Сезанн копировали это раннее произведение Делакруа.

Полотно Делакруа полно тревожного и даже трагического настроения. Тень Вергилия сопровождает Данте по кругу ада. Грешники цепляются за барку; их фигуры в брызгах во-



Эжен Делакруа. Ладья Данте. Париж, Лувр

ды на фоне адского зарева огней классически правильны по рисунку и пластике, но в них такая внутренняя напряженность, такая необычайная мощь, мрачность и мучительная обреченность, какие были невозможны для представлений художника «Школы».

Делакруа отвергал данное ему звание романтика. Это понятно: романтизм как новое художественное направление, оппозиция классицизму имел очень расплывчатые определения. Его считали «независимым от правильного искусства», обвиняли в небрежности рисунка и композиции, в отсутствии стиля и вкуса, в подражании грубой и случайной натуре и т.д. Четкую грань между классицизмом и романтизмом провести трудно. У Жерико живописное начало не превалировало над линейным, колорит — над рисунком, но его творчество связано с романтизмом. Романтики в изобразительном искусстве не имели определенной программы, единственное, что их роднило между собой, — это отношение к действительности, общность мирозерцания, мировосприятия, ненависть к мещанам, тусклой повседневности, стремление вырваться из нее; мечтательность и вместе с тем неопределенность этих мечтаний, хрупкость внут-

ренного мира, яркий индивидуализм, ощущение одиночества, неприятие унификации искусства. Не случайно Шарль Бодлер говорил, что романтизм — это «не стиль, не живописная манера, а определенный эмоциональный строй». Отсутствие программы не помешало, однако, романтизму стать мощным художественным движением, а Делакруа — его вождем, верным романтизму до конца своих дней. Подлинным вождем он становится, когда в Салоне 1824 г. выставляет картину «*Резня на Хиосе*» («Хиосская резня»). Картину предваряла интенсивная подготовительная работа, масса рисунков, эскизов, акварелей. Ее появление в Салоне вызвало нападки критики (исследователи пишут, что художника ругали хуже, чем вора и убийцу), но и восторженное поклонение молодых перед гражданственной прямотой и смелостью живописца. Картина вызвала также полное смятение в лагере классиков. Недаром, напомним, именно в этом Салоне был впервые признан Энгр. Перед лицом опасности, которую нес «Школе» Делакруа, Энгр, конечно, становился столпом классицизма, и не признать его было уже нельзя.

«Метеор, упавший в болото» (Т. Готье), «пламенный герой» — такие отзывы о «Хиосской резне» соседствовали с выражениями: «это резня живописи» (Гро), «...наполовину написанные посиневшие трупы» (Стендаль!). Произведение Делакруа полно истинного, потрясающего драматизма. Композиция сложилась у художника сразу: группы умирающих и еще полных сил мужчин и женщин разных возрастов, от идеально прекрасной молодой пары в центре до фигуры полубезумной старухи, выражающей предельное нервное напряжение, и умирающей рядом с ней молодой матери с ребенком у груди — справа. На заднем плане — турок, топчущий и рубящий людей, привязанная к крупу его коня молодая гречанка. И все это разворачивается на фоне хотя и сумрачного, но безмятежного пейзажа. Природа безучастна к резне, насилиям, безумствам человечества, и человек, в свою очередь, ничтожен перед ее величием. Вспоминаются слова Делакруа из «Дневника»: «...я подумал о своем ничтожестве перед лицом этих повисших в пространстве миров». Колорит картины претерпевал изменения в отличие от сразу сложившейся композиции: он постепенно высветлялся. Несомненно, огромную роль здесь сыграло знакомство Делакруа с живописью Констебла. Светлая и вместе с тем очень звучная гамма «Хиосской резни» — би-

рюзовые и оливковые тона в фигурах молодого грека и гречанки (слева), сине-зеленые и винно-красные пятна одежды безумной старухи (справа) — послужила отправной точкой для последующих колористических исканий художников. Так, в буре негодований и в восторженных оценках, в борьбе и полемике складывалась новая школа живописи, новое художественное мышление — романтизм с 26-летним Делакруа во главе.

Вслед за Жерико Делакруа также едет в Англию. Английская литература, от Шекспира до Вальтера Скотта, английский театр, портретная школа живописи и пейзаж, но более всего поэзия Байрона имели уже огромную популярность на континенте. По возвращении на родину Делакруа сближается с лучшими представителями французской романтически настроенной интеллигенции: Гюго, Мериме, Стендалем, Дюма, Жорж Санд, Шопеном, Мюссе. Он живет английскими литературными образами и английским театром, делает литографии к «Гамлету», изображает байроновского Гяура, но кроме этого пишет «Тассо в доме сумасшедших», изображает Фауста. В Салоне 1827 г. он выставляет свое новое большое полотно «Смерть Сарданапала», навеянное трагедией Байрона. Изображая самоубийство ассирийского царя, он идет дальше Байрона: обречены не только сам царь и его сокровища, но и наложницы, рабыни, слуги, кони — все живое и мертвое. Критика обрушилась на Делакруа за перегруженность композиции, нагромождение фигур и предметов, за нарушение равновесия. Вернее всего, это было сделано сознательно, для усиления ощущения общего хаоса, конца бытия. Наибольшей выразительности художник достигает цветом. Общее смятение, предельные страсти и бесконечное одиночество ассирийского царя выражены прежде всего цветом необычайной силы и драматизма. Картина Делакруа была освистана и в буквальном смысле, и в переносном — в прессе (Лувр купил полотно только в 1921 г.). Провал «Сарданапала» лишний раз подчеркнул все усиливающийся конфликт между творческой индивидуальностью и обществом.

Следующий этап творчества Делакруа связан с июльскими событиями 1830 г. Он воплощает революцию 1830 г. в аллегорическом образе «Свободы на баррикадах» (другие названия — «Свобода, ведущая народ», «Марсельеза» или «28 июля 1830 года»). Женская фигура во фригийском колпаке и с трехцветным знаменем сквозь пороховой дым по



Эжен Делакруа.
Свобода, ведущая народ.
 Париж, Лувр

трупам павших ведет за собой восставшую толпу. Правая критика ругала художника за излишний демократизм образов, называя саму «Свободу» «босой девкой, бежавшей из тюрьмы», левая упрекала его за компромисс, выразившийся в соединении столь реальных образов — гамена (напоминающего нам Гавроша), студента с ружьем в руках (в котором Делакруа изобразил себя), рабочего и других — с аллегорической фигурой Свободы. Однако взятые из жизни образы выступают в картине как символы основных сил революции. Совершенно справедливо

исследователи усматривают в строгом рисунке и пластической ясности «Свободы на баррикадах» близость к давидовскому «Марату», лучшей картине «революционного классицизма».

Поездки в Марокко и Алжир в конце 1831—1832 г., в экзотические страны, обогатили палитру Делакруа и вызвали к жизни две его знаменитые картины: «*Алжирские женщины в своих покоях*» (1834) и «*Еврейская свадьба в Марокко*» (ок. 1841). Колористический дар Делакруа проявляется здесь в полную силу. Цветом художник прежде всего создает определенное настроение. Марокканская тема еще долго будет занимать Делакруа. Он часто вдохновляется в эти годы литературными сюжетами, прежде всего Байроном («*Крушение Дон Жуана*»), пишет «*Взятие Константинополя крестоносцами*» (1840) по Торквато Тассо, возвращается к образам Фауста и Гамлета. Всегда горячо, экспрессивно (учась этому у своего кумира Рубенса) пишет он сцены охот, портреты любимых музыкантов — «*Паганини*» (ок. 1831), «*Шопен*» (1838); в поздние годы исполняет несколько декоративных работ: купол библиотеки Люксембургского дворца (1845—1847) и галереи Аполлона в Лувре (1850—1851), капеллы Святых ангелов в соборе Сан Сьюльпис, 1849—1861),

пишет натюрморты, пейзажи. Некоторые марины предваряют находки импрессионистов, недаром именно Делакруа был тем единственным в 1860-е гг. из признанных художников, кто готов был поддержать это новое поколение. В 1863 г. Делакруа умирает.

Окружение Делакруа — Орас Берне, Арп Шеффер, Эжен Девериа, Поль Дела-рош, по сути, не представляло собой подлинно романтического направления, и уж ни один из этих художников не был равен Делакруа по таланту.

Из скульптурных произведений романтического направления нужно отметить в первую очередь «Марсельезу» Франсуа Рюда (1784—1855) — рельеф на Триумфальной арке на площади Звезды (ныне площадь де Голля) в Париже (архитектор Шальгрэн), исполненный в 1833—1836 гг. Его тема навеяна настроениями Июльской революции. На рельефе изображены добровольцы 1792 г., увлекаемые вперед аллегорической фигурой Свободы. Ее образ полон необычайной мощи, динамизма, страстности и неукротимости.

В бронзе, текучесть которой легко передает динамику борьбы или нападения, изображаемых в сюжете, работал скульптор-анималист Антуан Бари (1795—1875), искусно передававший пластику диких животных на воле, в естественных условиях существования.



Франсуа Рюд.
Выступление добровольцев
в 1792 году («Марсельеза»).
Рельеф Триумфальной арки.
Париж

6.6. Реализм середины XIX века

Как могучее художественное движение реализм складывается в середине XIX столетия. Конечно, Гомер и Шекспир, Сервантес и Гёте, Микеланджело, Рембрандт или Веласкес были величайшими реалистами. Говоря о реализме,

историки искусства на первых этапах внедрения этого слова в словарь искусствознания употребляют слово «*натурализм*». Но натурализм как течение зародился лишь в последней трети XIX в. во французской литературе (Золя, Флобер, братья Гонкуры, Мопассан) и вошел в изобразительное искусство, прежде всего академическое (Бугро, Жером, Кутюр и пр.). Говоря о *реализме* середины XIX в., имеют в виду определенную цельную художественную систему. Во Франции реализм связывается главным образом с именем Курбе, который, правда, отказывался от наименования реалиста, и в большой степени не без основания. Реализм в искусстве, несомненно, связан с победой прагматизма в общественном сознании, преобладанием материалистических взглядов, господствующей ролью науки. Обращение к современности во всех ее проявлениях с опорой, как провозглашал Эмиль Золя, на точную науку стало основным требованием этого художественного течения. Но язык Курбе обладал мощью, монументальностью, простотой и силой. Реалисты заговорили четким, ясным языком, который пришел на смену «музыкальному», но зыбкому и смутному языку романтиков, хотя во многом был и очень им близок.

Революция 1848 г. развеяла все романтические иллюзии французской интеллигенции и в этом смысле явилась очень важным этапом в развитии не только Франции, но и всей Европы. События 1848 г. имели прямое воздействие на искусство. Прежде всего искусство стало шире использоваться как средство агитации и пропаганды. Отсюда развитие самого мобильного вида искусства — графики станковой и иллюстративно-журнальной, графики как основного элемента сатирической печати. Художники активно втягиваются в бурный ход общественной жизни.

Жизнь выдвигает нового героя, которому в скором времени предстоит стать и главным героем искусства, — трудового человека. В искусстве начинаются поиски обобщенного, монументального его образа, а не анекдотически-жанрового, как это имело место до сих пор. Быт, жизнь, труд этого нового героя станут и новой темой в искусстве. Новый герой и новые темы породят и критическое отношение к существующим порядкам; в искусстве будет положено начало тому, что уже в литературе сформировалось как критический реализм. Во Франции критический реализм сложится в 1840—1850-х гг., в России — в 1860-х. Наконец, с реализмом в искусстве находят свое отражение и волнующие весь



Теодор Руссо. Дубы в Апремоне. Париж, Лувр

мир национально-освободительные идеи, интерес к которым был проявлен еще романтиками во главе с Делакруа.

Ранее всего во французской живописи реализм заявил о себе в пейзаже, на первый взгляд наиболее отдаленном от общественных бурь и тенденциозной направленности жанра. Реализм в пейзаже начинается с так называемой *барбизонской* школы, с художников, получивших в истории искусства такое название по имени деревушки Барбизон недалеко от Парижа. Собственно, барбизонцы — это понятие не столько географическое, сколько историко-художественное¹. Это группа молодых живописцев — Теодор Руссо, Диаз де ла Пенья, Жюль Дюпре, Констан Тройон и др., которые приехали в Барбизон писать этюды с натуры. Картины они завершали в мастерской на основе этюдов, отсюда законченность и обобщенность в композиции и колорите. В своей работе они учитывали искусство *валера* (франц. *valeur*, букв. — ценность) — так называемого «*основного цвета*» (термин Делакруа) в светоразделах, на границе света и тени, гармонизованной светосилы цвета. Главным для барбизонцев всегда оставалось живое ощущение природы. Всех их объединяло желание внимательно изучать природу и правдиво ее изобразить, однако это не мешало каждому из них сохра-

¹ Некоторые из живописцев, например Добиньи, вообще не приезжали в Барбизон, но принадлежали к этой группе по своему интересу к национальному французскому пейзажу.



Жюль Дюпре. Осенний пейзаж.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж

ло, любил светотеневые контрасты и с их помощью создавал напряжение, передавал тревожное ощущение и световые эффекты.

В пейзажах Нарсиса Виржиля Диаза де ла Пенья (1807—1876), испанца по происхождению, искусно передано солнеч-

нять свою творческую индивидуальность.

Так, Теодор Руссо (1812—1867) тяготеет к подчеркиванию вечного в природе. В его изображении деревьев, лугов, равнин мы видим вещественность мира, материальность, объемность, что роднит произведения Руссо с пейзажами великого голландского мастера Рейсдала. Но в картинах Руссо («*Дубы Апремонта*», 1852) есть чрезмерная детализация, несколько однообразный колорит, в отличие, например, от Жюля Дюпре (1811—1889), который писал широко и сме-



Шарль Франсуа Добины. Берега Узы.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

ное освещение, лучи солнца, проникающие сквозь листву и дробящиеся на траве («*Осень в Фонтенбло*», 1872). Констан Тройон (1810—1865) в свои изображения природы любил вводить мотив животных, соединяя таким образом пейзажный и анималистической жанр («*Отправление на рынок*», 1859). Из более молодых художников барбизонской школы особого внимания заслуживает Шарль Франсуа Добины (1817—1878). Его картины всегда выдержаны в высветленной палитре, что сближает его с импрессионистами: спокойные долины, тихие реки, высокие травы; его пейзажи наполнены большим лирическим чувством («*Деревня на берегу Уазы*», 1868).

Одно время в Барбизоне работал **Жан Франсуа Милле** (1814—1875). Родившийся в крестьянской среде, Милле навсегда сохранил связь с землей. Крестьянский мир — основная тема Милле, но пришел к ней художник не сразу. Из родной Нормандии Милле в 1837 и 1844 гг. приезжал в Париж, где приобрел славу портретами и небольшими картинами на библейские и античные сюжеты. Однако Милле сложился как мастер крестьянской темы в 1840-х гг., когда приехал в Барбизон и сблизился с художниками этой школы, осо-



Жан Франсуа Милле. Сборщицы колосьев. Париж, Музей Орсэ

бенно с Теодором Руссо. С этого времени начинается зрелый период творчества Милле (Салон 1848 г. — картина Милле на крестьянскую тему «*Вейтель*»). Героем Милле отныне и до конца его творческих дней становится крестьянин. Подобный выбор героя и темы мало отвечал вкусам буржуазной публики, поэтому всю жизнь Милле терпел материальную нужду, но себе не изменил. В маленьких по размеру картинах Милле создал обобщенный монументальный образ труженика земли («*Сеятель*», 1850). Он показал сельский труд как естественное состояние человека, форму его бытия. В труде проявляется связь человека с природой, которая облагораживает его. Человеческий труд умножает жизнь на земле. Этой идеей пронизаны картины луврского собрания («*Сборщицы колосьев*», 1857; «*Анжелос*», 1859).

Для почерка Милле характерен предельный лаконизм, отбор главного, позволяющий передать общечеловеческий смысл в самых простых, обыденных картинах повседневной жизни. Милле достигает впечатления торжественной простоты спокойного мирного труда и при помощи объемно-пластической трактовки, и ровной цветовой гаммой. Он любит



Жан Франсуа Милле. Анжелос. Париж, Музей Орсе

изображать спускающийся вечер, как в сцене «Анжелюс», когда последние лучи заходящего солнца освещают фигуры крестьянина и его жены, бросивших на миг работу при звуках вечернего благовеста. Приглушенная цветовая гамма составлена из мягко сгармонированных красновато-коричневых, серых, голубых, почти синих и сиреневых тонов. Темные силуэты фигур со склоненными головами, четко читаемые над линией горизонта, еще более усиливают общую лапидарность композиции, имеющей в целом какое-то эпическое звучание. «Анжелюс» — это не просто вечерняя молитва, это молитва и за умерших, за всех тех, кто работал на этой земле.

Большинство произведений Милле пронизано чувством высокой человечности, покоя, умиротворения. Но среди них есть один образ, в котором художник хотя и выразил предельную усталость, измождение, измученность тяжелым физическим трудом, но сумел показать и огромные дремлющие силы труженика-исполина. «Человек с мотыгой» называется это полотно Милле (1863). Правдивое и честное искусство Милле, прославляющее человека труда, проложило путь для дальнейшего развития этой темы в искусстве второй половины XIX в. и в XX столетии.

Говоря о пейзажистах первой половины — середины XIX в., нельзя обойти вниманием одного из самых тонких мастеров французского пейзажа **Камиля Коро** (1796—1875). Коро получил образование в мастерской пейзажиста В. Бертена и почти в тридцатилетнем возрасте впервые попал в Италию, чтобы, по его словам, писать круглый год этюды под открытым небом. Через три года Коро возвращается в Париж, где его ждут и первые успехи, и первые неудачи. В Салонах он хотя и выставляется, но всегда помещается в самых темных местах, где пропадает весь его изысканный колорит. Знаменательно, что Коро приветствуют романтики. Не впадая в отчаяние от неуспеха у официальной публики, Коро пишет этюды для себя и скоро становится создателем интимного пейзажа, «пейзажа настроения» («Воз сена», «Колокольня в Аржантее», 1855—1870).

Он много ездит по Франции, некоторое время следит за развитием живописи барбизонцев, но находит свой собственный «Барбизон» — маленький городок под Парижем Вилль д'Аврэ, где его отец, парижский торговец, покупает дом. В этих местах Коро нашел постоянный источник вдохновения, создал лучшие пейзажи (которые, заметим, совсем

как в эпоху классицизма XVII столетия, часто населял нимфами или другими мифологическими существами, не боясь утратить при этом острое современное чувство), написал свои лучшие портреты. Но что бы он ни писал, Коро следовал непосредственному впечатлению и всегда оставался предельно искренним («*Мост в Манте*», 1868—1870; «*Башня ратуши в Дуэ*», 1871). Человек в пейзажах Коро органически входит в мир природы. Это не стаффаж классицистического пейзажа, а живущие и делающие свою извечную, простую, как жизнь, работу люди: женщины, собирающие хворост, возвращающиеся с поля крестьяне («*Семья жнеца*», ок. 1857). В пейзажах Коро редко встретишь борьбу стихий, ночной мрак, что так любили романтики. Он изображает предрассветную пору или грустные сумерки; предметы в его полотнах окутаны густой мглой или легкой дымкой, прозрачные лессировки обволакивают формы, усиливают серебристую воздушность. Но главное — изображение всегда пронизано личным отношением художника, его настроением. Его гамма цветов как будто небогата: это градации серебристо-жемчужных и лазурно-перламутровых тонов, но из этих соотношений близких красочных пятен разной светосилы художник умеет создать неповторимые гармонии.



Камиль Коро. Утро. Танец нимф. Париж, Музей Орсе

Изменчивость оттенков передает непостоянство, изменчивость настроения самого пейзажа («*Пруд в Вилль д'Аврэ*», 1870-е гг.; «*Замок Пьерфон*», 1960-е гг.). Письмо Коро размашистое, свободное, «трепетное». Именно это качество вызывало резкие нападки официальной критики. Этой свободе Коро учился у английских живописцев, прежде всего у Констебла, с пейзажами которого познакомился еще на выставке 1824 г. Фактурная характеристика полотен Коро дополняет красочную и светотеневую. И все это прочно и ясно построено.

Наряду с пейзажами Коро часто писал портреты. Художник не был прямым предшественником импрессионизма, но его способ передавать световую среду, его отношение к непосредственному впечатлению от природы и человека имели большое значение для утверждения живописи импрессионистов и во многом созвучны их искусству.

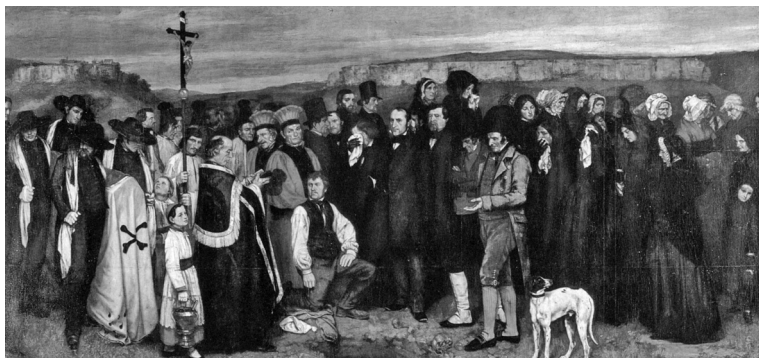
Реализм как новое мощное художественное течение активно утверждает себя и в живописи жанровой. Его становление в этой области связано с именем **Гюстава Курбе** (1819—1877). Как справедливо писал Лионелло Вентури¹, ни один художник не вызывал такой ненависти мещан к себе, как Курбе, но и ни один не оказал такого влияния на живопись XX в., как он. Реализм, как его понимал Курбе, является элементом романтизма и был сформулирован еще до Курбе: правдивое изображение современности, того, что видит художник. Больше всего наблюдал и лучше всего знал Курбе обитателей своего родного Орнана, деревень его местности Франш-Конте, поэтому именно жители этих мест, сцены из их жизни и послужили для Курбе теми «портретами своего времени», которые он создал. Простые жанровые сцены он умел трактовать как возвышенно-исторические, и незатейливая провинциальная жизнь получила под его кистью героическую окраску. В 1840 г. Курбе из Франш-Конте перебирается в Париж, чтобы (как бальзаковский Растиньяк) «завоевать его». Он много работает самостоятельно, копирует старых мастеров в Лувре и самоучкой «овладевает ремеслом живописи». В Салоне 1842 г. он дебютирует «*Автопортретом с черной собакой*», в 1846 г. пишет «*Авто-*

¹ Лионелло Вентури (1885—1961) — итальянский историк искусства, художественный критик; автор трудов по истории искусства и искусствоведению, в которых сочетаются яркость характеристик с апологией «абсолютной свободы самовыражения» художника.

портрет с трубкой». В последнем он изображает себя на бледно-красном фоне, в белой с серо-зелеными тенями рубашке и серой куртке. Красноватое лицо с каким-то оливковыми тенями обрамляют черные волосы и борода. Вентури говорит, что живописная сила Курбе здесь не уступает тизиановской: лицо полно неги, лукавства, но и поэзии и изящества. Живопись широкая, свободная, насыщенная светотеневыми контрастами. Этот период творчества овеян романтическим чувством («Влюбленные в деревне», Салон 1845; «Раненый», Салон 1844).

Революция 1848 г. сближает Курбе с Бодлером, издававшим журнал «Благо народа» (он просуществовал, правда, очень недолго), и с некоторыми будущими участниками Парижской коммуны. Художник обращается к темам труда и нищеты. В его картине «Дробильщики камней» (1849–1850; утеряна после Второй мировой войны) нет социальной остроты, никакого протеста мы не читаем ни в фигуре старика, вся поза которого как будто выражает смирение перед судьбой, ни молодого парня, согнувшегося под тяжестью ноши, но, несомненно, есть сочувствие к доле изображенных, простая человеческая симпатия. Само обращение к подобной теме было задачей социального плана.

Курбе уезжает в родные места, в Орнан, где создает ряд прекрасных живописных полотен, навеянных простыми сценами местного быта. «После обеда в Орнане» (1849) — это изображение себя, своего отца и двух других земляков, за столом слушающими музыку. Жанровая сцена передана без оттенка анекдотичности или сентиментальности, однако возвеличивание обыденной темы показалось публике дерзостью. Самое знаменитое творение Курбе — «Похороны в Орнане» (1849) завершает поиски художником монументальной картины на современный сюжет. Курбе изобразил в этой большой (около 8 кв. м холста, 47 фигур в натуральную величину) композиции погребение, на котором присутствует орнанское общество во главе с мэром. Умение передать типическое через индивидуальное, создать целую галерею провинциальных характеров на материале сугубо конкретном — на портретных изображениях родственников, жителей Орнана; огромный живописный темперамент, колористическая гармония, свойственная Курбе неудержимая энергия, мощный пластический ритм ставят «Похороны в Орнане» в один ряд с лучшими произведениями классического европейского искусства. Но контраст торжественной



Гюстав Курбе. Похороны в Орнане. Париж, Музей Орсэ

церемонии и ничтожества людских страстей даже перед лицом смерти вызвал бурю негодования публики, когда картина была выставлена в Салоне 1851 г. В ней видели клевету на французское провинциальное общество, и с тех пор Курбе стал систематически отвергаться официальными жюри Салонов. Художника обвиняли в «прославлении безобразного», картину называли черной плоской декорацией без перспективы и композиции. Эстет Теофиль Готье патетически восклицал: «Одни пьяные пылающие рожи!». Лишь критик Шанфлери, друг Курбе, писал в его защиту: «Разве это вина художника, если материальные интересы, жизнь маленького города, провинциальная мелочность оставляют следы своих когтей на лицах, делают потухшими глаза, морщинистым лоб и бессмысленным выражение рта? Буржуа таковы. Господин Курбе пишет буржуа».

Для Курбе пластическая форма воплощается в объеме, и объем вещей для него важнее их силуэта. В этом Курбе приближается к Сезанну. Он редко строит свои картины в глубину, его фигуры как бы выступают из картины. Форма Курбе не опирается ни на перспективу, ни на геометрию, она определяется прежде всего колоритом и светом, которые лепят объем. Главным средством выражения Курбе является цвет. Его гамма очень строга, почти монохромна, построена на богатстве полутонов. Тон у него изменяется, становится все интенсивнее и глубже при утолщении и уплотнении красочного слоя, для чего Курбе часто заменяет кисть шпателем. Художник достигает прозрачности света в полутонах не так, как обычно это делали лессировками, а при помощи наложения плотного слоя краски одна рядом

с другой в определенной последовательности. Каждый тон приобретает как бы свой свет, их синтез сообщает художественную достоверность любому изображенному Курбе предмету. Таким он остается почти в каждой своей вещи.

В 1855 г., когда жюри Всемирной выставки в Париже отвергло две главные картины Курбе — «Похороны в Орнана» и «Ателье», он открыл, без жюри и государственной поддержки, свою экспозицию в деревянном бараке, названном им «Павильоном реализма», и предпослал ей каталог, в котором изложил свои принципы реализма. «Быть в состоянии передать нравы, идеи, облик моей эпохи, согласно моей собственной оценке; быть не только живописцем, но также и человеком; одним словом, создавать живое искусство — такова моя цель», — провозгласил в ней художник. Декларация Курбе к выставке 1855 г. вошла в искусство как программа реализма. Примеру Курбе позже последовал Эдуард Мане, открыв свою персональную выставку на Всемирной выставке 1867 г. Несколько лет спустя, как и Домье, Курбе отвергает орден Почетного легиона, которым Наполеон III желает привлечь художника.

В «Павильоне реализма» Курбе представил несколько открыто программных произведений, посвященных проблеме места художника в обществе. Одна из них называется «Ателье» (1855; см. цветную вклейку). Курбе назвал ее «реальной аллегорией, определяющей семилетний период моей художественной жизни». В ней художник представил себя в мастерской за писанием пейзажа, рядом в центре композиции поставил обнаженную модель, наполнил интерьер любопытствующей публикой и изобразил своих друзей среди почитателей и праздных зрителей (крайний справа — поэт Шарль Бодлер). Хотя картина полна наивной самовлюбленности, она одна из удачнейших в живописном отношении. Единство цвета строится на коричневом тоне, в который вводятся нежно-розовые и голубые тона задней стены, розовые оттенки платья (или покрывала?) натурщицы, небрежно брошенного на переднем плане, множество других оттенков, близких к основному коричневому тону. Делакруа назвал «Ателье» «одним из самых своеобразных произведений нашего времени», Бодлер же говорил, что «дебют» Курбе произвел «впечатление взрыва».

Столь же программна и другая картина — «Встреча» (1854), которая более известна под названием, данным ей в насмешку: «Здравствуйте, господин Курбе!», ибо на ней

действительно изображен сам художник с этюдником за плечами и посохом в руке, повстречавший на проселочной дороге коллекционера Брюйа и его слугу. Но знаменательно, что не Курбе, некогда принимавший помощь богатого мецената, а меценат снимает шляпу перед художником, идущим свободно и уверенно, с высоко поднятой головой. Идея картины — художник идет своей дорогой, он сам выбирает свой путь — была понята всеми, но встречена по-разному и вызвала неоднозначную реакцию.

В дни Парижской коммуны Курбе становится ее членом, и его судьба переплетается с ее судьбой. Последние годы он живет в изгнании, в Швейцарии, где и умирает в 1877 г. В этот период жизни он пишет ряд прекрасных по своей пластической выразительности вещей: охоты, пейзажи и натюрморты, в которых, как и в сюжетной картине, ищет монументально-синтетическую форму. Он уделяет огромное внимание передаче реального ощущения пространства, проблеме освещения. Это изображения скал и ручьев родного Франш-Конте, моря у Трувилля («*Ручей в тени*», 1867; «*Волна*», 1870), в которых все построено на градациях прозрачных тонов. Реалистическая живопись Курбе во многом определила дальнейшие этапы развития европейского искусства.

Все исторические события, происходившие во Франции, начиная с революции 1830 г. и кончая Франко-прусской войной и Парижской коммуной 1871 г., нашли самое яркое отражение в графике одного из крупнейших французских художников **Оноре Домье** (1808—1879). Семья бедного марсельского стекольщика, ощущавшего себя поэтом, испытала все невзгоды бедности, особенно после переезда в 1816 г. из Марселя в Париж. Домье не получил систематического художественного образования, лишь урывками посещал частную академию. Но его подлинным учителем явилась живопись старых мастеров, особенно XVII в., и античная скульптура, которые он имел возможность изучать в Лувре, а также творчество современных ему художников романтического направления. В конце 1820-х гг. Домье стал заниматься литографией и приобрел известность среди издателей гравюр. Славу Домье принесла литография «*Гарантюа*» (1831) — карикатура на только что взошедшего на престол короля Луи Филиппа, изображенного сидящим на определенном детском стульчике, заглывающим золото и «отдающим» под стул взамен ордена и чины. Предназначенная

для журнала «Карикатур», она не была в нем напечатана, а выставлена в витрине фирмы Обер, около которой соби- рались толпы народа, оппозиционно настроенные к режиму Июльской монархии. Домье в итоге был приговорен к шести месяцам заключения и 500 франкам штрафа. Уже в этом графическом листе Домье-график, преодолевая перегру- женность композиции и повествовательность, тяготеет к монументальной, объемно-пластической форме, прибега- ет к деформации в поисках наибольшей выразительности изображаемого лица или предмета. Те же приемы видны в его серии скульптурных бюстов политических деятелей, исполненных в раскрашенной терракоте и являющихся как бы подготовительным этапом для литографического порт- рета, которым Домье занимается в этот период более всего.

Он осмысливает каждодневные события политической борьбы сатирически, умело пользуясь языком иносказаний и метафор. Так возникает карикатура на заседание депутатов парламента Июльской монархии «*Законодательное чрево*» (1843): сборище немощных стариков, равнодушных ко все- му, кроме своего честолюбия, тупо самодовольных и чван- ливых. Трагедия и гротеск, патетика и проза сталкиваются на листах произведений Домье, когда ему нужно показать, например, что палата депутатов — всего лишь ярмарочное



Оноре Домье. «Опустите занавес, фарс сыгран». Литография

представление («*Опустите занавес, фарс сыгран*»), или как расправляется король с участниками восстания («*Этого можно отпустить на свободу, он нам больше не опасен*»). Но нередко Домье становится поистине трагичен, и тогда он не прибегает ни к сатире, ни тем более к гротеску, как в знаменитой литографии «*Улица Транснонен*» (1834). В разгромленной комнате, среди измятых простыней представлена фигура убитого мужчины, придавившего своим телом ребенка; справа от него видна голова мертвого старика, на заднем плане — распростертое тело женщины. Так предельно лаконично передана сцена расправы правительственных солдат с жителями дома в одном из рабочих кварталов во время революционных волнений 15 апреля 1834 г. Частное событие под рукой Домье приобрело силу исторической трагедии. Не литературным пересказом, а исключительно средствами изобразительными, с помощью умелой композиции достигает Домье высокого трагизма созданной им сцены. Умение единичное событие представить в обобщенном художественном образе, кажущуюся случайность поставить на службу монументальности — вот черты, присущие и Домье-живописцу.

Когда в 1835 г. журнал «Карикатур» перестал существовать и всякое выступление против короля и правительства было запрещено, Домье работает над карикатурами быта и нравов в журнале «Шаривари». Часть работ составляет серию «*Карикатурана*» (1836—1838). В ней художник борется против мещанства, тупости, вульгарности буржуазии, против всего буржуазного миропорядка. Главным героем этой серии является аферист, меняющий профессии и интересующийся только наживой любыми путями, — Робер Макер (отсюда другое название серии — «Робер Макер»). Социальные типы и характеры отражены Домье в таких сериях, как «*Парижские впечатления*», «*Парижские типы*», «*Супружеские нравы*» (1838—1843). Домье делает иллюстрации к «*Физиологии рантье*» Бальзака, писателя, высоко его ценившего. («У этого молодца под кожей мускулы Микеланджело», — говорил Бальзак о Домье). В 1840-е гг. Домье создает серии «*Прекрасные дни жизни*», «*Синие чулки*», «*Представители правосудия*», высмеивает фальшь академического искусства, удачно пародирует античные мифы («*Древняя история*»). Но везде Домье выступает не только страстным борцом против пошлости, ханжества, лицемерия, но и тонким психологом. Комическое у Домье никогда

не бывает дешевым, поверхностным зубоскальством, но отмечено печатью горького сарказма, глубоко переживаемой личной боли за несовершенство мира и человеческой природы.

В революцию 1848 г. Домье снова обращается к политической сатире. Он клеймит трусость и продажность буржуазии («Последний совет экс-министров», «Напугавшие и напуганные»). Он исполняет живописный эскиз памятника Республике. В литографии и скульптуре Домье создает образ «Ратапуайля» — бонапартистского агента, воплощение продажности, трусости и обмана.

В период Второй империи работа в журнале уже тяготит Домье. Он все более увлекается живописью. Но только в 1878 г. друзьями и почитателями впервые была устроена выставка его живописных произведений, чтобы собрать средства для лишенного всякого материального обеспечения художника. Живопись Домье, как верно подмечено всеми исследователями его творчества, полна печальной суровости, по временам — невысказанной горечи. Предметом изображения становится мир простых людей: прачек, водоносов, кузнецов, бедных горожан, городской толпы. Фрагментарность композиции — излюбленный прием Домье — позволяет ощу-



Оноре Домье. Прачка.
Париж, Музей Орсе

щать изображенное в картине как часть действия, происходящего за ее пределами («Восстание», 1848?; «Семья на баррикаде», 1848–1849; «Вагон третьего класса», ок. 1862). В живописи Домье не прибегает к сатире. Динамичность, переданная точно найденным жестом и поворотом фигуры, и силуэтное ее построение — средства, которыми художник создает монументальность образа («Прачка», ок. 1863). Заметим, что размеры живописных полотен Домье всегда небольшие, ведь большая картина тогда связывалась обычно с аллегорическим или историческим сюжетом.

Домье был первым, чьи живописные произведения на современные темы зазвучали как произведения монументальные по своей значительности и выразительности формы. Вместе с тем в обобщенных образах Домье сохранялась большая жизненность, ибо он умел схватить самое характерное: жест, движение, позу.

Во время Франко-прусской войны Домье выпускает литографии, впоследствии вошедшие в альбом под названием «Осада» (1871), в которых с горечью и великой болью рассказывает о народных бедствиях в образах поистине трагических («Империя — это мир» — изображаются убитые на фоне дымящихся развалин; «Потрясенная наследством» — аллегорическая фигура Франции в образе плакальщицы на поле мертвых и вверху цифра «1871»). Серию литографий завершает лист, на котором изображено сломанное дерево на фоне грозового неба. Оно изуродовано, но корни его сидят глубоко в земле, а на единственной уцелевшей ветке появляются свежие побеги. И надпись: «Бедная Франция!.. Ствол сломлен, но корни еще крепки». Это произведение, в которое Домье вложил всю любовь и веру в непобедимость своего народа, является как бы духовным завещанием художника. Он умер в 1879 г. совершенно ослепшим, одиноким, в полном забвении и бедности.

Л. Вентури, комментируя слова академического мэтра Кутюра, в мастерской которого начинал учиться молодой Мане: «Вы никогда не будете ничем, кроме Домье вашего времени», — сказал, что этими словами Кутюр, не желая того, предсказал путь Мане к славе. Действительно, немало великих художников: и Сезанн, и Дега, и Ван Гог — вдохновлялись Домье, уже не говоря о графиках, которые почти все без исключения испытали на себе воздействие его таланта. Монументальность и цельность его образов, смелое новаторство композиции, живописная свобода, мастерство острого, экспрессивного рисунка имели огромное значение для искусства последующего этапа.

Помимо Домье в графике с 1830-х гг. работает Поль Гаварни (1804—1866), избравший для себя лишь один аспект тематики Домье: это карикатура нравов, но и быт артистической богемы, веселье студенческих карнавалов на левом берегу Сены в Латинском квартале. В 1850-е гг., по общему наблюдению исследователей, в его литографиях появляются совсем иные, почти трагические ноты. Иллюстративная графика этого времени представлена творчеством Гюстава Доре

(1832—1883), создателя мрачных фантазий в композиционных циклах к Библии, «Потерянному раю» Мильтона и пр.

Салонная живопись. Завершая обзор искусства середины столетия, следует сказать, что рядом с высоким искусством реалистического направления продолжает существовать *салонная живопись* (от названия одного из залов Лувра — «квадратного салона», где с 1667 г. устраивались выставки), формирование которой началось еще в годы Июльской монархии и которая переживает расцвет в период Второй империи. Она далека от животрепещущих, «больных» вопросов современности, но, как правило, отличается высоким профессионализмом: будь то изображение быта древних греков, как у Жана Леона Жерома («Юные греки, наблюдающие бой петухов», Салон 1847 г.), античный миф, как у Александра Кабанеля («Рождение Венеры», Салон 1863 г.) или светские идеализирующие портреты и «костюмированная история» Винтерхальтера или Мейссонье, смесь сентиментальности с академической холодностью, внешний шик и эффектность манеры, «элегантность изображения и изображение элегантных форм», по остроумному замечанию одного критика.

Чтобы более не возвращаться к проблеме эволюции салонной живописи, обратимся к более позднему времени. От-

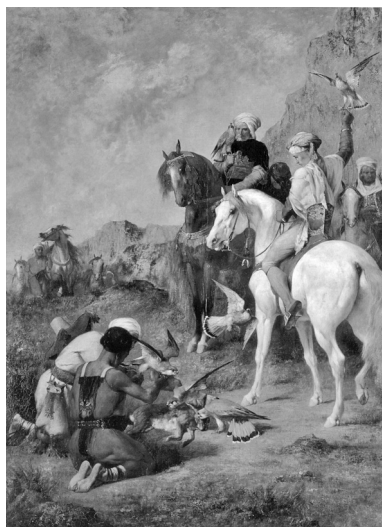


Жан Леон Жером. Юные греки, наблюдающие бой петухов.
Париж, Музей Орсе



Александр Кабанель. Рождение Венеры. Париж, Музей Орсе

метим, что салонная живопись Третьей республики была также весьма разнообразна. Это и прямое продолжение традиций барочного декоративизма в живописи Бодри (панно для фойе Парижской оперы, эффектный эклектизм которого прекрасно сочетался с золоченым праздничным интерьером Гарнье), в монументальных произведениях Бонна («Мучение Св. Дени», Пантеон) и Каролус-Дюрана («Триумф Марии Медичи», плафон Люксембургского дворца), в сухих по исполнению аллегорических картинах Бугро и бесконечных «ню» Эннера. Многие из них работали в светском портрете, продолжая линию Винтерхальтера (Бонна, Каролус-Дюран). Особенной любовью в салонах пользовалась историческая и батальная живопись. Сцены из Священного Писания, античной мифологии, средневековой истории, частная жизнь королей обычно передавались в мел-



**Эжен Фромантен.
Соколиная охота в Алжире.
Париж, Музей Орсе**

ких житейских подробностях, натуралистическими деталями или в многозначительных символах, это и привлекало публику, постоянных посетителей выставок Третьей республики (Лоран, «Отлучение Роберта Благочестивого», Салон 1875 г.; Деталь. «Сон», Салон 1888 г.). Восточную тему, столь любимую романтиками, развивал Эжен Фромантен, более известный миру не своими «Соколиными охотами в Алжире», а книгой об искусстве «Старые мастера» о живописи Фландрии и Голландии XVII в. (1876). Из жанристов неизменными экспонентами салонов были Бастьен-Лепаж («Деревенская любовь», 1882) и Лермитт, но крестьянская тема под их кистью не имела ни монументализма форм, ни величия духа Милле.

Именно салонная живопись и покупалась государством, украшая стены Люксембургского музея и прочие государственные собрания в противовес полотнам Делакруа, Курбе или Эдуарда Мане, а ее творцы становились профессорами «Школы» и членами «Института».

В рамки салонного искусства не вмещается творчество таких значительных мастеров, как Пьер Пюви де Шаванн (1824—1898), по-своему возрождавшего в монументальных росписях (Пантеон, музей Сорбонны, новая ратуша в Париже) традиции Геркуланума и Помпеи, или Гюстав Моро (1826—



Пюви де Шаванн.
Молодые девушки на берегу
моря. Париж, Музей Орсе



Гюстав Моро.
Орфей.
Париж, Музей Орсе

1898) с его в высшей степени своеобразными мистическими, ирреальными образами, навеянными Священным Писанием или античной мифологией.

6.7. Импрессионизм

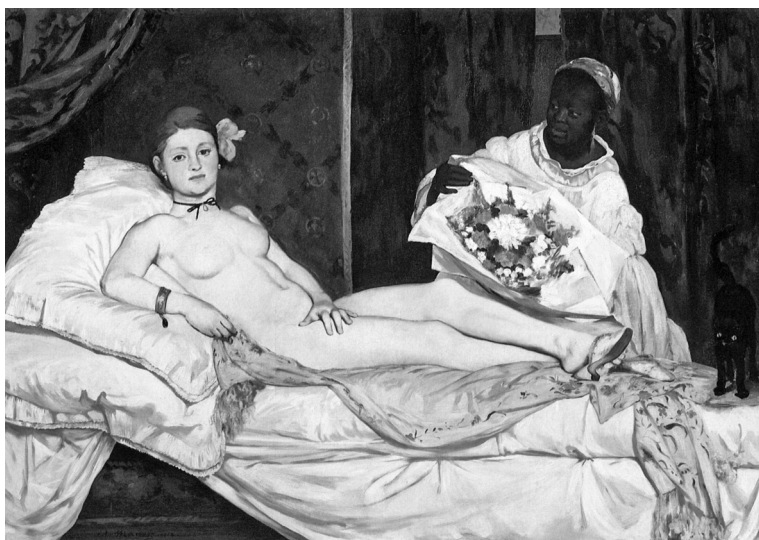
Собственно история импрессионизма охватывает всего 12 лет: с первой выставки в 1874 г. по последнюю, восьмую, в 1886 г. Но предыстория этого направления в искусстве значительно длиннее. Ее истоки лежат в борьбе романтиков с академистами, в антагонизме Энгра и Делакруа, в исканиях барбизонцев, реалистических полотнах Курбе и графике Домье. В 1863 г. художники, не принятые официальным жюри на очередную выставку, устроили свой «Салон отверженных», где и был представлен ставший знаменитым «*Завтрак на траве*» Эдуарда Мане, который, по замечанию посетившего выставку императора Наполеона III («маленького Наполеона»), «оскорблял нравственность» публики.

Менее всего желавший стать ниспровергателем основ официального искусства, следовавший классическим тра-



Эдуард Мане. Завтрак на траве. Париж, Музей Орсэ

дициям, Мане вместе с тем был встречен глубоко враждебно официальными академическими кругами. Громкими скандалами сопровождается появление «Завтрака на траве», картины, в которой Мане представляет в непривычной живописной манере одетых молодых людей и обнаженных женщин. Обращаясь к композиции «Сельского концерта» Джорджоне, живописец изображает совершенно другое: он интересуется прежде всего проблемой солнечного света, световоздушной среды; фигуры, все предметы представлены на воздухе, в «прозрачной атмосфере», а главное, «такими, какими мы их видим сегодня» (слова самого художника). Еще большее негодование вызвала его «Олимпия» (Салон 1865 г., написана тогда же, когда и «Завтрак на траве») — изображение обнаженной женщины, возлежащей на желтоватой шали и голубоватых простынях, которой служанка приносит цветы, — современный парафраз джорджониевской и тициановской «Венер», переданный со всей напряженностью и остротой, характерными для искусства XIX в. Но это не идеальный образ женской красоты, а современный портрет, холодно, если не беспощадно передающий сходство «без поэтических затей». Картину встретили еще большими оскорблениями как «пародию общественному вкусу». Действительно, для буржуа это было большим испытанием: пе-



Эдуард Мане. Олимпия. Париж, Музей Орсе

ред взором представала откровенная, «дерзкая», по выражению современного исследователя, нагота девочки-куртизанки, ничего (кроме композиции) не имеющая с тичиановским или джорджониевским представлением о женской красоте, «чудовище банальной любви», по словам поэта Поля Валери, порождение ядовитых «Цветов зла» Бодлера, творение современной цивилизации. И даже Курбе, сам недавно принимавший упреки в адрес плоской, похожей на декорацию картины «Похороны в Орнане», сравнивал «Олимпию» с «пиковой дамой из колоды карт». Должно было пройти много времени, чтобы позднее, уже в XX в., «Олимпия», этот подлинный шедевр, заняла место в Лувре напротив «Одалиски» Энгра, с которым у Мане как будто и не было ничего общего в творческом методе.

Тем не менее «предтеча будущего импрессионизма» Мане становится центральной фигурой всей прогрессивной художественной интеллигенции Парижа. В 1867 г. он устраивает собственную выставку. К нему присоединяются такие молодые художники, как Базиль, Писсарро, Сезанн, Клод Моне, Ренуар, Дега и Берта Моризо. Они собирались обычно в кафе Гербуа на улице Батиньоль, 11. Вот почему их называли художниками *батиньольской школы*. Но это название условно. Собственно школой они не были, не имели единой программы.

Художники батиньольской школы объединились, когда умер единственный либеральный член официального жюри Делакруа (1863). Они должны были иметь большое мужество, чтобы заниматься живописью без всякой надежды на успех, без каких-либо средств к существованию. Их единство было основано на несогласии с официальным искусством, желании найти новые, свежие формы, но каждый из них шел своим путем. Общим, пожалуй, было понимание локального цвета как чистой условности, поиск передачи световой среды, воздуха, окутывающего предметы. После первой выставки этих художников в фотографическом ателье Надара с легкой руки критика, воспользовавшегося названием пейзажа Клода Моне «*Impression. Soleil levant*» («Впечатление. Восходящее солнце», 1872), их назвали *импрессионистами*. Первая выставка, как и последующие, завершилась провалом. В будущем состав экспонентов немного менялся, но всегда оставались Моне, Ренуар, Сислей, Писсарро, Б. Моризо. Истинным вождем постепенно становился Клод Моне.

В 1882 г. была организована наиболее полная выставка импрессионистов. На ней было представлено 35 работ Моне, 25 работ Писсарро, 25 — Ренуара, 17 — Сислея, 9 — Б. Моризо. Наконец, в 1886 г. состоялась восьмая, и последняя, выставка — первая, которая имела успех. Но именно в тот момент, когда, кажется, долгожданная победа была так близка, дружба художников кончилась. Распад группы начался еще в 1880 г. Золя выступил со статьями о непризнанности этих художников, а затем с романом «Творчество», в котором отчетливо прозвучали слова о Сезанне как о «несостоявшемся гении». Но и сами члены группы не были едины. Ренуар и Мане стали выставляться в Салонах (к тому времени их было уже два: «Салон Елисейских полей» и несколько более демократичный «Салон Марсова поля»). Писсарро примкнул к неоимпрессионистам. В 1883 г. умер Мане. К 1887 г. импрессионисты завершили свое существование как группа. Некоторые из них умерли, так и не дожив до признания, как Мане. Через год после смерти Сислея, умершего в нищете, его работы продавались по баснословным ценам. К. Моне прошел все этапы: он знал нищету, непризнание, едкость насмешек, затем приобрел известность, переросшую в триумф. Но, умерший в 1926 г., он пережил свою славу, был свидетелем того, как устаревали его идеи.

В чем же сущность импрессионизма, его художественного метода? Импрессионисты стремились передать в своих произведениях непосредственное впечатление от окружающей среды — *impression*, впечатление прежде всего от современного города с его подвижной, импульсивной, разнообразной жизнью. Это впечатление они стремились воплотить на полотне, создав живописными средствами иллюзию света и воздуха, богатой световоздушной среды. Для этого они разложили цвет на весь спектр, стараясь писать чистым цветом, не смешивая его на палитре и используя оптическое восприятие глаза, «сливающего» на определенном расстоянии отдельные мазки в общий живописный образ. Они хотели быть максимально приближенными к тому, как тот или иной предмет видит человек в природе на пленэре, а человек видит его всегда во всем сложном взаимодействии со световоздушной средой. Вот почему один из критиков некогда сказал, что «импрессионизм в искусстве то же, что натурализм в литературе». Импрессионисты стали по-новому воспринимать дополнительные цвета, а именно по *принципу контраста* (красное — зеленое, желтое — фиолетовое, оран-

жевое — голубое и т.д.). Например, известно, что Сера писал прибрежный песок в тени ярко-синим, почти голубым.

Растворив цвет в свете и воздухе, лишив предметы материальности формы, импрессионисты тем самым разрушили в большой степени материальность мира. В знаменитой лондонской серии пейзажей Моне это растворение логично и естественно объяснимо влажной атмосферой мест, которые изображает художник. Но в погоне за впечатлением, коротким и острым, импрессионисты естественно пришли к тому, что картину со всеми ее законами завершенности, законченности подменили этюдом, а типичное — случайным, социальное — физиологическим, биологическим. И в этом очевидная ограниченность импрессионистов. Курбе хотел изображать идеи, нравы, облик своей эпохи, импрессионисты избрали только облик. «Сюжет ради живописного тона, а не ради сюжета» — в этом видел Ренуар отличие художников его группы от других. Отсюда и справедливость высказывания Освальда Шпенглера («Закат Европы»), так часто теперь цитируемого: «Пейзаж Рембрандта лежит где-то в бесконечных пространствах мира, тогда как пейзаж Клода Моне — поблизости от железнодорожной станции» (что не умаляет, добавим, обаяние последнего. — *Т. И.*). Но то, что импрессионизм разрушал целостность художнического мироощущения, — в этом провозвестник «заката Европы» был, несомненно, прав.

При всех потерях, неизбежных в каждом новом движении, в импрессионизме несомненно было то новое, оригинальное и большое, что повлияло на дальнейшее развитие европейской живописи. Импрессионизм окончательно вывел живопись на пленэр, ибо барбизонцы, создавая этюды на воздухе, завершали картины в мастерской. Импрессионисты представили цвет во всей его чистоте, в полную силу. Им была знакома высокая, можно сказать, совершенная культура этюда, в котором поражает необычайная меткость наблюдения, смелость и неожиданность композиционных решений. Все это чрезвычайно обогатило язык искусства и имело огромное влияние на все последующие течения, самого разного характера и идеологических платформ.

Несколько слов о самих живописцах. Формирование импрессионистов началось, как уже говорилось, вокруг **Эдуарда Мане** (1832—1883). Сын богатых родителей, он получил образование в мастерской Т. Кутюра, одного из столпов академического искусства, навсегда, видимо, внушившего

ему отвращение к «Школе». Подлинными его учителями явились Тициан, Веласкес, Гойя, Халс, Рубенс. Старые мастера, великие колористы прежде всего, были для него постоянным предметом восхищения. Иногда он прямо следует в композиции классически известным произведениям. От импрессионистов Мане отличало то, что он не отказался от широкого мазка, а главное — от обобщенной реалистической характеристики и сохранил синтетичность формы и цельность передаваемых характеров, что он никогда не «препарировал», не разлагал, не растворял предметы в световоздушной среде. Живописец, от природы имеющий повышенное чувство цвета, он лепил форму широким мазком, мощным живописным пятном.

Многое, однако, Мане связывает с импрессионизмом, особенно в работах 1870-х гг. Это прежде всего живопись на пленэре, высветленная палитра («*Аржантей*», 1874; «*Берег Сены в Аржантее*», 1874; «*Партия в крокет*», 1873; «*В лодке*», 1874). Изображенные им парижские улицы и бары, парижская толпа, современный ему ландшафт, портреты его друзей, парижская богема — вся современная ему жизнь понята и передана им во всем богатстве остро и точно схваченного движения и разнообразия случайностей, что, несомненно, характерно для импрессионизма в целом («*Нана*», 1877). Наиболее «импрессионистическая» вещь Мане — «*Бар в "Фоли-Бержер"*» (1881—1882; см. цветную вклейку).

За спиной прекрасной барменши отражается в зеркале зал, наполненный людьми. Всю трепетность жизни, схваченной как бы в одно мгновение, художнику удастся передать благодаря тому, что зритель видит зал как отражение в зеркале. Отсюда ощущение зыбкости и мерцания, образ мира почти ирреального. Но даже и в этом произведении Мане не теряет цельности характеристики, не лишает предметы их вещественности и материальности. Последние качества особенно прослеживаются в его натюрмортах, которые он писал уже будучи недвижимым, прикованным к креслу: они исполнены с чувством глубокого осмысления классической традиции, поражают богатством колорита и благородством формы («*Розы в хрустальном бокале*», 1882—1883). В творчестве Эдуарда Мане, с одной стороны, нашли завершение классические реалистические традиции французского искусства XIX в., с другой — были сделаны первые шаги в решении проблем, которые станут принципиально важными в развитии западноевропейского реализма XX столетия.

Истинным главой импрессионистской школы явился **Клод Моне** (1840–1926). Именно в его творчестве воплотилась основная проблема импрессионизма — проблема света и воздуха. Мир Моне с его предметами, растворяемыми в световоздушной среде, постепенно лишается материальности и превращается в гармонию цветowych пятен. Моне десятки раз пишет один и тот же мотив, ибо его интересуют эффекты освещения различного времени суток или разных времен года в сочетании с изображаемым предметом. Так появляются его знаменитые серии «*Стога сена*» (1890–1891), «*Руанский собор*» (1893–1895).



Клод Моне. Руанский собор (Портал и башня Сен-Ромен. Яркое солнце. Гармония голубого и золотистого). Париж, Музей Орсе



Клод Моне. Скалы в Бель-Иле. Париж, Музей Орсе

Моне первый изгнал из своей палитры черный цвет, считая, что такого нет в природе и что даже тени в действительности цветные. Слова Сезанна о Моне: «Моне — это только глаз, но, Бог мой, какой глаз!» — можно отнести к импрессионизму в целом («Вид Темзы и парламента в Лондоне», 1871; «Бульвар Капуцинок в Париже», 1873; «Скалы в Бель-Иле», 1886). Мгновение, выхваченное из потока жизни, пульсация большого города — все схвачено как бы случайно, но увидено зорким взглядом художника. Однако за всем этим постепенно теряется цельная картина мира, его материальность («Туман в Лондоне», 1903).

Исключительно в жанре пейзажа работает Камиль Писсарро (1830—1903). Париж и его окрестности под его кистью предстают то в лиловатых сумерках, то в тумане серого утра, то в синеве зимнего дня («Бульвар Монмартр в Париже», 1897; см. цветную вклейку).

Еще более лиричны и тонки пейзажи Иль де Франса («Маленькая площадь в Аржантее», 1872) в творчестве Альфреда Сислея (1839—1899).



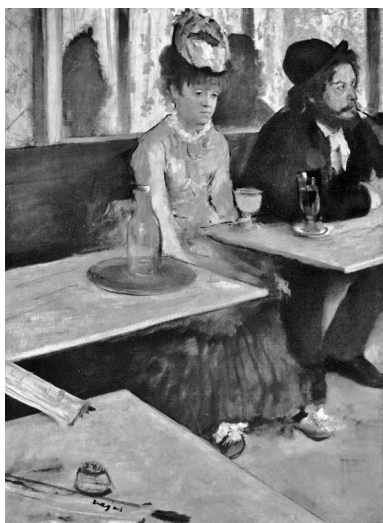
Альфред Сислей. Лодки в наводнение. Пор Марли.
Париж, Музей Орсе

Один из самых пленительных художников-импрессионистов, обладавший огромным живописным талантом, — **Огюст Ренуар** (1841—1919). Как писал один из исследователей импрессионизма Джон Ревалд, Ренуару были незнакомы почти болезненное честолюбие и оскорбленная непризнанием гордость Мане, надменная и жесткая самоуверенность Дега, жгучие сомнения Сезанна. Он творил по внутренней неистребимой потребности, питая отвращение ко всякому систематическому знанию. Произведения Ренуара действительно производят впечатление сделанных необычайно легко, быстро, шутя, но на самом деле Ренуар был величайшим тружеником. Его композиции всегда тщательно обдуманы, в них чаще всего нет элемента случайности, который так характерен для импрессионизма в целом («*Мулен де ла Галетт*», 1876 [см. цветную вклейку]; «*Зонтики*», 1879). В его живописной технике также есть своеобразие: он широко употребляет лессировки. В ранней молодости Ренуар расписывал веера, шторы, был живописцем на фарфоровой фабрике и навсегда сохранил некоторую «плавкость», текучесть мазка. Он писал в основном женскую модель: портреты и «ню» — обнаженную натуру. Его образы построены на гармонии чистых, мажорных, радостных, красочных сочетаний («*Качели*», 1876; «*Молодой солдат*», ок. 1880; «*Бал в Буживале*», 1883). В них нет психологической глубины, человек воспринимается художником как часть природы («*Мадам Моне*», 1872; «*Девушка с веером*», ок. 1881; «*Портрет Жанны Самари*», 1877).

Глядя на портреты Ренуара, понимаешь, что человек — самое прекрасное в общей гармонии мира. Женщины Ренуара одного ярко выраженного типа: у них свежая матовая кожа, розовые щеки, блестящие влажные глаза, легкие волосы с непокорной челкой над низким лбом, пухлые красные губы — тип парижской гризетки второй половины XIX в. Их очарование — в едва уловимых, зыбких оттенках настроения («*Завтрак гребцов*», 1881). Письмо Ренуара виртуозно. Трудно сказать, какого цвета платье на мадам Самари: оно буквально соткано из множества оттенков белого, розового, жемчужного, серого; цвет растворяется в световоздушной среде, фигура окутана воздухом, и создается впечатление трепетности, свежести, необычайной жизненности всего образа. Эти качества особенно пленяют в детских портретах Ренуара, которые он часто писал по заказу, выстав- ляя (к огорчению верного юношеским идеалам Моне) в Са-

лонах, и которые имели неизменный успех на выставках и у заказчика («Мадемуазель Ирен», 1880; «Габриель и Жан», 1895; портрет сына художника — Жана, 1898; «Клод Ренуар», ок. 1906).

Последовательным импрессионистом не был и **Эдгар Дега** (1834—1917). Выходец из старинной банкирской семьи, как будто бы далекий от духовного смятения многих его современников, Дега вполне мог остаться в стороне от всех бурь и столкновений передовой художественной интеллигенции с официальными кругами. Он получил художественное образование, прочно связанное с академической школой. Отсюда его следование канонам классического рисунка в трактовке человеческой фигуры и поклонение до конца жизни таким мастерам, как Энгр и Пуссен; отсюда его занятия исторической живописью на ранних этапах творчества. В 1860-е гг. Дега сближается с Мане, и к этому времени относится начало самостоятельного творческого пути художника, на котором он мужественно делит с батинольцами все невзгоды, непризнание и презрение публики. Тематика картин Дега типична для импрессионистов и довольно ограничена: изображение будней театра, в основном балета, и ипподрома перемежается с изображением женщины за туалетом и сцен труда — прачек, гладильщиц, модисток.



Эдгар Дега. Абсент.
Париж, Музей Орсэ

Дега никогда не обращался к пейзажу, что отличает его от более последовательных импрессионистов, ибо именно в пейзаже и возник их художественный метод. В картинах Дега нет той трепетной воздушной дымки, окутывающей предметы, которая присутствует во всех чисто импрессионистских вещах. В свои произведения Дега вносит остроту ироничного, даже саркастического ума, его картины овеяны грустным настроением. Будни балета, подчеркивает Дега, скучны, а танцовщицы некрасивы, жокеи устали, прачки и гладильщицы из-

нурены трудом, люди отчуждены друг от друга и бесконечно одиноки («Урок танцев», 1874; «Проездка скаковых лошадей», 1880; «У фотографа», «Танцовщицы на репетиции», «Голубые танцовщицы», 1897; «Гладилицы», 1882; «Прачки», 1876–1878; «Абсент», 1876). Но сцены Дега полны острого ощущения современности. Он порицал импрессионистов за принцип мимолетности, за то, что они стремились фиксировать увиденное, ничего не отбрасывая и не добавляя. Дега старался схватить и запомнить своим острым «внутренним взором» характерное и выразительное и, когда садился рисовать, умел передать самое главное, отбросив случайное.

Столь же выразителен и колорит произведений Дега, достигающий пронзительной звучности. Это относится и к тем произведениям, которые исполнены в масляной технике, но еще больше — к его этюдам пастелью, которой Дега всегда много работал, особенно в последние годы жизни («После ванны», 1883; «Женщина в тазу», 1866; «Женщина перед туалетом», 1894).

По остроте видения Дега близко творчество **Анри де Тулуз-Лотрека** (1864–1901), в целом далекого от импрессионизма по методу изображения и чаще называемого историками искусства *постимпрессионистом*. Он работал главным образом в графике (афиша, плакат) и оставил острые, иногда пряные в своей обнаженности, доходящие до гротеска и карикатуры образы. Это в основном литографии, посвященные типажам парижской богемы и парижского «дна». Лотрек делает плакаты с изображением знаменитых танцовщиц, певиц кабаре, циркачек, «ночных бабочек» Монмартра, показывает натужное веселье «Мулен де ла Галетт» и «Мулен Руж» (см. иллюстрацию «В “Мулен Руж”» на цветной вклейке) Парижа, воспетого Бодлером и Верленом, но увиденного им совершенно по-своему,

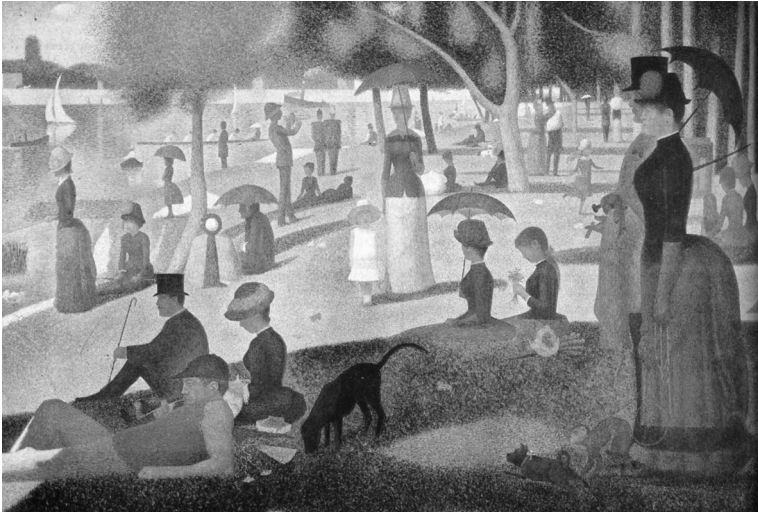


Анри де Тулуз-Лотрек.
Диван Жапонэ. Афиша

нервно, экспрессивно, драматически («Танец в Мулен Руж», 1890; «В кафе», 1891). Тулуз-Лотрек проявил себя и как прекрасный портретист (портреты Аристида Бриана, 1893; Оскара Уайльда, 1895; Поля Леклерка, 1897). Многочисленные эстампы, пастели, литографии, рисунки говорят о Лотреке как о выдающемся рисовальщике XIX в. Афиша, театральный плакат XX в. многое восприняли именно в его творчестве.

Импрессионистический метод был доведен до своего логического конца в творчестве таких художников, как Жорж Сера (1859—1891) и Поль Синьяк (1863—1935), которые, в сущности, лишь систематизировали экспериментальные достижения импрессионистов, пытаясь создать научную теорию цвета, приложить к искусству научные открытия в области оптики, составляя диаграммы на основе соотношения основных и дополнительных тонов. Им казалась случайной, хаотичной и беспорядочной композиция у импрессионистов, и они старались раздельными укороченными мазками чистых цветов спектра, доведенными до яркой и чистой по цвету точки, никоим образом не смешанными на палитре, передать сложную световоздушную среду. Дополнительные цвета — зеленый рядом с красным, голубой с оранжевым, желтый с фиолетовым — усиливали друг друга. Отсюда и название этого последнего этапа импрессионизма — *неоимпрессионизм*, или *дивизионизм* (от франц. division — разделение), или *пуантилизм* (от франц. point — точка, pointiller — писать точками). В пейзажах Синьяка много непосредственного, лирического чувства («Песчаный берег моря», 1890), а в композициях Сера есть четкость и завершенность структуры, как, например, в его картине «Воскресное гуляние на острове Гран-Жатт» (1884—1886), отличающие его от импрессионистической этюдности, желание синтезировать пейзаж, а не зафиксировать увиденное, мгновенное. Есть в них и близкое импрессионизму трепетное ощущение света и чувства массы, однако общий принцип строгой регуляции точек, из которых создается иллюзия предметной формы лишь на расстоянии, в расчете на восприятие человеческого глаза, придал всем произведениям неоимпрессионистов некую одинаковость.

«Гран-Жатт» Сера была выставлена на последней импрессионистической выставке 1886 г. В следующем году Сера и Синьяк устроили самостоятельную выставку в Брюсселе и были жестоко осмеяны. Про полотно Писсарро, прим-

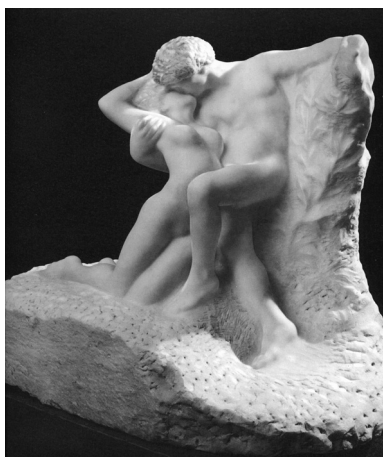


Жорж Сера. Воскресенье после полудня на острове Гран-Жатт. Чикаго, Художественный музей

кнувшего к дивизионистам, кто-то сказал, что оно напоминает поверхность, засиженную мухами. В 1891 г. Сера организует «Салон независимых» в память о Ван Гогге. В этом же году он умирает, не дожив до 32 лет и не дождавшись признания.

История французского импрессионизма, по сути, на этом и кончается, но из Франции импрессионизм распространился в Англию (Джеймс Уистлер, Дж. Сарджент), Германию (Макс Либерман), Швецию (Андерсон Цорн), Бельгию (Тео Ван Риссельберг) и т.д.

В пластике второй половины XIX в. не наблюдается такого яркого развития импрессионистического направления, как в живописи. Мы не можем назвать ни одного скульптора, который бы без оговорок мог быть причислен к импрессионистам. Наиболее близок к ним в некоторых своих работах **Огюст Роден** (1840—1917) — стремлением передать мгновенное в выражении человеческого лица или в позе человека в противовес синтетическому образу, подчеркивающему «извечное» у старых классических мастеров. Именно поиск временного, изменчивого в человеке, стремление воплотить в статическом искусстве всю трепетность жизни, а также новаторский характер моделировки вызвали бурю негодования общественности, когда в 1878 г. Роден впервые экспо-



**Огюст Роден. Вечная весна.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж**

нировал сначала в Брюсселе, а затем в Париже свою скульптуру «Бронзовый век». С этого момента все выставленные на суд публики произведения Родена будут поводом к полемике. Сурово будут встречены и его «Мыслитель», «Ева», «Адам», «Блудный сын», «Мучение» и многие другие работы, рельефы для дверей Музея декоративных искусств, получившие название «Врата ада» (с 1880) — так и не законченное произведение, в котором, по справедливому замечанию многих исследователей, как бы смешались

грандиозные видения Микеланджело и Синьорелли с острым современным чувством тоски и одиночества, а в эпическое величие Дантовой «Божественной комедии» привнесены муки бодлеровских «Цветов зла». В целом же это произведение перегружено и дробно по композиции, не совсем ясно по назначению, не соотносено с архитектурой, что позволило критике назвать его «воротами в никуда». Однако в лучших вещах Родена есть чувство цельности, законченности, полноты художественного воплощения идеи.

В 1884 г. Роден получил заказ от муниципалитета города Кале на проект памятника в честь героя Столетней войны Эсташа де Сен-Пьера, пожертвовавшего собой во имя спасения осажденного города. Памятник был закончен скульптором в 1886 г., но установлен лишь в 1895 г. «Граждане Кале» — это реалистическая монументальная скульптура, в которой Роден сумел отойти от литературности и воплотить героические образы людей, абсолютно разных, но объединенных общностью судьбы и высокого духовного подъема. Роден, несомненно, был художником-новатором. Так, в «Гражданах Кале» он решил поставить всю скульптурную группу прямо на мостовую без постамента. Но оказалось, что это лишило памятник необходимой для подобного произведения монументальности и героизации. Как большой художник Роден чутко уловил свой просчет и отказался от первоначального замысла.

Роден много и успешно занимался и жанром портрета. Портреты Родена разнообразны по характеристике, в них всегда подчеркнута одна главная черта модели: изящный артистичный Далу (1883), ироничный Рошфор (1897), полный творческого огня, темпераментный Гюго (1897).

В течение своей долгой жизни Роден, восхищаясь молодостью и красотой влюбленных, много раз повторял темы вечной весны, ускользающей любви, поцелуя. Движение для Родена было основной формой выражения жизни в скульптуре, он был страстно влюблен в танец, увлекался смелой современной хореографией, и отсюда его этюды, посвященные Айседоре Дункан и Вацлаву Нижинскому, знаменитое бронзовое (любимый материал Родена) «Па-де-де» (1908). В 1891 г. общество литераторов, президентом которого был Эмиль Золя, заказало Родену статую Бальзака. Скульптор выполнил в процессе работы 22 этюда головы, 7 этюдов фигуры, 16 — одежды и завершил произведение в 1897 г. Оно вызвало бурю негодования необычностью трактовки, подчеркнутой физиологичностью. Скульптора обвиняли в патологии, в том, что он обрядил великого писателя «в смирительную рубашку».

Несмотря на справедливость некоторых упреков в адрес Родена — то в привкусе натурализма, то в модернистской стилизации, — нельзя не признать его потрясающего умения выразить напряженные внутренние движения, подчинить пластическую форму определенному психическому переживанию. Влияние Родена на современников было огромно. В близкой манере работает Франсуа Помон; с ним долго сотрудничает такой большой и совершенно самостоятельный мастер, как Эмиль Антуан Бурдель; Шарль Деспио проходит определенный период увлечения Роденом. Аристид Майоль, развивающийся как скульптор самостоятельно и идущий своим, отличным путем, неизменно восхищался работами Огюста Родена, равно как и крупнейший представитель реалистического направления в скульптуре второй половины века, певец труда, автор памятника «Антверпенский грузчик» бельгиец Константин Менье.

6.8. Постимпрессионизм

Художники, которых в истории искусства именуют *постимпрессионистами* — Сезанн, Ван Гог и Гоген, — не были

объединены ни общей программой, ни общим методом. Они начали работать параллельно с импрессионистами и испытывали их влияние. Но, каждого по-своему, их не устраивала и неясность импрессионистических композиций, и утрата цельности формы, чувства материальности изображаемого мира. Уже сам «отец импрессионизма» Клод Моне в поздний период творчества стал искать обобщенность формы и цвета и этюды, которые он делал в Живерни, где прожил последние годы жизни, постепенно превращал в декоративные панно, в которых контур и силуэт играли важную роль. Что же касается упомянутых выше Сезанна, Ван Гога и Гогена, то в действительности каждый из этих художников, представляя собой яркую творческую индивидуальность, пошел своим путем и оставил свой собственный след в искусстве.

Поль Сезанн (1839–1906) начал творческий путь вместе с импрессионистами, участвовал в их первой выставке 1874 г., затем уехал в родной Прованс (г. Экс), где жил замкнутой, но чрезвычайно напряженной творческой жизнью. К концу 1880-х гг. имя Сезанна стало чем-то вроде легенды, мифа, чему немало способствовали рассказы единственного покупателя его картин коллекционера Ива Танги. В 1894 г. Танги умер, и картины Сезанна пошли с молотка. В следующем, 1895 г., торговец картинами Воллар предложил Сезанну прислать свои произведения на выставку, и художник, не выставившийся до этого 20 лет, отправил в Париж 150 картин. Прогрессивная парижская художественная интеллигенция приветствовала Сезанна как великого художника. Молодое поколение видело в Сезанне единственного импрессиониста, который отказался от импрессионизма, сохранив его технику, чтобы исследовать пространство и восстановить формы в картине, т.е. пластическую материальность живописи и устойчивую композицию, ту цельность формы, цвета и пространства, которые были разобщены импрессионистами. С началом XX столетия Сезанн становится вождем нового поколения.

До конца жизни Сезанн подписывал свои произведения, добавляя к своему имени «ученик Писсарро», отдавая этим дань уважения знаменитому импрессионисту (о чем Писсарро так никогда и не узнал) и подчеркивая свои связи с художниками этого направления. С ними он начал жизнь в искусстве, с ними он делил трудные годы непризнания и нищеты. Но Сезанн не был импрессионистом, его творчест-

во являлось скорее реакцией на импрессионизм, импрессионистический метод видеть и писать. Прежде всего Сезанн не дематериализует форму. Мир, природа, человек утверждаются им во всей цельности и крепости (по терминологии самого художника, это «реализация природы»). Он стремится к цельности формы, цвета и изобразительного пространства, их воссоединению, в то время как импрессионисты их разобщили.

У Сезанна нет картин сложного содержания: портреты близких людей, друзей и множество автопортретов, пейзажи («*Берега Марны*», 1888), натюрморты («*Натюрморт с корзиной фруктов*», 1888–1890), портреты-типы («*Курильщик*», 1895–1900), редко — сюжетные изображения («*Игроки в карты*», 1890–1892) — мир, полный созерцательности, задумчивости и сосредоточенности. Но во всех случаях это не этюд, а законченное произведение, картина.

Наиболее сильная сторона таланта Сезанна — колорит. Он все видит как проявление живописной стихии. Сущность сезанновских исканий — в передаче цветом неизмен-



Поль Сезанн. Игроки в карты. Париж, Музей Орсе

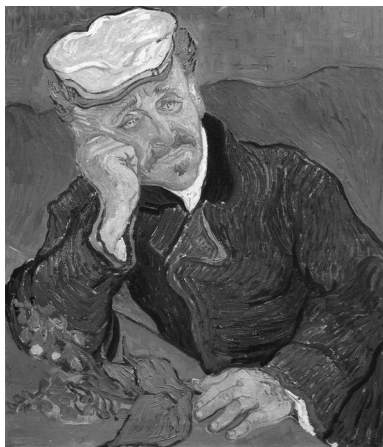
ной вечной реальности, выявлении геометрической структуры природных форм. Питая всю жизнь отвращение ко всяким теориям, он тем не менее сформулировал свои поиски: «Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо учиться писать на этих простых фигурах, и, если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что захотите. Нельзя отделять рисунок от красок, нужно рисовать по мере того, как пишете, и чем гармоничнее становятся краски, тем точнее делается рисунок. При наибольшем богатстве красок форма неизменно достигает своей полноты». Взамен кажущейся случайности импрессионистов Сезанн принес материальную крепость, чувство массы, пластическую ясность форм, устойчивость, чеканную выразительность своих простых и суровых образов (портрет жены художника, 1872—1877). Но, отвоевав у импрессионистов объемность и материальность предметов, Сезанн утратил некоторую конкретность формы, чувство ее фактуры. На натюрмортах Сезанна трудно определить, какие фрукты изображены, на портретах — в какие ткани облачены фигуры. Кроме того, в портретах, в изображениях людей есть некоторая бездушность, ибо художника не столько занимают духовный мир и характеры моделей, сколько основные формы предметного мира, переданные цветовыми соотношениями. Эти элементы абстрагирования, несомненно, заложенные в искусстве Сезанна, привели его многочисленных последователей — «сезаннистов», существующих и поныне, — к живописной отвлеченности, ибо они сумели усвоить только его формальные достижения.

Постимпрессионистом называют и «великого голландца» **Винсента Ван Гога** (1853—1890), художника, воплотившего душевную смятенность современного человека. Он начал заниматься живописью еще в Бельгии, когда был миссионером в «черной стране» бельгийских шахтеров — Боринаже («Едоки картофеля», 1885). Ранние его работы имеют определенные черты старой голландской традиции. В 1880—1881 гг. он посещает Брюссельскую академию художеств. Только после 30 лет Ван Гог целиком посвящает себя живописи. В 1886 г. он приезжает в Париж и через брата Тео, служившего в частной картинной галерее, сближается с импрессионистами. Под влиянием импрессионистов техника Ван Гога становится более свободной, смелой, палитра высветляется («*Пейзаж в Овере после дождя*», 1890). Вскоре он переезжает в Прованс, в город Арль, где вместе с Гоге-

ном мечтает организовать нечто вроде братства художников. Здесь, на юге Франции, он находит, как пишет своему брату Тео, цветовую гамму Делаакруа, линии японской гравюры (увлечение которой было тогда повсеместным) и пейзажи, «как у Сезанна». В невиданном творческом подъеме Ван Гог начинает лихорадочно работать, как будто чувствуя, сколь мало времени ему отпущено судьбой («*Красные виноградники в Арле*», 1888). Но, будучи человеком душевнобольным, он очень остро воспринимает все жизненные конфликты и кончает жизнь самоубийством.

Творчество Ван Гога охватывает около десятилетия, причем наиболее важны последние пять лет. Это были годы напряженнейшего, почти нечеловеческого творческого труда, в результате которого Ван Гог создал произведения, оставившие неизгладимый след в мировой культуре. Жизнь, полная противоречий и несправедливости, вызывала у Ван Гога обостренное, почти физически ранящее художника чувство, отсюда пессимистический и тревожный, болезненно-нервозный, экспрессивный характер его творчества. Так тревожно, повышено эмоционально Ван Гог воспринимает не только людей, но и пейзаж, и мертвую природу. Свойственная лишь ему особая острота в восприятии действительности сообщает его произведениям сложное переплетение как будто взаимоисключающих настроений: восторг перед миром и пронзительное чувство одиночества в этом мире, щемящей тоски, постоянного беспокойства. Под его кистью изображение простых домов или комнат полно подлинного драматизма («*Хижины*», 1888; «*Спальня*», 1888). Он очеловечивает мир вещей, наделяя его собственной горькой безнадёжностью.

Ван Гог достигает внутренней экспрессии при помощи особых приемов наложения краски резкими, иногда зигзагообразными, а чаще параллельными мазками, как в полотне «*Хижины*», где земля и хижины написаны мазками, идущими в одном направлении, а небо — в противоположном. Это усиливает общее впечатление напряженности. Тому же служит пронзительно звонкий цвет: зелень травы на склоне, где лепятся хижины, и яркая синева неба. Динамизм мазков, предельная насыщенность красочных тонов помогают художнику передать всю сложность его мировосприятия. В большинстве случаев Ван Гог писал с натуры, но даже его этюды имеют характер законченной картины, ибо он не отдается всецело непосредственному впечатлению от натуры, а при-



**Винсент Ван Гог.
Доктор Поль Гаше.
Париж, Музей Орсе**

вносит в образ свой сложнейший комплекс идей и чувств, обостренную чувствительность к уродствам и дисгармонии жизни, многообразные ассоциации и прежде всего глубочайшее страдание к человеку, соединенное с собственным безысходным трагизмом мироощущения («Прогулка заключенных», 1890; «Автопортрет с перевязанным ухом», 1889).

Последний год жизни Ван Гог проводит в больницах для душевнобольных, сначала на юге Франции в Сен-Реми, затем в Овере под

Парижем. Его творческая активность в этот год поразительна. С какой-то истовостью, необычайной обостренностью восприятия он пишет природу (цветы, деревья, траву), архитектуру, людей («Овер после дождя», «Церковь в Овере», «Портрет доктора Гаше» и пр.).

Ван Гог оставил после себя большое эпистолярное наследие. Наибольшую ценность имеют его письма к брату Тео, в которых он предстает во всей своей душевной смятенности, болезненности, но и в величии духовного богатства и огромности художественного таланта. При жизни Ван Гог не пользовался известностью, его влияние на искусство сказалось много позднее. Экспрессионисты стали называть его своим предтечей. Однако у Ван Гога не было такого количества подражателей, как у Сезанна, поскольку его искусство значительно более субъективно. Тем не менее нет почти ни одного большого художника современности, который так или иначе не испытал бы на себе влияния напряженно-эмоционального и глубоко искреннего искусства великого голландца.

Не менее своеобразным, самостоятельным путем шел еще один художник, которого также называют постимпрессионистом, — **Поль Гоген** (1848—1903). Как и Ван Гог, он довольно поздно стал заниматься живописью систематически. Ему было более 30 лет, когда, оставив службу в банке, он це-

ликом посвятил себя искусству (1883). Первые его произведения несут на себе определенную печать импрессионизма. Но вскоре Гоген вырабатывает свою манеру. В 1886 г. вместе с учениками и последователями (Э. Бернар, Л. Анкетен, П. Серюзье, Я. Веркаде и др.) он поселяется на некоторое время в Бретани, деревушке Понт-Авен, поэтому за ними закрепляется название «*понт-авенская школа*». Но Гоген не удовлетворен ни темами, которые предоставляет ему европейский цивилизованный мир, ни самой буржуазной цивилизацией, сковывающей творчество. Он бежит от нее в экзотические страны, пленяясь примитивной жизнью полинезийских племен, сохранивших, по его мнению, безмятежный покой, первозданную чистоту и цельность, присущие детству человечества. В 1887 г. он ненадолго возвращается в Париж и в Понт-Авен, в конце 1888 г. появляется в Арле, где происходит его трагический разрыв с Ван Гогом, и после устройства в Париже «Выставки импрессионистов и синтетистов», которая не имела успеха, Гоген в 1891 г. уезжает на Таити. С его отъездом перестает существовать и понт-авенская школа. На «Выставке импрессионистов и синтетистов» в кафе Вольпини в 1889 г. Гоген и художники его круга продемонстрировали, что их главная задача — передавать не видимость предметов, максимально приближенно к оптическому восприятию человеческого глаза, а их сущность, идею, используя образ как знак, символ. В этом уже было принципиальное отличие постимпрессионистов от их предшественников импрессионистов. В 1893 г. Гоген еще раз появляется в Париже для устройства выставки, привлекавшей к нему внимание поэтов-символистов. В 1895 г. он снова на Таити. Последние годы жизни Гоген живет на острове Доминика (Маркизские острова).

Первые впечатления (несомненно, идеализированные) от островов Полинезии Гоген передал в талантливо и поэтично написанном дневнике «Ноа-ноа» («Благоуханная земля»). В действительности жизнь художника в этом краю не была столь безмятежной. Он жил там в непрерывной нужде, часто болел, тратил силы в столкновении с колониальными властями, пытаясь защитить интересы туземцев. Туземцы же его не понимали, считали чудаком и чужаком.

Гогена в истории искусства обычно связывают с направлением *символизма* и того распространившегося в конце XIX — начале XX в. течения, которое получило название *примитивизма* (см. «*Ареаря* [Радость]» на цветной вклей-

ке). Стремясь приблизиться к художественным традициям туземного искусства, Гоген намеренно пришел к примитивизации формы. Он пользуется предельно упрощенным рисунком, формы изображаемых им предметов нарочито плоскостны, краски чистые и яркие, композиции носят орнаментальный характер. Так, в одной из первых таитянок вещей «Женщина, держащая плод» (1893) смуглое тело таитянки передано намеренно плоскостно, силуэт очерчен простым и цельным контуром, поза неподвижна, черты лица застыли. Желтый орнамент на красной юбке вторит узору, образуемому листьями деревьев над ее головой, и сама она — лишь неотъемлемая часть этой вечной природы. Гоген преднамеренно нарушает перспективу, он пишет не так, как видит человеческий глаз, сообразуясь с воздействием световоздушной среды (что было так важно для импрессионистов), а как он хочет это увидеть в природе. Реальную природу он преобразует в декоративный красочный узор. Его язык гиперболичен. Он усиливает интенсивность тонов, ибо его интересует не цвет определенной травы в определенном освещении времени суток, как Клода Моне, а цвет травы вообще: трава — зеленая, земля — черная (или коричневая), песок — желтый, небо — синее. Он воспринимает цвет — как символ, знак: земли, или неба, или травы и пр. Он не пользуется светотеневой моделировкой, а накладывает цвет ровными плоскостями, в контрастном сопоставлении; он понимает цвет символически. Гоген стилизует форму предметов, подчеркивает нужный ему линейный ритм совсем не в соответствии с тем, как они выглядят в натуре. Плоскостность, орнаментальность, яркость красочных пятен — декоративность искусства Гогена позволили назвать его стиль *ковровым*. Многие полотна его действительно напоминают восточные декоративные ткани («А, ты ревнуешь?», 1892).

В общении с первобытной природой, с людьми, стоящими на низших ступенях цивилизации, Гоген хотел обрести иллюзорный покой. Он вносит в свои экзотические, овеянные романтикой и легендой произведения элементы символики («Таитянская пастораль», «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?», 1987). В картине «Чудесный источник» (1894) все наполнено чувством благоговения перед священным местом. Покоем и тишиной веет от этой земли, покрытой розовым песком, от причудливых экзотичных белых цветов, каменных идолов и живых человеческих фигур, похожих

на этих идолах. Создав стилизацию таитянского искусства, Гоген вызвал интерес к искусству неевропейских народов.

Сезанн, Ван Гог, Гоген имели огромное влияние на все последующее развитие художественной культуры новейшего времени. Каждый из них пошел своим путем и каждый явился провозвестником других художественных течений и школ. Но сам факт этот — уже свидетельство разобщенности творческих методов, столь характерной для искусства следующего столетия.

6.9. «Набиды»

Из направлений, «перешагнувших» в новое, XX столетие, следует упомянуть группу «Наби» (франц. *nabis* — от древнееврейского — пророк) — Э. Бернара, П. Боннара, Ж. Э. Вюйара, М. Дени (их теоретика и вдохновителя) и др. В основном выученики Академии Жюльена, они отказались от академи-



Морис Дени. Священная роща.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

ческих путей под влиянием «символического синтетизма» живописи Гогена, с произведениями которого некоторые из них познакомились еще в совместной работе в Понт-Авене, а другие — на «Выставке синтетиков и импрессионистов» в кафе Вольпини в 1889 г. «Набиды», хотя и стремились к монументальности, как Гоген, оставались скорее в рамках нарядного орнаментального панно, блеклых, как у Пюви де Шаванна, тонов, напоминающих гобелены (М. Дени. «*Священная роща*», 1897), ритма локальных цветовых пятен, узора контурных линий, как в перегородчатой эмали или в раннем средневековом витраже.

«Набиды» работали в разных видах и жанрах искусства: украшении интерьеров, исполнении эскизов для витражей, тканей, ковров, очень интенсивно — в театрально-декорационном искусстве, в графике, особенно афише. Интерес к театру и графике роднит «набидов» с русскими «мирискусниками», которые, кстати, также «перешагнули» в новое столетие, как и «Наби».

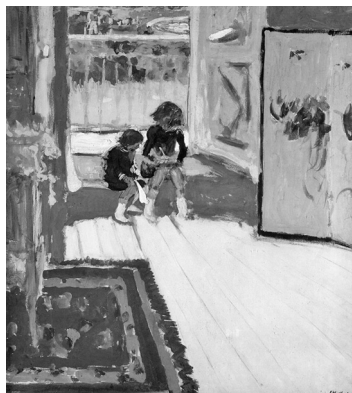
Представляется, что в группе «Наби» самым талантливым был Пьер Боннар (1867–1947), то ироничный и гроте-



Пьер Боннар. Сумерки (Партия в крокет). Париж, Музей Орсэ

скный, то нежный и поэтичный в своих сиренево-синих пейзажах Средиземного моря и бесчисленных «женщинах за туалетом», написанных обычно в изысканной серебристо-серой гамме.

Чувство религиозного мистицизма, христианский спиритуализм и интеллектуализм у некоторых из членов «Наби» (в основном, под влиянием книги Э. Шюре «Великие Посвященные») было лишь игрой в греческую, арабскую, древнееврейскую символику, нередко сочеталось с откровенной



Эдуард Вуйяр. Дети.
Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж

салонностью, всегда в итоге манерной и претенциозной (хотя и здесь есть большие удачи, вроде гравюр на дереве Ф. Валлотона или gobelенов П. Рансона).

«Набиды» приняли участие в формировании «*Ар Нуво*» (франц. art nouveau — новое искусство) — французского варианта *модерна*, того последнего художественного стиля рубежа веков, которым завершается длительный период развития европейской культуры.

6.10. Искусство модерна

Если говорить о *модерне* (франц. moderne — новейший, современный) как о целом историческом периоде в искусстве, то следует сказать, что он вмещает много стилей, течений и школ, объединяющим началом которых выступает противостояние их эклектике; некий, по меткому замечанию исследователя А. Русаковой, «поворот столетий» в искусстве. Если же иметь в виду стиль «модерн», то время его сложения и существования недолго: приблизительно с середины 1880-х гг. до начала Первой мировой войны. Но это время усиливающегося кризиса системы всех ценностей: морально-этических, художественно-эстетических, научно-познавательных. Многие ищущие умы осознавали в это время исчерпанность плоских идей позитивизма с его безграничной верой в науку и «триумфальное шествие» прогресса.

Отсюда неоромантизм, ретроспективизм и изящное стилизаторство модерна, так стремившегося к синтезу всех методов, стилей, школ, приемов.

Модерн по-разному назывался в разных странах: *флорентинское направление* — в Бельгии, где он родился в творчестве архитекторов Орта и Ван дер Вельде; *Ар Нуво* — во Франции (Э. Гимар, Э. Галле и др.), *Сецессион* — в Австрии (Густав Климт), «*Школа искусства в Глазго*» во главе с Чарлзом Макинтошем — в Шотландии, *Либерти* — в Италии, *Югенд-стиль* — в Германии и др.

В архитектуре модерн производит более целостное впечатление, чем в живописи, потому что, как верно замечено, «пронизан единым динамическим формообразующим началом». Хотя и здесь он породил так называемый *каталонский модернизм* Антонио Гауди, специфический *северный модерн* — в Скандинавии и России (Лидваль, Лялевич, Перетяткович, фон Гюген и др.). В декоративно-прикладном искусстве поражает разнообразие материалов, приемов их обработки — в ювелирных изделиях, стекле, ковроткачестве, керамике (Гимар, Тиффани, Лалик, Галле и многие другие) — это целая эпоха не только в чисто прикладном искусстве, но и в содружестве его с архитектурой.

При существовании в разных странах и соответственно лишь им присущих чертах художников модерна объединяет общее, хотя это общее и содержит в себе «соединение несоединимого»: утонченный эстетизм, изысканность изобразительных средств, высокий профессионализм — в самых разных сферах, где, как правило, все делал один художник, от архитектурного проекта до дверной ручки и костюма для обитателей проектируемого жилища, выдерживая все в едином ансамбле (уже упоминавшийся Ван дер Велде) — и при этом неистребимое ощущение духовной и душевной усталости, опустошенности (недаром один из исследователей назвал этот стиль «вздохом умирающего столетия»), иронии, скепсиса, а иногда и откровенной пошлости: достаточно поставить рядом имена гениального Михаила Врубеля и Обри Бердслея, графика которого, несомненно, высокопрофессиональна и изысканна, но находится где-то на грани порнографии. В поисках «большого стиля» подчас утрачивалась та тонкая грань, которая отделяет высокое искусство от салонных эпигонских вариаций, присущих искусству массовому. Но это уже другая проблема, которой предстояло стать одной из главных проблем искусства следующего столетия.

Глава 7

ИСКУССТВО XX ВЕКА

Художественная культура XX столетия — одна из самых сложных для исследования в истории всей мировой культуры. Это и понятно, ибо ни один век не знал таких трагических социальных потрясений, таких страшных мировых войн, такого ошеломляющего научно-технического прогресса, такого широкого национально-освободительного движения, как XX в. В общекультурное развитие включились народы, ранее не имевшие профессионального искусства. Территориальные границы изменились, и теперь почти невозможно нарисовать картину развития только западноевропейского искусства, не затрагивая искусства стран других континентов (поэтому мы и позволяем себе в этой главе более расширительные примеры).

В XX в. «европейское человечество» впервые столкнулось с глобальностью катастроф, ощущением «порвавшейся связи времен», с утратой традиционных этических и эстетических ценностей. Все это породило трагический разлад в душах даже крупнейших, самобытных художников, привело к девальвации образцов, отсутствию авторитетов. Каждый более или менее оригинальный мастер XX в. стремится породить свой стиль, свою манеру, утвердить свой почерк. Размытость всех и всяческих критериев приводит к тотальной иронии, скепсису, чувству опустошенности, подчас к стремлению паразитировать на художественных явлениях прошлого, одновременно и цитируя их, и подвергая осмеянию (по сути, на этом построен весь постмодернизм). Прекрасное подменяется безобразным, духовное — бездуховным, подлинное искусство — подражанием или издевкой. И художник, и зритель остаются один на один с технократической цивилизацией, которая в XX в. вытесняет культуру или — в лучшем случае — приспособливает ее к своим праг-

матическим целям. Так создается одержавшая к концу столетия победу ориентированная на примитивные вкусы обывателя *массовая культура* и *кич* (нем. Kitsch) как ее крайнее выражение.

Несомненно, судить об искусстве легче «со ступенек времени» — искусство XX столетия является, скорее, еще объектом изучения критика, чем историка. Тем более что как бы в противовес специализации в нашу эпоху научно-технической революции многие мастера XX в. выказали разносторонность интересов, проявив себя в самых разных видах и жанрах искусства: станковом, монументальном, театрално-декорационном, в графике, искусстве витража, керамики, в скульптуре малых форм и пр. Временное пространство в несколько десятилетий подчас не вмещает в себя творческую жизнь мастера, поэтому представляется нецелесообразным делить искусство нашего столетия на несколько резко отграниченных периодов, как это обычно принято: искусство начала века, между двумя мировыми войнами, периода Второй мировой войны, послевоенное, на современном этапе — что неизбежно привело бы, на наш взгляд, к неестественному нарушению единства творчества одного мастера. Вместе с тем сложность характеристики творческих процессов XX в. состоит еще и в том, что именно это столетие дало жизнь множеству разных художественных направлений, подчас прямо противоположных, столкнуло авангард с искусством традиционным, верным реалистическим принципам предыдущих веков, и часто в творчестве одного художника соединяются самые разнородные художественные направления и концепции. XX век завершился, но время окончательных выводов и оценок искусства этого периода еще впереди; думается, что сейчас можно лишь проследить его *основные тенденции и закономерности*.

Переходя к характеристике архитектуры и изобразительных искусств, напомним, что XX столетие с его трагедиями и противоречиями достаточно ярко выражено в творчестве таких больших мастеров, как Корбюзье, Райт, Пикассо, Шагал, Матисс, и целого ряда других, сумевших силой своей художественной индивидуальности каждый по-своему запечатлеть нашу сложную эпоху.

7.1. Основные проблемы архитектуры XX века

Углубление социальных противоречий западноевропейского общества в начале века, возможно, наиболее отчетливо сказалось в архитектуре. Стихийный рост городов, численности населения, занятого в промышленном производстве, и несоответствие этим процессам темпов жилищного строительства повлекли за собой переуплотнение застройки, повышение этажности, неизбежное уничтожение растительности в городской черте. Все это вызвало к жизни массу проблем, которых не знали предыдущие эпохи.

Одно из первых направлений рубежа XIX—XX вв. — *модерн* (Ар Нуво, Сецессион, Югендстиль, Либерти и т.д.) не случайно коснулся прежде всего архитектуры и прикладного искусства, т.е. тех видов искусства, которые несут функциональную нагрузку. Для модерна характерно выявление функционально-конструктивной основы здания, подчас вообще отрицательное отношение к классическим традициям ордерной архитектуры, использование пластических возможностей «ковкости» (и отсюда широкое введение кривых линий) металла и особенностей железобетона, применение стекла и майолики. Все это, несомненно, привело к новому образу зданий, таких, как доходные дома, богатые особняки, банки, театры, вокзалы. Но в модерне было также много стилизаторского декоративизма с обилием кривых линий и нагромождением декоративных элементов, склонности к иррационализму, как, например, в творчестве Антонио Гауди (1852—1926), иногда доходящего до мистики (собор «*Ла Саграда Фамилия*», 1883—1926, Барселона).

После Первой мировой войны разрушение структуры старых феодальных городов стало еще более интенсивным. Самым значитель-



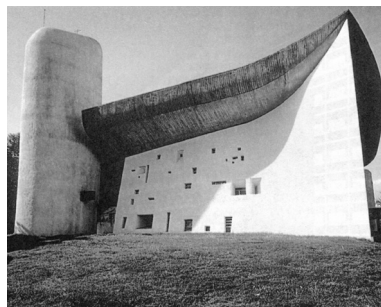
Антонио Гауди.
Собор «Ла Саграда Фамилия»
в Барселоне

ным направлением архитектуры западных стран в 1920-е гг. явился *функционализм*, выросший из рационального направления модерна и воплощенный в «*Баухаузе*» (нем. Bauhaus, «дом строительства») — идеологическом, производственном и учебном центре художественной жизни не только Германии, но и всей Западной Европы. Глава и идеолог направления — Вальтер Гропиус (1883—1969). Первый этап истории «Баухауза» — Высшей школы строительства и художественного конструирования — географически связан с Веймаром (1919—1925), второй — с Дессау (1925—1932). Первый этап называют романтическим, выражающим мечту о соединении архитектуры, скульптуры и живописи, как-то «разошедшихся» в XIX столетии. В это время к преподаванию были привлечены такие художники, как П. Клее, Л. Фейнингер, В. Кандинский. На втором этапе, когда «Баухауз» был переведен в Дессау, он стал называться «Высшей школой строительства и формообразования» и знаменовал победу функционализма. В начале 1930-х гг. его директором был Л. Мис Ван дер Роэ. Классический пример этого направления — само здание «Баухауза» в Дессау (архитектор В. Гропиус, 1925—1926). Функционализм был противоречивым архитектурным направлением, что нашло выражение во многих его крайностях: в утилитаризме Бруно Таута (1880—1938), техницизме и рационализме Людвига Мис ван дер Роэ (1886—1969). Большое значение имел «Баухауз» для дизайна. Как справедливо замечено исследователями, стул из металлических трубок (прием, используемый и по сей день) стал поворотным моментом в истории европейского дизайна. С приходом нацистов «Баухауз» был закрыт, его центр переместился в США, а в Европе — во Францию и Швейцарию.

В какой-то степени неким промежуточным явлением между модерном и функционализмом явился стиль, который выразился более всего в оформлении интерьера, в костюме, моде, утвари, — «*Ар Деко*» (франц. art deco, сокр. от «декоративное искусство»), возникший после выставки «Декоративное искусство» в Париже в 1925 г. «Ар Деко» — это смесь неоклассицизма, модерна, отголосков дягилевских «Русских сезонов», экзотики Востока при превалировании прямых линий и жесткой конструкции функционализма «Баухауза».

Много способствовал распространению принципов функционализма **Шарль Эдуард Жаннере**, более известный в

истории как **Ле Корбюзье** (1887—1965). Он начал свой творческий путь еще с кубистами и вместе с Амеде Озанфаном (1886—1966) олицетворял его последний этап — *орфизм* (см. их совместное сочинение 1918 г. «После кубизма»). Ле Корбюзье — один из крупнейших архитекторов XX в., внесший принципиально важные как функциональные, так и формально-эстетические решения, под знаком которых архитектура развивалась в течение десятилетий, а от многого не отказалась и по сей день. Достаточно вспомнить «пять принципов», «пять отправных точек новой архитектуры», сформулированных Ле Корбюзье: дом на столбах, сад на плоской крыше, свободная планировка интерьера, горизонтально-протяженные окна, свободная композиция фасада. Корбюзье, однако, никогда не абсолютизировал функционализма.



**Ле Корбюзье. Капелла
Нотр-Дам-дю-О. Роншан**

Современная архитектура многим обязана функционализму 1920-х гг.: новыми типами домов (галерейные, коридорного типа, дома с двухэтажными квартирами), плоскими покрытиями, удачным решением экономичных квартир со встроенным оборудованием, рациональным планированием интерьера (введение передвижных перегородок, звукоизоляция и пр.). Принципы функционализма, оказавшего решающее воздействие на все последующее развитие современной архитектуры, были таковы, что их можно было использовать применительно к национальным особенностям разных стран (многоэтажная застройка только в городских районах с высокой плотностью населения и сохранение коттеджей на окраинах — в Англии; наоборот, самые высокие жилые здания — в предместьях Парижа или Берлина).

Наряду с функционализмом 1920-е гг. отмечены такими направлениями, как архитектурный экспрессионизм (Э. Мендельсон), национальный романтизм (П. Крамер, Ф. Хёгер) и др., но их влияние на дальнейшее развитие архитектуры незначительно.

В 1920—1930-е гг. сложились две противоположные теории строительства — *урбанистическая* (от лат. urbanus — городской, urbs — город) и *дезурбанистическая*. Создатель

и сторонник первой стратегии, Ле Корбюзье, в осеннем Салоне 1922 г. в Париже представил диораму «Современный город на 3 миллиона жителей», а в 1925 г. — проект реконструкции центра Парижа (так называемый «*План Вуазен*»), превращавший столицу Франции в комбинацию небоскребов в сочетании со свободными пространствами зелени и сложной сетью транспортных артерий. В этих планах была выражена идея «города будущего», ничего общего не имеющего со сложившимися преимущественно в Средние века европейскими городами.

Дезурбанисты шли от концепции английского теоретика градостроительства Эбинизера Хоуарда (1850—1928), выдвинутой им еще в 1898 г. в ставшей всемирно известной книге «Завтра»; от его идеи строительства небольших городов-садов со свободной планировкой, общественным парком в центре города и размещенными в зелени административными и культурного назначения зданиями, с жилыми домами индивидуального плана и не подлежащим застройке кольцом сельскохозяйственных территорий вокруг города-сада. Подобные города с населением не более 32 тыс. человек должны были образовывать группы вокруг большого города (но не более 60 тыс. человек). Эти «ситэ-жарден» мыслились как самостоятельные промышленные рабочие поселки или как большие жилые комплексы в предместьях больших городов. Примером может служить комплекс *Ла Мюетт в Дранси* под Парижем (архитекторы Эжен Бодуэн и Марсель Лодса, 1930—1934). Идея городов-садов была особенно близка английским архитекторам (учитывая английский вкус, приверженность англичан к отдельным коттеджам и непременно саду при жилье). Но на практике город-сад превращался либо в город-спальню, либо в роскошные виллы богатых людей.

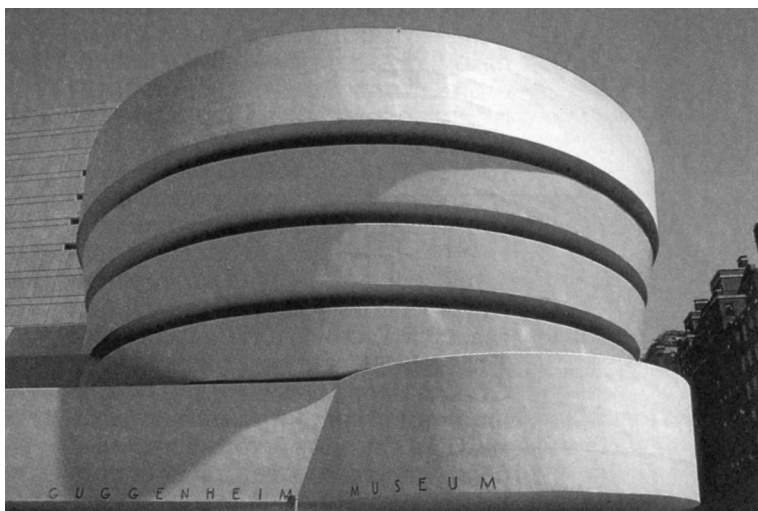
Родились и крайности этой теории. Так, немецкий архитектор Бруно Таут в книге «Распад городов» отрицает города вообще, предлагая взамен поселки численность в 500—600 человек населения под лозунгом «земля — хорошая квартира». В 1930 г. в работе «Исчезающий город» американский архитектор **Фрэнсис Ллойд Райт** (1869-1959) выдвинул проект «идеального поселения», где на каждую семью приходится акр земли, главным занятием людей становится земледелие, а общаются они между собой благодаря автомобилю. Город как таковой вообще не нужен, ибо современная техника дает в распоряжение людей скоростной транспорт,

а дома у каждого есть телевизор (теория американского архитектора В. Гоэна). Так, в XX в. одновременно началось, с одной стороны, прославление механизированного стандарта быта, а с другой — борьба с ним.

На протяжении последующих десятилетий обе теории варьируются, несмотря на противоположность, в чем-то переплетаются. От дезурбанистических проектов идет, например, идея разобщения пешеходных и транспортных потоков, ставшая важнейшим принципом современного градостроительства. Еще в 1944 г. первым примером решения проблемы разуплотнения больших городов благодаря городам-спутникам послужил проект «Большого Лондона». Проект восьми таких городов в радиусе 30–50 км от Лондона принадлежит английскому архитектору Патрику Аберкромби (1879–1957). Позднее появились «Большой Париж», «Большой Нью-Йорк» и т.д. Старые города развивались от центра к периферии с постепенным снижением плотности населения к окраине. Теперь все чаще в центре города остается лишь административный узел. В то же время территориальное планирование по районам, освоение больших пустых территорий для городов-спутников вызывает к жизни множество новых проблем: сохранение природных богатств, выбор места прокладки трасс и др.

В 1930–1940-е гг. в Англии, единственной стране, сохранившей в архитектуре исторические стили (неоготику, неоклассику и пр.), побеждает функционализм континентальной Европы. Большое значение имел тот факт, что в Англии в это время живут бежавшие из нацистской Германии выдающиеся представители этого направления В. Гропиус и Э. Мендельсон (объявленный «большевистским» «Баухауз» был закрыт в 1933 г.). Но верные национальным традициям английские архитекторы оставались во многом верны им даже в таком международном стиле, как функционализм. Так, *Шекспировский мемориальный театр* в Стратфорд-он-Эйвон (ныне Королевский Шекспировский театр [*Royal Shakespeare Theatre*], архитектор Элизабет Скотт, 1932), облицованный кирпичом разных цветовых градаций и отделанный в интерьере разными породами дерева, при общей композиции объемов, характерной для архитектуры функционализма, имеет романтический и поэтический облик, свободный от всякой стилизации и органичный английскому зодчеству.

В межвоенный период для архитектуры Европы характерно применение металлических и железобетонных карка-



Ф. Л. Райт. Музей Гуггенхайма. Нью-Йорк

сов, строительство жилых домов из сборных железобетонных панелей. Поиск новых форм в связи с новыми конструктивными системами часто приводил к преувеличению роли техники, ее фетишизации. Интернациональному стилю конструктивизма и функционализма Ле Корбюзье и Мис Ван дер Роэ (с «легкой руки» которого весь мир наводнен зданиями с навесными стеклянными стенами и плоскими крышами типа отелей «Хилтон») как бы противопоставит *органическая архитектура* Ф. Л. Райта с ее акцентом на уникальность, неповторимость архитектурного образа, сообразованность со вкусом заказчика, а главное, с идеей проникновения здания в природу, в пейзаж (или, наоборот, пейзажа в здание; см. знаменитое творение Райта «Дом у водопада», или «Дом-водопад» в Пенсильвании). Во имя «идеи непрерывности» Райт призывал к отказу от ордерных принципов: от пилястр, колонн, балок, карнизов, антаблементов. Иногда здание стилизуется под природные формы: дерево, пчелиный улей и т.п., ибо, по мысли сторонников «органической архитектуры», «биологичность» придает живописность, романтизм архитектурному образу.

После Второй мировой войны проблемы градостроительной практики при всей ее масштабности (и именно в силу этого) не уменьшились, а увеличились. В осуществлении больших и интересных градостроительных проектов опре-

деленной преградой является частная собственность на землю. Не случайно исследователями было справедливо подмечено, что подобные проекты были воплощены на территории городов, почти совершенно разрушенных войной, как, например, в английском городе Ковентри.

Развитие техники в середине и особенно во второй половине XX в. предоставило архитекторам необычайное разнообразие практических возможностей и художественных приемов. Пространственные железобетонные конструкции используются как кривые (параболы, эллипсы, «висячая седловидная форма» и пр.), создающие новый эстетический образ. Качества «предварительно напряженного» бетона позволяют увеличивать пролеты перекрытий, что с особым успехом применяется при строительстве мостов, художественный образ которых в последние десятилетия наиболее ярко отражает эстетику инженерных сооружений. Сочетание логического и художественного мышления, рационализма и образности, возможно, нигде так не проявляется, как в транспортных сооружениях (развязки больших городов, эстакады, многоярусные гаражи и т.п.), хотя именно транспортная проблема в современных городах является и наиболее сложной, и во многом нерешенной.

Создание гигантских новых городов (правда, не в Европе, а в основном в Латинской Америке, например Сан-Паулу или Бразилиа в Бразилии) — свидетельство высокой профессиональной культуры, художественного мастерства в решении объемно-пространственной застройки. Оно вызвало к жизни такие проблемы, как соотношение вертикалей (высотных) и горизонталей (протяженных домов); соотношение зданий с зелеными массивами; проблемы использования материалов разных фактур и качества: от облегченных, вроде алюминия и разных пластических масс, пленочных синтетических материалов, до испытанного веками дерева; наконец, проблемы полихромии, особенно важные при стандартизации современного строительства.

В современной архитектуре нет какого-либо одного ведущего направления. Как и у живописцев, скульпторов, графиков современности, в творчестве архитекторов сосуществуют и борются тенденции новаторские и консервативные. Наиболее распространенным типом построек общественного назначения в Западной Европе являются те (идущие от техницизма Мис Ван дер Роэ), художественный образ которых можно было бы определить как «стеклянный паралле-

лепипед»: прямоугольный металлический каркас с навесными стеклянными стенами-ограждениями, не являющимися несущими опорами (контора фирмы Тиссен в Дюссельдорфе, архитекторы Г. Хентрик и Г. Петшницг, 1957—1960).

В Германии наблюдается соединение функционализма с экспрессионизмом и органической архитектурой Ф. Л. Райта. Так работает в основном **Ханс Бернхард Шарун** (Шарун, 1893—1972). В последние годы жизни искания Шаруна были сосредоточены в основном на трех архитектурных типах: жилой дом (жилой квартал), школа и театр, вернее, театрально-концертное здание, ибо, по мнению мастера, именно эти три типа сооружений оказывают наибольшее влияние на духовную жизнь людей. В 1956—1960 гг. в одном из кварталов Штутгарта по проекту Шаруна построены два жилых дома («Ромео» и «Джульетта»). Сложно решены пространственные связи квартир между собою (на одном этаже их планировка нигде не повторяется, широко применяется неправильной формы комната), а также двух домов друг с другом и с ландшафтом. По собственному определению автора, в задачу входило «дать простор импровизации... предоставить свободу выбора». В здании Берлинской филармонии Шарун спроектировал зал на 2200 мест так, что оркестр помещается в центре зала, зрители из любой точки зала видят сидящих напротив и оркестр, что делает их не только слушателями, но и соучастниками концерта; по выражению одного исследователя, создается полное впечатление, что находишься внутри оркестра.

Современные архитекторы работают как над решением образа отдельного здания, так и города в целом. Разочарования в возможностях улучшить сложившийся облик города породили много интересных идей новых городов: параллельных (рядом с Парижем — новый Париж, новый Рим, новый Лондон и т.д.; французский проект), надводных (японский проект), мостовых (на мостах над водой, американский проект), «динамического города» («диаполис» греческого архитектора К. Доксиадиса). Особый тип зданий представляют городские особняки и виллы, в строительстве которых принимают участие, как правило, самые крупные современные зодчие. Благодаря неограниченным материальным возможностям здесь воплощаются идеи вписанности здания в пейзаж, на самом высоком техническом уровне решаются проблемы комфорта (автоматика, акустика, светотехника, радиоэлектроника и пр.).

В последние годы значительно меньше внимания стало уделяться проблеме массового жилища, квартире многоэтажного дома, проекту квартала, целого поселения в сравнении с решением образа уникального здания. Это следствие разочарования многих молодых архитекторов в «переустройстве общества архитектурой». От органической архитектуры Райта, проповедующей, как уже говорилось, связь с природой, обращение к человеческой индивидуальности («в мире должно быть столько типов зданий, сколько индивидуумов»), отталкивается архитектура, противостоящая нивелирующей стандартизации жизни, но в условиях современного общества доступная только определенным социальным слоям.

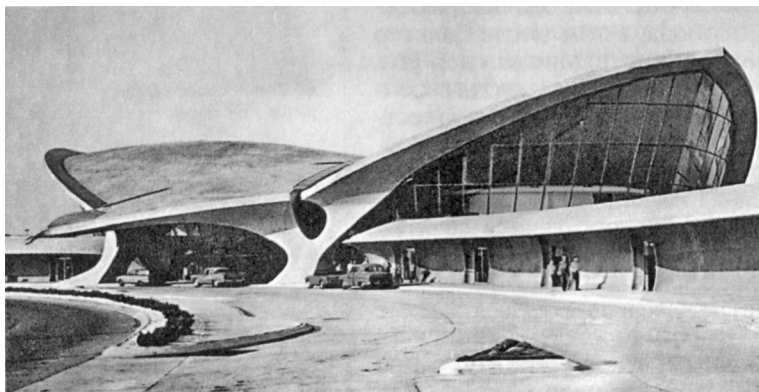
Современная архитектура в своих поисках опирается на многие принципиальные решения функционализма, а также органической архитектуры. Так, в одной из последних работ Ле Корбюзье исследователи справедливо видят стремление сблизить и объединить сильные стороны как функционализма, так и органической архитектуры. Из этого сплава Ле Корбюзье сумел создать совершенно самостоятельный образ, противопоставив школе Мис Ван дер Роэ не только иные принципы, но и иные формы (прежде всего вместо метало-стеклянных призм тяжелую пластику железобетона). Первый шаг в этом направлении был сделан давно в жилом доме, исполненном Корбюзье в Марселе, второй — в капелле Нотр-Дам-дю-О в Роншане. Корбюзье дал толчок принципиально важным для дальнейшего развития поискам, необычайно обогатившим современную архитектуру. Примером тому может служить творчество финского архитектора Алвара Хенрика Аалто (1898—1976) и американского архитектора Эро Сааринена (1910—1961), сына известного финского архитектора Элиеля Сааринена (1873—1950).

В практику 1950—1960-х гг. прочно вошли «висячие покрытия», «своды-оболочки», резко изменившие представление архитекторов об объеме и пространстве и расширившие их творческие возможности. Соотношение функционального и художественного находит выражение в общественных сооружениях. Стало правилом использовать спортивные постройки как универсальные трансформирующиеся залы. Постоянно идут поиски наиболее экономичной и удобной, но и художественно выразительной формы и образа вокзала. Так, «идея полета» — не грубая аналогия с реальной птицей, а лишь ассоциация с ней, «волнующее ощущение путешест-

вия» (как определил свое решение сам автор) — выражены в проекте аэровокзала около Нью-Йорка, исполненном Эро Саариненом в 1958 г. (проект осуществлен уже после смерти зодчего). В здании нет ни одной строго геометрической формы, не говоря уже об окружности или прямом угле. Сааринен стремился к созданию пластической формы, «в которой обеспечена непрерывность всех архитектурных элементов». Своим ясно выраженным художественным обликом здание как бы психологически подготавливает людей к полету.

Аэровокзал близ Вашингтона, созданный по проекту Сааринена в 1963 г., прост и рационален как по функциональному, так и по объемно-пространственному решению (четкое разделение прибывающих и улетающих пассажиров, приема и выдачи багажа, замена переходных галерей, ведущих к самолетам, салонами-автобусами на 90 человек с подвижным уровнем пола в зависимости от пола вокзала и высоты кабины самолета). Железобетонное плиточное перекрытие главного операционного зала второго этажа (180 × 45 м), опирающееся на два ряда наклонных пилонов, напоминает, по меткому определению А. В. Иконникова, «гигантский тент» и производит большое впечатление ясно выраженной тектоникой. Мощные пилоны-устои и гигантское висячее покрытие приобретают неожиданную легкость и даже ажурность благодаря нарочито тяжеловесной по пропорциям контрольной башне, поставленной рядом.

Убедившись в определенной узости международного стиля — функционализма, современные архитекторы пыта-



Эро Сааринен. Аэровокзал «Кеннеди» компании TWA.
Нью-Йорк

ются развить те стороны, которые ими не учитывались ранее: пластические возможности архитектурных форм, индивидуальные запросы, связь с национальной культурой. В последние годы особенно актуальной становится проблема соотношения национального и интернационального в бытовой архитектуре отдельных стран. Несомненно, что истинный путь здесь лежит в преодолении как космополитических нивелирующих тенденций, так и бесперспективных попыток реставрации и стилизации многих, уже ушедших в прошлое местных архитектурных форм, в использовании истинных традиций и живых современных потребностей, на которых и должны строиться национальные архитектурные школы. В условиях современного общества этот творческий процесс поисков и находок, разумеется, сложен и неровен и имеет массу камней преткновения.

7.2. Основные направления изобразительного искусства XX века

Утрату ценностных ориентиров, характерную для культуры XX столетия, легче всего проследить в изобразительных искусствах. Искусство, порывающее с традицией и считающее формальный эксперимент основой своего творческого метода, каждый раз выступает с позиций «открытия новых путей» и потому именуется *авангардом* (франц. *avantgard* — передовой отряд). Все авангардистские течения имеют одно общее: они отказывают искусству в прямой изобразительности, отрицают его познавательные функции, но в этой дегуманизации искусства — тупик авангарда. За отрицанием изобразительных *функций* неизбежно следует и отрицание самих *форм*, замена картины или статуи реальным предметом. Отсюда и совершенно закономерный приход, например, к искусству *поп-арта* (англ. *pop art*, сокр. от *popular art* — общедоступное искусство). Но ни формалистические эксперименты, ни обращение к архаическому искусству Древнего Востока, или Азии, или Америки, к наивности детского творчества не могут заменить значение самого человека в искусстве. Вот почему нередко поиски «чистой» формы вновь обращают художника к человеку, к жизни, ее реальным, неисчерпаемо многообразным проблемам.

Авангардизм и *модернизм*, хотя и часто смешиваются как очень близкие понятия, думается, далеко не однозначны.

Авангард — абстрактивизм, дадаизм, футуризм, сюрреализм, во второй половине XX в. — поп-арт, соц-арт, арт-дизайн (яркие примеры: в кинематографе — Луис Бунюэль, в литературе — Давид Бурлюк, в живописи — Сальвадор Дали), — искусство, эпатажное, полное агрессии, авторитарное и вместе с тем очень прагматичное. Модернизм ведет свое начало еще от дивизионизма, выражает себя в кубизме и вытекающих из него орфизме и пуризме, в «метафизическом искусстве», в акмеизме и экспрессионизме. Это, по справедливому замечанию исследователей, замкнутый в своем эстетическом мире круг художников, не ищущих площадного признания и громких скандалов, не склонных к ораторскому выражению; художников более сложной психики, вроде Джойса, Пруста, Стравинского. По мнению многих исследователей, к модернистам принадлежат и Матисс, и Модильяни. Было бы, однако, большой ошибкой представлять эволюцию искусства XX столетия в виде вульгарного прямого противопоставления реализма авангарду и модернизму, ибо, как уже отмечалось, многие художники, пройдя увлечение последними, пришли к поискам реалистических форм искусства, а случилось, и наоборот. Это особенно заметно в творчестве тех мастеров, чей жизненный путь совпал с великими испытаниями в мировых войнах, кто принял участие в борьбе сил прогресса с реакцией, не остался в стороне от больших проблем социальной жизни своего народа и судеб всего мира.

Сложности развития художественной культуры XX в. ярко прослеживаются на примере искусства Франции. Для реалистического направления французской литературы XX в. характерна непрерывная линия развития при всем том, что и оно знало формалистические субъективно-эстетические течения. В изобразительном же искусстве Франции, особенно в живописи, уже с самого начала XX в. обозначился отход от реализма. Французская живопись прошла почти все этапы и варианты формалистического искусства. Франция явилась родиной фовизма, кубизма и его разновидности — пуризма, она дала своих дадаистов, сюрреалистов, абстракционистов. Менее всего во Франции получили развитие футуризм и экспрессионизм.

В 1905 г. на выставке в Париже художники Анри Матисс, Андре Дерен, Морис Вламинк, Альбер Марке, Жорж Руо, Ван Донген и несколько других экспонировали свои произведения, которые за резкое противопоставление необычно-

венно ярких цветов и нарочитую упрощенность форм критика назвала произведениями «диких» — *les fauves*, а все направление получило название *фовизма*. У фовистов с их пониманием соотношения пятен чистого цвета, сведенным к контуру лаконичным рисунком, простым, «по-детски» линейным ритмом оказались огромные возможности для решения декоративных задач. Самым талантливым из фовистов был, несомненно, **Анри Матисс** (1869—1954).

Матисс учился в Академии у Жюльена и в мастерской Гюстава Моро, много копировал в Лувре старых мастеров, особенно Шардена и Пуссена, от которых идет его крепкая пластическая форма («*Фрукты и кофейник*», 1897—1898). Он прошел через увлечение импрессионистами, но в поисках повышенной интенсивности, яркости и силы цвета, чистого и звучного, совсем не соответствующего видимому, пришел к упрощенности и плоскостности форм, близких понт-авенской школе Гогена. Интересуясь чисто формальными задачами, Матисс отказался от сюжетной повествовательности. Предметом его изображений служат самые простые и несложные мотивы: пестрые ткани и кресла, цветы, обнаженное или полуобнаженное тело. Его не интересует передача освещения, в его полотнах почти нет объема, пространство лишь намечено. Так, в «*Севильском натюрморте*» (1911) плоскость пола и стены нарочито слиты вместе, и только само расположение предметов сохраняет намек на пространственность. Композиция строится на контрасте цветов. В упомянутом натюрморте это зеленая обивка дивана, синий узор драпировки, розовый фон, дополненные киноварью и зеленью цветка в белом горшке. Линии рисунка у Матисса всегда очень лаконичны, изысканно ритмичны («*Марокканец Амидо*», 1912). Упрощенность формы, однако, не исключает передачи метко подмеченных характерных поз, жестов, даже состояний («*Семейный портрет*», 1911; см. цветную вклейку).

Повышенная звучность цвета, крупные красочные плоскости, не раздробленные полутонами, условность формы и пространства с их схематизированными линиями — все эти качества в полной мере проявились в декоративных работах Матисса. Панно «*Танец*» и «*Музыка*» (1910) были написаны художником по заказу московского собирателя новой живописи П. И. Щукина (1853—1912) для его особняка. Панно объединяет не только тема, но близкие выразительные средства. На сине-зеленом фоне изображены красные фигу-

ры: полные стремительного движения, динамики — в «Танце», где все подчинено ритму хоровода, и статики, покоя — в «Музыке». В обоих панно нет никакой индивидуализации образов, исследователями остроумно замечено, что даже трудно понять пол изображенных. Но все подчинено общему плоскостному и цветовому ритму. Матисс-декоратор — это целая страница монументально-декоративной живописи первой половины XX в.

Вместе с тем Матисс — не символист, он не навязывает цветку символично-аллегорический смысл. Его картины не надо разгадывать, как ребус. Это образы, полные спокойствия, созерцательности, ясности, утонченно-живописные или бурно оптимистические по колориту. Однако исследователями справедливо отмечено, что его оптимизм — результат нарочитого ухода от трагических коллизий эпохи. В этом проявляется определенная ограниченность художественного мировоззрения и искусства Матисса, но в этом и его сущность как живописца, другим мы его не представляем. Цвет — основное выразительное средство в полотнах художника. При всей лаконичности, условности и обобщенности он дается в сложных градациях даже тогда, когда это как будто большие локальные пятна, как в «Красной комнате» (1908). Позже, в 1920—1940-е гг., раскрытие сложных взаимосвязей цвета усиливается. Именно утонченными цветовыми соотношениями создается поэтический и гармоничный образ беспредельно многообразной природы. Но человеческая фигура в полотнах Матисса трактуется только как часть этого изысканного узора, вплетенная в орнаментальную вязь.

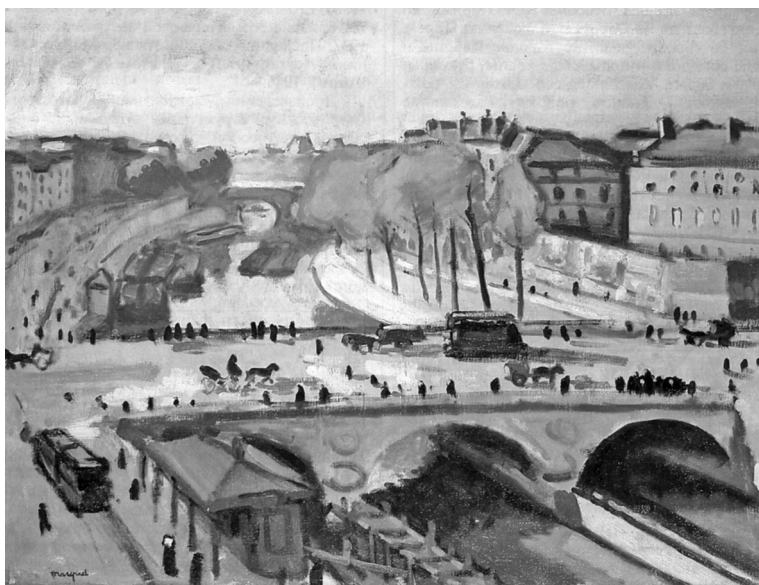
Тяготение к искусству монументальному характерно для всей творческой жизни Матисса. Одна из последних его работ — декоративное оформление «Капеллы четок» в Вансе (юг Франции, 1948—1951). Свет, проникающий через синие, желтые, зеленые витражи, создает сложную, таинственную атмосферу. Изысканный темный контур витражей лишний раз напоминает о высочайшем мастерстве Матисса-графика. Лучшие традиции графического искусства, идущие от знаменитых карандашных портретов французского Ренессанса, через Энгра и Дега, Матисс пронес в XX столетие («Портрет Бодлера», офорт, 1930—1932).

Жизнерадостностью мироощущения, солнечностью палитры близок Матиссу Рауль Дюфи (1877—1953) с его сценами скачек, морскими пейзажами, парусными регатами,

которые он создает на полотне звучным, подвижным мелким мазком («Лодки на Сене», 1925). Дюфи приехал в Париж из Гавра, как некогда Моне, и испытал немалое влияние импрессионистов и постимпрессионистов. Его нормандские и средиземноморские пейзажи и натюрморты начала века, веселье и яркие, очень близки фовистским. Но в 1920—1930-е гг. он обретает свое неповторимое лицо. В декоративизме его картин нет матиссовского монументализма, по черк Дюфи, его богатейшие переходы синего от почти черного к акварельно-прозрачной голубизне, его поч-



Рауль Дюфи. 14 июля в Гавре. Улица, украшенная флагами. Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду



Альбер Марке. Мост Сен-Мишель. Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду

ти детский рисунок не спутаешь ни с чем. Как верно замечено исследователем, за этой наивной простотой и веселой непринужденностью чувствуется высочайший артистизм, изощренное понимание формы.

Близок Матиссу и Альбер Марке (1875—1947), воспевающий, как и импрессионисты, современный Париж с его Сеной, баржами, церквями, Лувром, небом, людьми. Но это уже взгляд на город не Писсарро или Моне, а человека XX столетия.

Другие художники, экспонировавшиеся в 1905 г. вместе с Матиссом, тем не менее имели с ним мало общего. Это прежде всего Морис де Вламинк (1876—1958), для которого характерна повышенная экспрессивность в воспроизведении мира. Напряженным цветом, резкими цветовыми аккордами создает он образ хмурой, мрачной природы, передает ощущение тоски и одиночества («Наводнение в Иври», 1910).

Еще более экспрессивно, нервозно искусство Жоржа Руо (1871—1958), тяготеющее к гротеску (серия «Клоуны»). Учившийся некогда в мастерской Г. Моро, Руо очень быстро



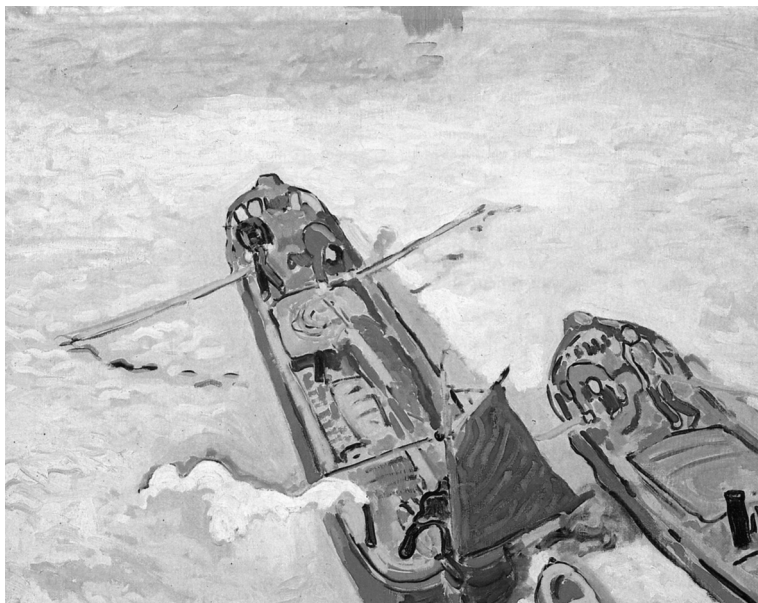
Морис де Вламинк. Берег реки. Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду

отошел от фовистов. Понимание цвета у Руо резко отлично от Матисса или Марке. Мерцающие сине-фиолетовые и вишнево-красные цвета его композиций, в которых фигуры резко оконтурены черным, чем-то напоминают позднеготические витражи. По настроению они ближе экспрессионистам («Мы сошли с ума»).

Как и Вламинк, большое влияние живописи Ван Гога испытал Андре Дерен (1880–1954), особенно в ранний период, затем последовательно — влияние Сера и Синьяка. Через Сезанна Дерен пришел впоследствии к кубизму («Субботный день», 1911–1914).



Жорж Руо. Рабочий-ученик (Автопортрет). Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду



Андре Дерен. Две шлюпки. Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду



Амадео Модильяни.
Портрет Макса Жакоба.
 Дюссельдорф, Художественное собрание земли Северный Рейн-Вестфалия

лаконичная линия маленького рта, четкий овал, но эти повторяемые приемы письма и рисунка ничуть не уничтожают индивидуальности каждого образа.

Искусство XX века, особенно его начала, вообще знает ряд художников-одиночек, которые не примыкали ни к какому направлению, как, например, Морис Утрилло (1883—1955), певец парижских улиц, вернее, улочек и площадей Монмартра, парижских окрестностей. Еще в большей степени таким одиночкой остался в искусстве Анри Руссо (1844—1910) по прозвищу Таможенник (*Le Douanier*), ибо после войны он служил на таможне. Руссо пришел в живопись поздно, узнал известность лишь незадолго до смерти и позже был объявлен главой *примитивизма* — нового направления, названного так за «наивность» изображаемого на холсте. Но у Анри Руссо это не слепок с натуры, а либо мир фантастический, почти экзотичный — тропическая растительность, хищные звери, таинственная, как бы замершая природа; либо быт парижской улицы со смешными и нелепыми человечками, увиденный, однако, острым взглядом художника, так искусно подчиняющего изображенное законам декоративной плоскости, что вряд ли его можно отнести к «воскресным» самоучкам, как его пытаются иногда характеризовать («*Заклинательница змей*», 1907; «*Двуколка месье Жюне*», 1910).

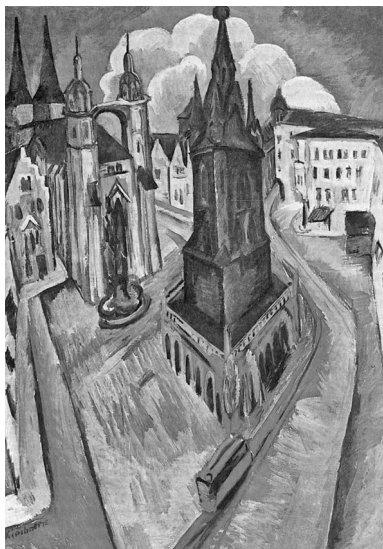
Особое место среди французских художников начала XX в. занимает **Амадео Модильяни** (1884—1920). Многие роднит его с Матиссом: лаконизм линии, четкость силуэта, обобщенность формы. Но у Модильяни нет матиссовского монументализма, его образы более камерные, интимные (женские портреты, обнаженная натура). Линия Модильяни обладает своеобразной красотой. Обобщенный рисунок передает хрупкость и изящество женского тела, гибкость длинной шеи, острую характерность мужской позы. Модильяни узнаешь по определенному типу лиц: близко посаженные глаза,



Анри Руссо. Заклинательница змей. Париж, Музей Орсе

Среди модернистских направлений начала XX в., возможно, одним из самых сложных и противоречивых является *экспрессионизм* (от лат. *expressio* — выражение). Сложился экспрессионизм в Германии. Его идеолог, Эрнст Кирхнер (1880—1938), считал экспрессионизм направлением, специфически свойственным германской нации (само название экспрессионизма толковалось как внутреннее выражение торжества духа над материей). Своими предшественниками экспрессионисты считали бельгийского художника (англичанина по рождению) Джеймса Энсора (1860—1949) с его основным мотивом творчества — масками и скелетами, выражением ужаса перед действительностью; норвежского художника Эдварда Мунка (1863—1944), чьи картины критика назвала «криками времени»; швейцарца Фердинанда Ходлера (1853—1918), одного из представителей символизма; голландца Ван Гога.

Начало экспрессионизму как художественному направлению было положено в 1905 г. организацией в Дрездене



Э. Л. Кирхнер.
Красная башня в Галле.
Эссен, Музей Фолькванг

альяповатой раскраской, Пехтштейн и Нольде — от примитива и детского рисунка, подражания искусству Океании) через полный отказ от передачи пространства в живописи, оперирующей несгармонизированными тонами. Их творчество, полное ужаса перед действительностью и будущим, ощущений собственной неполноценности, безнадежности и незащитности в этом мире, построенное на деформации, остром рисунке, внешней эмоциональности, по сути своей, как это ни неожиданно при всей его экзальтированности, — так же холодно и проникнуто рационалистическим расчетом, как и направления типичного авангарда.

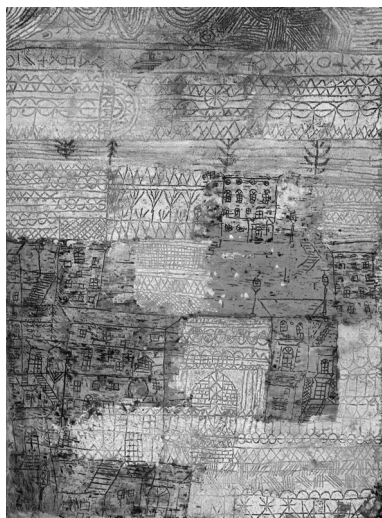
С 1906 по 1912 г. члены организации «Мост» периодически устраивали выставки то в Дрездене, то в Кельне.

В 1910 г. Василий Кандинский (1866—1944) и Франц Марк (1880—1916) создали альманах под названием «Синий всадник», а в следующем году организовали выставку под тем же названием. Эта выставка положила начало второму объединению экспрессионистов «Синий всадник» (1911—1914). Его главными фигурами были В. В. Кандинский и Франц Марк. К «Синему всаднику» примкнули Макке, Клее, Кубин, Кокошка.

объединения «Мост» студентами архитектурного факультета Высшего технического училища и Школы искусств Э. Л. Кирхнером, Э. Хеккелем и К. Шмидт-Ротлуфом. К ним примкнули Э. Нольде, М. Пехтштейн, Ван Донген и др. Их кумиром был Ницше. В своем творчестве, восстававшем против всего современного искусства — академического натурализма, немецкого югендштиля и пр., они стремились выразить драматическую подавленность человека в мире — в геометрически упрощенных, грубых формах (Кирхнер и Хеккель — отгалкиваясь от средневековой немецкой деревянной резьбы с

К началу Первой мировой войны оба объединения распались. По выражению исследователя, нервно и изломанно «они искали рай на земле, а нашли Первую мировую войну» (В. Власов). После войны экспрессионисты резко размежеваются. Одни полностью уходят в абстракционизм; Пехштейн и Нольде уезжают на острова Океании, соблазненные Гогеном; Кирхнер увлекается африканским скульптурным примитивом (в 1938 г. он покончил жизнь самоубийством). В творчестве других отчетливо звучат социальные ноты, как, например, у Жоржа Гроса (1893—1959), не причислявшего себя, правда, к экспрессионизму, и Отто Дикса (1891—1969). Живописец и график Дикс выразил весь ужас войны в знаменитой, уничтоженной фашистами в 1933 г. картине «Окоп» (1920—1923) и в 50 офортах серии «Война» (1929—1932). Наиболее верными позициям экспрессионизма остались австриец Альфред Кубин (1877—1955) с произведениями, близкими к Кафке, — полными галлюцинаций, пронизанными мистицизмом, в которых призрачность, ирреальность образов уживается с натуралистическими деталями (иллюстратор Достоевского, Гофмана, Стриндберга, Эдгара По), и Оскар Кокошка (1886—1980) с его драматическими композициями — «портретами городов», образами, навеянными философией Фрейда, в которых человек рассматривается как нечто зыбкое, неуловимое, расплывчатое (портрет доктора-психиатра Фореля, 1908).

Полный отказ от иллюзорного пространства, плоскостная трактовка предметов, несгармонированные сочетания, излюбленные персонажи — проститутки, преступники, душевнобольные — такова мрачная поэтика экспрессионистов. Для членов «Моста» характерны исступленная мистика, почти отталкивающая деформация, угнетающий пессимизм, свидетельству-



Пауль Клее. Флорентийские виллы. Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду

ющий о растерянности и душевной опустошенности. «Синий всадник» был еще более антиреалистическим объединением, в своем стремлении опрокинуть еще живые традиции импрессионизма он пошел дальше в сторону абстрактного искусства. Впоследствии к нему естественно присоединились Лайонел Фейнингер (1871—1956), автор архитектурных пейзажей с геометрическими формами холодно-серых домов, умствующий рационалист в искусстве; Пауль Клее (1879—1940), талантливый стилизатор детского рисунка (о двух последних упоминалось в связи с «Баухаузом»).

Экспрессионизм имел своих выразителей и в скульптуре, например Эрнст Барлах (1870—1938), автор «Памятника павшим» в соборе Магдебурга (1931).

Экспрессионизм оказал влияние на многих художников. Его влияние продолжается и в наши дни на мастеров, которые хотят выразить свое неприятие уродливого современного мира, «пафос отрицания», вопль боли и которые «очень по-своему» понимают возможности искусства.

Становление другого направления модернистского искусства, *кубизма* (франц. cubisme, от cube — куб), связано с творчеством французских художников Жоржа Брака и Пабло Пикассо. В 1907 г. в Париже была устроена посмертная выставка Поля Сезанна, имевшая огромный успех. Схематизация форм, которую увидели будущие кубисты в Сезанне, и геометризация, привлекавшая их внимание в только что открытой европейцами африканской скульптуре, были толчком для создания этого направления. Как и экспрессионисты, кубисты отказались от иллюзорного пространства, всякого намека на воздушную перспективу, но задачи их были другие. В противовес импрессионистическим поискам моментального впечатления, фиксируемого в этюде, игре импрессионистов со светом и цветом они считали главной конструкцией картины, поставив во главу угла строгую построенность предмета, представленного на плоскости открытым для обзора со всех сторон. Кубисты любили подчеркивать, что они пишут не как видят, а как знают, причем в соответствии с современным развитием науки.

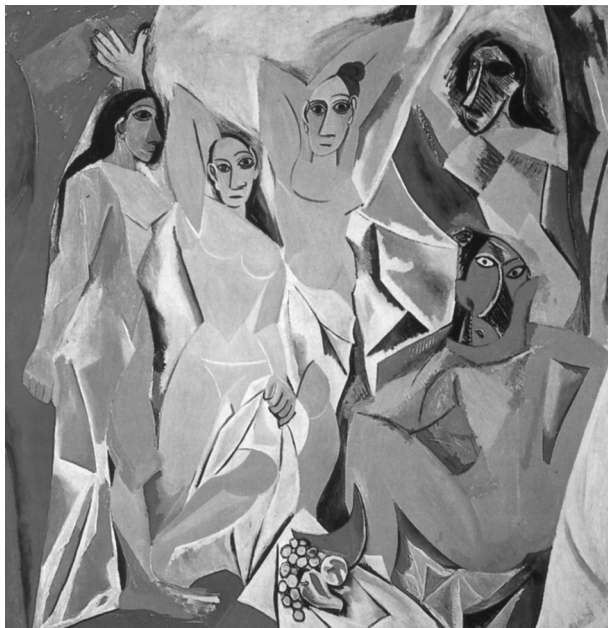
Считается, что кубизм в своем развитии прошел несколько фаз: *сезаннистскую* (1907—1909)¹, *аналитическую* (когда

¹ Но в отличие от Сезанна, всегда стремившегося к целостности формы, кубисты, играя изобразительными элементами, пришли, по сути, к разрушению формы.

именно предмет и стал представляться с разных точек зрения, 1910—1912), *синтетическую* (период, когда связь с объектом изображения совершенно порвана, 1913—1914). На последнем этапе из кубизма вычленился *орфизм* Озанфана (термин принадлежит поэту Г. Аполлинеру) и *пуризм* Ле Корбюзье.

Началом кубизма можно считать появление произведения Пикассо «Авиньонские девушки» (1907—1908), в котором еще есть определенная сюжетность, но нет воздушной перспективы и фигуры деформированы. Форма правой части моделируется светотенью, в то время как левая часть картины — с помощью теней и растушевки. Композиция строится на нарочито разной моделировке разных частей. Видимая форма разлагается на составляющие элементы для создания новой изобразительной формы. Если кубисты и шли от Сезанна, то это был уже не Сезанн, а нечто другое — игра выгнутыми и вогнутыми плоскостями, в которой не было ничего от его «живописной стихии».

В мастерскую имевшего успех Пикассо приходят Брак, Дерен, вокруг него собираются молодые художники. Скла-



Пабло Пикассо. Авиньонские девушки.
Нью-Йорк, Музей Гуггенхайма

дываются основы искусства кубизма. Формы предметного мира разрушаются, человеческая фигура превращается в сочетание вогнутых и выгнутых плоскостей; изображение статично (Пикассо. «Женщина с веером», «Танец с покрывалами»). В картине Пикассо «Три женщины» (1908) движение передано через три разные позы.

В 1908 г. группа поэтов и художников, куда вошли возглавлявшие ее Пикассо и Брак, художники Лорансен и Грис, поэты Аполлинер, Жакоб, Сальмон, Гертруда и Лео Стайн и ставший историографом кубизма Канвейлер (Даниель Анри), создала объединение «Бато-Лавуар». В предисловии Г. Аполлинера к каталогу персональной выставки Брака, состоявшейся в том же году, еще не было и намек на кубистическую программу. Критик Воксель назвал произведения Брака «*bizarrieres cubiques*» («кубические странности»), и термин этот был подхвачен.

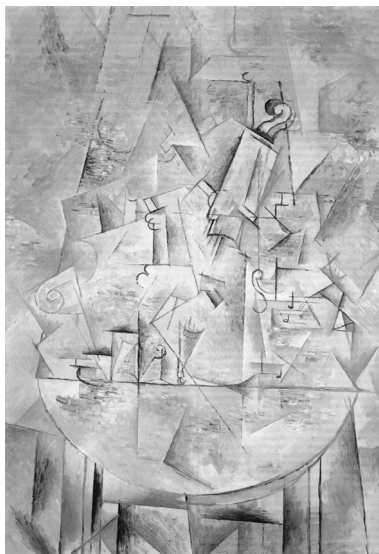
В 1911 г. образовалась новая группа кубистов в мастерской Жака Вийона, к которому присоединились Дюшан, Глез, Метценже, Ле Фоконье, Леже, Пикабия, Купка. В группе, получившей название «Дю Пюто» (1911—1914), сильнее, чем в объединении «Бато-Лавуар», обозначились абстракционистские тенденции. Так, работы Фернана Леже (1881—1955) строятся прежде всего на сопоставлении цветowych плоскостей чистых тонов («*Курильщики*», 1911; «*Дама в голубом*», 1912). Впоследствии творчество Леже, целиком посвященное воспеванию машины как единственно достойного предмета изображения в искусстве, совершенно расходится с кубизмом («*Город*», 1919). Интерес к человеку никогда не покидал Леже. После Второй мировой войны, возвратившись из Америки, куда он уехал, не желая оставаться в петэновской Франции, он выступает как художник, для которого главным объектом внимания становится не машина, а человек, хотя мастер и остается верен конструктивизму с его схематизмом форм («*Строители*», 1950). Последние годы Леже много работал в монументальном искусстве, в основном в керамике (майоликовая мозаика на спортивную тему на фасаде его музея в Биоте, витражи и шпалеры для церкви в Оденкуре).

Последнее широкое выступление кубистов состоится к 1912 г. Десятый осенний Салон был вместе с тем их первой выставкой, носившей программный характер. В том же году вышла книга Глеза и Метценже «О кубизме» — первое теоретическое обоснование кубизма. По теории кубистов, картина — это самостоятельный организм, и она воздейст-

вует не образом, а формальными средствами, своим ритмом. По мысли Аполлинера, кубистические произведения относятся к старому искусству, как музыка к литературе. «Не искусство имитации, а искусство концепции», — провозглашал Аполлинер. По мнению теоретиков кубизма, красота картины не имеет ничего общего с красотой реального мира, она строится только на пластическом чувстве.

Наиболее последовательно кубизм проявился в творчестве Жоржа Брака (1882—1963). В свои композиции всегда изысканной гаммы серых, желтых, зеленых, коричневых тонов Брак вводит аппликации, подлинники куски бумаги или дерева, внося тем в абстрактную в общем форму элемент реального мира. В других работах, например в его «Арии Баха» (1914), плоскостно трактованные черные и коричневые геометрические формы, лишь отдаленно напоминающие скрипку, клавиши рояля, ноты, должны передавать в зрительных образах образы музыкальные. Предметность формы здесь еще сохранена, но вскоре она превратится в изобразительный знак — символ, уточняющий сюжет, и это явится последним шагом кубизма к абстрактной живописи.

Кубисты всегда подчеркивали свою аполитичность, и знаменательно, что разъединение их произошло с войной 1914 г. После Первой мировой войны многие кубисты ушли в декоративное искусство. Глез стал заниматься стенописью. Люрса и Леже — коврами и керамикой. Продолжатели кубистов — *пуристы* — развивали рационалистическую, рассудочную тенденцию кубизма. С пуризма, как уже говорилось, начинал Ле Корбюзье, создатель конструктивизма, считавший, что и любую картину можно построить так же, как машину или здание.



**Жорж Брак. Круглый столик
на одной ножке.**

**Париж, Национальный музей
современного искусства,
Центр Помпиду**

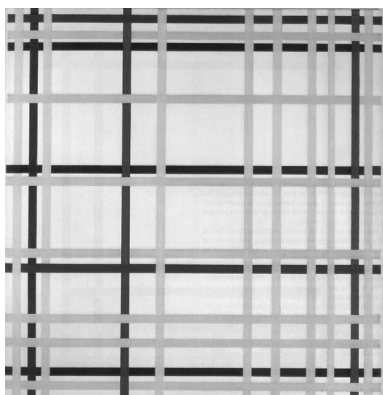
С кубизмом связаны первые формотворческие опыты в скульптуре. Александру Архипенко (1887, Киев — 1964, США) принадлежит изобретение *контрформы* (замена выпуклых частей вогнутыми или пустотами), соединение разных материалов и их раскраска (скульптура-живопись), «лепка светом» (ажурная скульптура с подсветкой изнутри). На позициях кубизма стояли также А. Лоран (1885—1954), обратившийся позже к сюрреализму; Ж. Липшиц (1891—1975), позже пурист, конструктивист, экспрессионист и сюрреалист; О. Цадкин (1890—1967), использовавший принцип контрформы в монументе «Памяти разрушенного Роттердама» (бронза, 1953): деформированная фигура с пустой грудью и вскинутыми руками — вопль отчаяния, крик о помощи, предельное душевное напряжение. Не избег влияния кубизма и позже сюрреализма перешедший потом к абстракционизму А. Джакометти (1901—1966).

Исследователями справедливо замечено, что в отличие от кубизма, сложившегося сначала как живописное течение, а уж потом теоретически, *футуризм* (от лат. futurum — будущее) заявил о себе прежде всего в манифестах; он явился первым откровенно враждебным реализму направлением. В 1909 г. в парижском журнале «Le Figaro Magazine» были опубликованы 11 тезисов итальянского поэта Ф. Т. Маринетти (1876—1944), в которых провозглашался апофеоз бунта, «наступательного движения», «лихорадочной бессонницы», «гимнастического шага», «оплеухи и удара кулака», а также «красоты быстроты», ибо в современном мире «автомобиль прекраснее Самофракийской Победы». Манифест этот в расширенном виде был повторен в 1910 г. и имел очень большой успех у молодежи. Футуристы отрицали искусство прошлого, призывали к разрушению музеев, библиотек, классического наследия: «Долой археологов, академии, критиков, профессоров». Отныне страдания человеческие должны интересовать художника не больше, чем «скорбь электролампы». Родина футуризма — Италия, поэтому и более всего футуристов среди итальянских художников: У. Боччони, К. Карра, Л. Руссола, Дж. Северини, Дж. Балла и др. Они стремились к созданию искусства — апофеоза больших городов и машинной индустрии. Футуризм выступил с апологией техники, урбанизма, абсолютизацией идеи движения. Так, «Механические элементы» Леже представляют собой комбинацию из механических, геометрических форм (подобие каких-то дисков, труб и пр.) на красном фо-

не. Материальность предметных форм растворена в динамике ритмов и линий. Натуралистические детали совмещаются с отвлеченными линиями и плоскостями одинаково равноценно, воспроизведенными на холсте. Предмет разложен на плоскости, движение расчленено на элементы. Деконструктивность, алогичность композиции, дисгармония цвета характерны для футуристических полотен (Боччони. «Состояние души», 1911; Северини. «Норд-зюд», 1912; Балла. «Выстрел из ружья», 1915).

Появление картин футуристов сопровождалось беспрепятственными скандалами. В 1910 г. они организовали выставку в Париже. В отличие от кубистов футуристы с их культом силы активно вмешивались в общественную жизнь, нередко исполняя крайне реакционную роль (недаром вождь футуризма Маринетти в годы фашизма сблизается с Муссолини). Но уже в 1920-е гг. футуризм исчерпал себя. Карра вернулся к изобразительным формам, Северини стал главой и теоретиком итальянской «неоклассики»: он пришел к ней через пуризм, выступая за чистоту форм, «построенных на эстетике циркуля и числа». В конце 1920-х гг. новые силы футуристов выступают с несколько видоизмененной программой.

Наиболее крайняя школа авангардизма — *абстракционизм* — сложилась как направление в 1910-х гг. Поскольку художники этого течения отказываются от показа предметного мира, абстракционизм (от лат. *abstractio* — отвлечение) называют еще *беспредметничеством*. Теоретики абстракционизма выводят его от Сезанна через кубизм. Именно такой путь — от изобразительности через «идеальную реальность» так называемого синтетического кубизма к полной неизобразительности — прошел один из основателей *неопластицизма* (гол. *neoplasticism*) Пит (Питер Корнелиус) Мондриан (1872—1944), который считал, что «чистая пластика создает чистую реальность». Наряду с Кандинским и Малевичем Мондриан в современном искусствознании называется «отцом абстракционизма». В 1910-е гг. Мондриан был связан с кубизмом, правда, доведя его принципы до простого черчения на плоскости. На родине, в Голландии, у Мондриана появляется группа последователей, объединившихся вокруг журнала «Стиль». Программа журнала провозглашала создание универсального образа мира посредством... прямоугольников разного цвета, отделенных друг от друга жирной черной линией. Так появились бесчисленные композиции без названия, под номерами или буквами. Мондриан был



Пит Мондриан. Нью-Йорк-сити.
Париж, Национальный музей
современного искусства,
Центр Помпиду

мый «конструктивный геометризм» Мондриана).

У истоков абстракционизма стоит также **Василий Кандинский** (1866—1944). Он создал свои первые «беспредметные» произведения еще раньше кубистов. Москвич родом, Кандинский сначала готовился к юридической карьере, в 1896 г. приехал в Мюнхен, прошел через разные увлечения — от Гогена и фовистов до народного лубка. Как уже говорилось, он был одним из организаторов альманаха «Синий всадник». В своей работе «О духовном в искусстве» (опубликована в 1912 на немецком языке) Кандинский провозглашает отход от природы, от природы к «трансцендентальным» сущностям явлений и предметов; его активно занимают проблемы сближения цвета с музыкой. Кандинский испытал также большое влияние символизма: несомненно, от символизма его понимание черного, например, как символа смерти, белого — как символа рождения, красного — как символа мужества. Горизонтальная линия воплощает пассивное начало, вертикаль — активное начало. Исследователи справедливо считают, что Кандинский — последний представитель литературно-психологического символизма, подобно Моро во Франции и Чюрленису в Литве, и вместе с тем первый абстрактный художник. «Предметность вредна моим картинам», — писал Кандинский в работе «Текст художника». Картины Кандинского этого периода представляют собой красочные полотна, в которых бесформен-

буквально одержим культом равновесия вертикалей и горизонталей и порвал с журналом «Стиль», когда тот ввел в 1924 г. как компонент выразительного языка угол в 45°. Программные установки Мондриана в 1940-е гг. были подхвачены итальянскими «конкретистами». Опираясь на утверждение Мондриана, что «нет ничего конкретнее, чем линия, цвет, плоскость», они стали создавать «новую действительность» из линий и плоскостей открытого желтого, красного, синего цвета (так называе-

ные пятна интенсивного цвета в красивых сочетаниях пересекаются кривыми или извилистыми линиями, иногда напоминающими иероглифы (что само по себе было уже великим преступлением с точки зрения Мондриана). Нет в картинах Кандинского и мрачности творений Мондриана, они скорее близки детской непосредственности полотен Клее, чем-то напоминают зафиксированные в красках фотографические эффекты света («абстрактный экспрессионизм» Кандинского).

В начале 1920-х гг. Кандинский увлекался так называемым *геометрическим абстракционизмом* (в противовес *живописному абстракционизму* предыдущего периода). В 1933 г. с приходом в Германии к власти фашистов Кандинский эмигрировал во Францию, где жил до конца дней. Поздние работы Кандинского как бы совмещают принципы живописного и геометрического абстракционизма.

Казимир Малевич (1878–1935) соединил импрессионистический абстракционизм Кандинского и сезаннистский геометрический абстракционизм Мондриана в изобретенном им *супрематизме* (от франц. *surgerme* — высший). Ученик Киевской художественной школы, затем Московского училища живописи, ваяния и зодчества, Малевич прошел через увлечение импрессионизмом, затем кубизмом, в 1910-е гг. испытал влияние футуристов Карра и Боччони. С 1915 г. он создал свою собственную систему абстрактной живописи, выраженную им в картине «*Черный квадрат*», назвав эту систему «динамический супрематизм». В своих теоретических работах Малевич утверждал, что в супрематизме «о живописи не может быть и речи, живопись давно изжита и сам художник — предрассудок прошлого». В 1920-е гг. Малевич пытается в своих «планитах» и «архитектонах» применить супрематизм к архитектуре. В начале 1930-х гг. он возвращается к фигуративной живописи в реалистических традициях («*Девушка с красным деревком*»).

«Черный квадрат» Малевича вошел в историю как наивысшее выражение крайностей модернистского искусства. Последователями и учениками Малевича в России явились Л. Попова, О. Розанова, И. Пуни, Н. Удальцова (так называемая группа «*Супремус*»). По ассоциации с термином «минимализм» в авангардной музыке XX в., неопластицизм Мондриана и супрематизм Малевича иногда называют *минимализмом*.

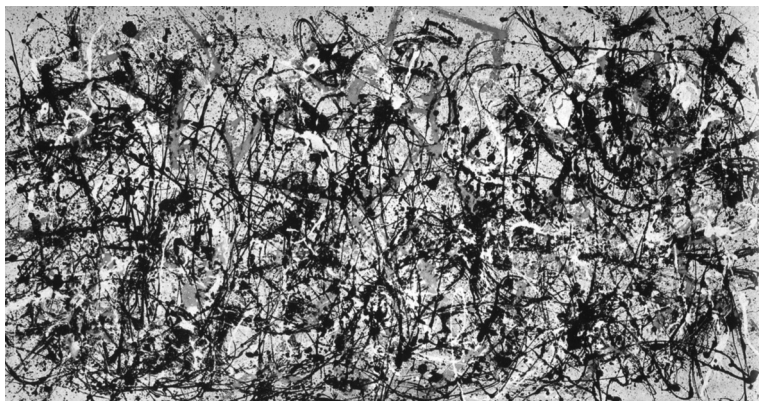
Особое направление в абстракционизме — так называемый *лучизм* — возглавляли Михаил Ларионов (1881–1964)

и Наталия Гончарова (1881—1962). По Ларионову, все предметы видятся как сумма лучей; задача художника — поиск и фиксация пересечения сходящихся в определенных точках лучей, т.е. красочных линий, их в живописи представляющих.

В скульптуре абстракционизм выразился меньше, чем в живописи. Здесь наблюдаются две тенденции: так называемое *объемное направление* (интерес к соотношению отвлеченных объемов — К. Бранкузи, Г. Арп) и «*новое пространство*» (решение новых пространственных отношений — Н. Габо, А. Певзнер).

С приходом к власти фашистов центры абстракционизма перемещаются в Америку. В 1937 г. в Нью-Йорке создается музей беспредметной живописи, основанный семьей миллионера Гуггенхайма (*Solomon R. Guggenheim museum*), в 1939 г. — Музей современного искусства (*Museum of Modern Art*), созданный на средства Джона Д. Рокфеллера. Во время Второй мировой войны и после ее окончания в Америке собрались вообще все ультралевые силы художественного мира.

В послевоенный период новая волна абстракционизма была поддержана огромным размахом рекламы, продуманно организованным успехом. В произведения абстрактной живописи вкладывают капитал. Причины такого успеха беспредметного искусства прежде всего социально-психологические. Апология хаоса, беспорядочности, отказ от «сознательного» в искусстве, призыв «уступить инициативу формам, краскам, цвету» вместе с экзистенциалистской литературой и театром абсурда — вот те средства, которые выражают общую дисгармонию современного мира. Искусство становится языком знаков, и не случайно целое направление абстракционизма называется *абстрактной каллиграфией* (например, творчество Ганса Гартунга). Очень близка ему в Америке так называемая тихоокеанская школа абстракционизма с Марком Тоби (1890—1976) во главе. Наиболее острый характер носит творчество абстракционистов нью-йоркской школы (Ганс Гофман, Арчия Горький и др.). «Звездой» американского абстракционизма послевоенного периода по праву считается Джексон Поллок (1912—1956). Поллок ввел термин «*дриппинг*» — разбрызгивание красок на холст без применения кисти. В Америке это также называется «абстрактным экспрессионизмом», во Франции — *ташизмом* (от *tache* — пятно), в Англии — «живописью действия», в Италии — «ядерной живописью» (*pittura nucleare*).



**Джексон Поллок. Осенний ритм.
Нью-Йорк, музей Метрополитен, фонд Джорджа Херна**

В первой половине 1940-х гг. во Франции наблюдалось некоторое затишье в сфере абстрактного искусства. Это было вызвано некоторым недолгим усилением позиций искусства реалистического. С конца десятилетия абстракционисты вновь объединяются в «Salon des realites nouvelles» и издают специальный журнал «Aujourd'hui art et architecture». Его теоретики — Леон Деган и Мишель Сейфор. Последний в 1930 г. был организатором журнала и объединения художников-абстракционистов «Круг и квадрат», куда входили Кандинский, Арп, Ле Корбюзье, Мондриан, Озанфан и др. В 1950-е гг. во Франции увлечение абстракционизмом повсеместно. Соперником американца Поллока выступает Жорж Матье (р. 1921), сопровождающий свои «сеансы творчества» в присутствии публики маскарадными переодеваниями и музыкой и называющий свои огромные творения вполне сюжетно (например, «Битва при Бувине»), что не делает их, однако, менее абстрактными. Как писал теоретик абстракционизма Л. Вентури, «...искусство называется абстрактным тогда, когда оно абстрагируется не от личности художника, но от предметов внешнего мира».

Абстракционизм не был последним из авангардных течений, возникших в первые десятилетия XX в. В феврале 1916 г. в Цюрихе эмигрантская богема организовала артистический «Клуб Вольтера». Его основателем был поэт Тристан Тзара (1896—1963), румын по происхождению, который, найдя в словаре слово «дада» (франц. dada — конек, игра

в лошадки), дал этому объединению название «*дадаизм*». После того как центр дадаистов переместился в Париж, к нему примкнули поэты А. Бретон, Л. Арагон, П. Элюар, художники М. Дюшан, Ф. Пикабия, Х. Миро и др. Вторым очагом дадаизма, так называемого *политического дадаизма*, слившегося с послевоенным экспрессионизмом, была Германия.

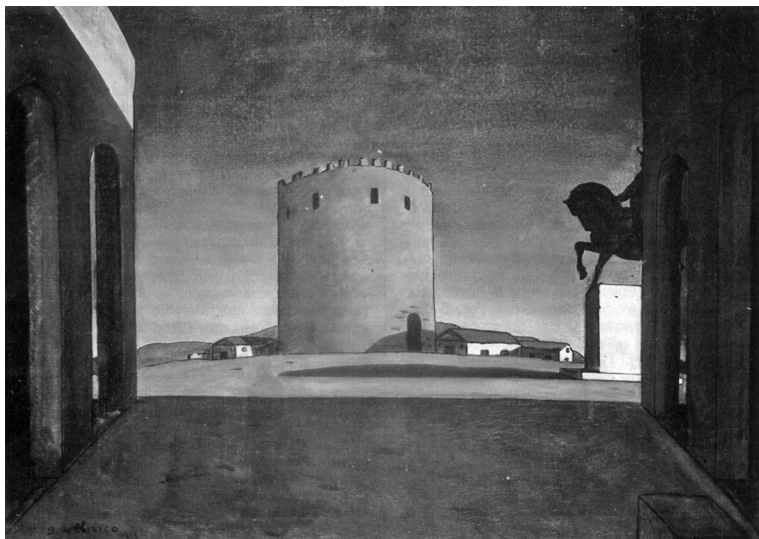
Дадаизм — самое хаотичное, пестрое, кратковременное, совсем уже лишённое всякой программы выступление авангардистов. Так, на нью-йоркской выставке 1917 г. Марсель Дюшан (1887—1968) выставил разнообразные коллажи («*ready made*» — готовые изделия, вводимые в изображение, например наклеенные на холст опилки, окурки, газеты и т.п.), в которые был включен даже фонтан в виде писсуара. Демонстрация сопровождалась «музыкой» битья в ящики и банки и танцами в мешках. Призывы дадаистов гласили: «Уничтожение логики, танец импотентов творения есть дада, уничтожение будущего есть дада». Или: «Дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего». За всем этим «художественным хулиганством» было отрицание всех духовных ценностей, законов морали, этики, религии, утверждение хаоса и произвола, безудержный нигилизм, желание эпатировать буржуа, истерическое ниспровержение всех основ нравственности.

Дадаизм, как метко сказано, к 1922 г. «выдохся». Однако на его почве и сначала только как течение литературное возник *сюрреализм* (от франц. *surrealite* — сверхреальное). Этот термин впервые прозвучал в 1917 г. в предисловии Аполлинера к своему произведению, хотя он не был ни поэтом, ни теоретиком сюрреализма. В 1919 г. журнал «*Litterature*», вокруг которого группировались дадаисты во главе с Андре Бретоном, становится центром сюрреализма. После распада группы дадаистов все их журналы были заменены одним журналом «*La Revolution surrealiste*», первый номер которого вышел 1 декабря 1924 г. В этом же году появился «Первый манифест сюрреализма». Из литературы сюрреализм переходит в живопись, скульптуру, кино и театр.

Сюрреалистическое направление в искусстве родилось как философия «потерянного поколения», чья молодость совпала с временем Первой мировой войны. Его представляла в основном бунтарски настроенная художественная молодежь, близкая по мироощущению к дадаистам, но по-

нимающая, что дадаизм бессилен выразить волновавшие их идеи. Теория сюрреализма строилась на философии интуитивизма Анри Бергсона (интуиция — единственное средство познания истины, ибо разум здесь бессилён и акт творчества имеет иррациональный, мистический характер), на философии идеализма Вильгельма Дильтея, проповедующего роль фантазии и случайного в искусстве, и на философии австрийского психиатра Зигмунда Фрейда с его учением о психоанализе, с его культами *бессознательного* и *либидо* — полового инстинкта, которые, по Фрейду, сопутствуют человеку с детства и сублимируются в творческий акт. Именно Фрейда сюрреалисты считают своим духовным отцом. В первом манифесте сюрреалистов говорилось о том, что творчество строится на «психологическом автоматизме», это нечто вроде фиксации сверхреальных алогичных связей предметного мира, получаемых в состоянии бессознательном: сна, гипноза, болезни и т. д. В манифесте провозглашалась безоговорочная вера во «всемогущество сна». Провозглашавшая «свободные ассоциации» в творчестве, сюрреалисты ввели свое основное «правило несоответствия», «соединения несоединимого». В их искусстве, по словам одного исследователя, «дали ростки все “цветы зла” наихудших сторон фрейдизма: культ фатальной предрешенности социального зла, агрессивных влечений, низменных побуждений, разрушительных инстинктов, извращенной эротики, патологической психики» (Т. Каптерева). Ненавидящие буржуазный мир, ищущие новые острые средства выражения в искусстве, к сюрреализму в 1920-е гг. примкнули такие большие мастера, как Элюар, Арагон, Пикассо, Лорка, Неруда (отмежевавшиеся от него, впрочем, уже в 1930-е).

Своими предшественниками сюрреалисты объявили испанского архитектора Антонио Гауди, выходца из России живописца Марка Шагала и итальянского художника и поэта Джорджо де Кирико — создателя *«метафизической живописи»* (последний был участником первой выставки сюрреалистов в 1925 г., но затем резко порвал с ними). Первыми сюрреалистами в живописи были: Андре Массой (быстрые наброски животных, растений, каких-то фантастических декоративных форм); Хоан Миро (подражание детскому рисунку, мир, увиденный как сквозь микроскоп), скоро перешедший к абстракционизму; Макс Эрнст, бывший дадаист, принесший в сюрреализм основной его принцип — «обман глаз»; Ив Танги, художник-самоучка, с его пейзажами,



**Джорджо де Кирико. Красная башня
Венеция, собрание Пегги Гутгенхайм**

напоминающими мертвую пустыню, оживляемую фантастическими растениями или животными. Этот иррациональный мир, написанный, однако, всегда с подчеркнутой объемностью, и «обман глаз» — натуралистические детали, переданные с фотографической точностью в сочетании с абстрактными неизобразительными формами — с целью показать реальность подсознательного, мистического, болезненного, воздействовать на зрителя кошмарными ассоциациями, — вот наиболее типичные черты сюрреализма. В картинах сюрреалистов «тяжелое повисает», «твердое растекается», «мягкое костенеет», «прочное разрушается», «безжизненное оживает», а живое гниет и превращается в прах.

В 1930-е гг. в среде сюрреалистов появляется художник, воплотивший в своем творчестве кульминацию этого направления, — **Сальвадор Дали** (1904—1989). Художник несомненного дарования, исключительной гибкости манеры, позволяющей ему копировать и подражать множеству великих старых мастеров, «создатель больших полотен и массы рисунков, автор кинофильмов и либретто балетов, а также книг о себе самом, безбожник и богохульник в прошлом, затем как будто бы правоверный католик, человек с мировой славой, мультимиллионер, но всегда и во всем циник

и мистификатор» — таким предстает этот художник в характеристике одного из исследователей (Т. Каптерева). Ранние вещи Дали, уже сюрреалистического толка, очень многословны, что сказывается даже на их названии: «*Остатки автомобиля, дающие рождение слепой лошади, убивающей телефон*» (1932).

Алогичность должна действовать на психику зрителя, уводя его в мир бредовых ассоциаций. Этим устрашающим многозначительным ассоциациям Дали придает иногда определенный политический смысл. В 1936 г. он, испанец по происхождению, так откликается на события, происходящие на его родине: в картине «*Предчувствие гражданской войны*» (см. цветную вклейку) изображена какая-то ужасающая конструкция из разлагающейся головы на костяной ноге и с двумя огромными лапами, одна из которых сжимает грудь с окровавленным соском. Все это «покоится» на маленьком, иллюзорно написанном ящичке-шкафчике и размещается на фоне безжизненного, мертвого, типично сюрреалистического пейзажа. Такой же мертвый пейзаж с идилическим мотивом белого домика является фоном другого, не менее ужасного действия в картине «*Осеннее каннибальство*» (1936—1937). Автор поясняет, что оно должно изображать, как два иберийца, вооружившись ножами и вилами, пожирают, «черпают» друг друга, — в этом и видит Дали «пафос гражданской войны».

В 1930-е гг. сюрреализм выходит за европейские рамки. В 1931 г. устраивается первая выставка в Америке. Нью-Йоркская выставка 1936 г. называется «*Фантастическое искусство, дада, сюрреализм*». Рядом с произведениями сюрреалистов и дадаистов на ней экспонируются произведения душевнобольных, «естественные объекты сюрреалистического характера», вроде ложки из камеры смертника, и «научные объекты», вроде поперечного среза лишая.

Во время Второй мировой войны центр сюрреализма перемещается в Америку. Сюда переезжают Дали, Бретон, Массон, Эрнст, Танги и др. Деятельность Дали в Америке в эти годы необычайно разнообразна: он пишет полотна, которые продает по баснословным ценам, ставит балеты, сотрудничает в журналах, оформляет магазины и даже выступает консультантом по дамским прическам. Исследователи отмечают два метода в его творчестве: либо он вводит в абсолютно нереальный пейзаж, нереальную среду предметы нарочито будничные, либо искажает знакомое и реальное

до какого-то чудовищного образа. Так, грудь, живот, колени копии Венеры Милосской он превращает в выдвинутые ящики шкафа с ручками-присосками. В 1950-е гг. в зените своей славы он делает в Лувре абсолютно точную копию с «Кружевницы» Вермера и одновременно рисует в зоопарке носорога. Плодом таких занятий явилось произведение, изображающее искромсанное рогом носорога тело вермеровской «Кружевницы».

После Второй мировой войны Дали пишет такие картины, как «Три сфинкса бикини» (вырастающие из земли три головы с перманентом), «Атомный Нерон» (расколота статуя императора) и «Атомная Леда» (почти академически правильная штудия обнаженной женской натуры и лебедь с огромными лапами).

В 1940–1950-е гг. в Америке сюрреалисты имели наивысший успех. Исследователи сюрреализма объясняют это тем, что публика, уставшая от абстракционизма, устремляется к картинам, в которых «что-то все-таки изображено». В 1947 г. с выставки в нью-йоркском Музее современного искусства начался новый этап сюрреализма Дали — так называемый *католический сюрреализм*. Эскиз картины «Мадонна порта Лыгат» (1949) был послан на утверждение папе — очередной рекламный трюк Дали. Произведения 1950-х гг. не имеют никакой деформации, выполнены на высоком профессиональном уровне («Христос Святого Иоанна на кресте», 1951; «Тайная вечеря», 1955; «Святой Иаков», 1957). Помимо картин на религиозные темы Дали пишет такие, в которых пытается примирить религию и науку («Атомистический крест», 1952, — изображение атомного реактора и куска хлеба как символа святого причастия). В 1960-е гг. сюрреализм стал уступать свои позиции новой волне абстракционизма и, главное, новым направлениям авангардизма, прежде всего искусству *поп-арта*.

Термин «поп-арт» (народное, популярное искусство, а точнее — «ширпотреб-искусство») возник в 1956 г. и принадлежит критику и хранителю Музея Гуггенхайма Лоуренсу Элоуэйю. Поп-арт возник в Америке как реакция на беспредметное искусство и представляет собой коллажи, комбинации из бытовых вещей на холсте. Высшая точка развития этого направления — 1960-е гг., в частности венецианская бьеннале 1962 г. Правда, на территорию выставки «поп-артисты» допущены не были, они устроили экспозицию в американском консульстве. Именно здесь экспониро-

вались «произведения», составными частями которых были ведра, лопаты, рваные ботинки, грязные штаны, афиши, части автомобилей, муляжи, манекены, одеяла, комиксы и даже чучело курицы. «Изобретатели» поп-арта — Роберт Раушенберг (р. 1925), получивший на венецианской бьеннале даже золотую медаль, и Джаспер Джонс (р. 1930). То, что использовали художники поп-арта, такие, как Джеймс Розенквист, Рой Лихтенберг, Чемберлен, Ольденбург, Дайн и др., делали еще дадаисты, иногда даже с иронией, во всяком случае не без юмора. Тем не менее поп-арт из Америки прошел по всей Европе. (Иногда этих художников называют «новые дикие».) Французская разновидность поп-арта — «новый реализм» (А. Эрро). Близки к поп-арту «*боди-арт*» (от англ. body — тело и art — искусство) с демонстрацией самого художника в сопровождении нелепых атрибутов и «*акционизм*» — смесь абстракционизма, дадаизма, поп-арта в сочетании с *перформансом* (англ. performance, букв. — представление) — целым театральным представлением (1970-е гг.). «Рэди-мейд» М. Дюшана превращается в целое направление, отмежевывающееся и от Дюшана, и от поп-арта и претендующее на самобытность, — так называемое *концептуальное искусство*, где «концептами», «атрибутами цивилизации» именуется вполне реальные предметы.

К середине 1960-х гг. поп-арт сдает свои позиции искусству *оп-арта* — оптическому искусству (*optical art*), считающему своим предтечей геометрический абстракционизм «Баухауза», а также русский и немецкий конструктивизм 1920-х гг. Основоположник оп-арта — Виктор Вазарелли (1908—1997), работавший во Франции. Смысл оп-арта — в эффектах цвета и света, проведенных через оптические приборы на сложные геометрические конструкции. В полную силу это авангардистское крыло продемонстрировало себя в Нью-Йорке на выставке «Чуткий глаз», в которой участвовало 75 художников из десяти стран. Оп-арт имел некоторое воздействие на художественную промышленность, прикладное искусство, рекламу.

Под *кинетическим (кинематическим) искусством* подразумеваются «изобретения» с разного рода гудящими, вращающимися и прочими механизмами, композиции с магнитами и т.п. Начало кинетизму было положено в 1931 г. в США: скульптор-абстракционист Александер Колдер (1898—1976) создал конструкцию из жести и проволоки, приводимую в движение то мотором, то ветром (так называемый

мобиль»). В 1950-е гг. кинетическое искусство имело успех в основном в интерьере. Немецкий скульптор Гюнтер Юкер (р. 1930) получил прозвище «кинетик гвоздей», ибо одно его произведение представляло собой движущуюся ткань с гвоздями. Наиболее прославленный «кинетик» — швейцарец Жан Тингели (1925—1991), создатель саморазрушающихся машин, сочетающий процесс «саморазрушения» со световыми эффектами.

В кинетическом искусстве, так же как и в оп-арте, зритель может быть автором и «соучастником» действия, если он пускает в ход конструкцию, что-то перекладывает или даже входит внутрь «произведения», желая в этом случае, к примеру, на нем отдохнуть. Но художник, который как «высшее существо» призван творить эстетические и моральные, этические ценности, уже перестает существовать, ибо к искусству, которое в образной художественной форме осмысляет и истолковывает жизнь, все это уже отношения не имеет. Оп-арт и кинетическое искусство существуют и поныне, как и *гиперреализм* (сверхреализм), а вернее, *фотореализм*, возникший в 1970-х гг. в Америке и в Европе. Используя цветную фотографию или муляж для воспроизведения действительности, гиперреализм, по сути, является разновидностью натурализма (другое название — «магический реализм», «радикальный реализм»). Отсюда уже прямой путь к китчу, этой квинтэссенции массовой культуры, с его штампами, пошлостью, трюизмами, отсутствием чувства меры, победой мещанского вкуса — свидетельство вытеснения высоких духовных традиций великой европейской культуры — цивилизацией, гуманистических ценностей и идеалов — прагматизмом и материализмом технократического века.

Однако на протяжении всего XX в. живет и развивается искусство, не порывающее с реалистическим видением, составляющее думать над судьбами мира и общества и продолжающее лучшие традиции мирового искусства. Новый реализм, которому еще не найден точный термин и который именуется исследователями чаще всего «*реализмом XX века*», начал складываться с первых лет столетия в революционной графике Кете Кольвиц (1867—1945), в творчестве швейцарца Теофиля Стейнлена, бельгийца Франса Мазереля, в офортах и росписях англичанина Фрэнка Брэнгвина и в лирических пейзажах французов Мориса Утрилло и Альбера Марке (хотя последний и начал свой путь вместе с фовиста-

ми), в классически ясных скульптурных образах Аристиды Майоля и в скульптурных портретах Шарля Деспю, в полных напряженной динамики композициях Антуана Бурделя. Но даже среди перечисленных мастеров трудно найти одинаково понимающих образную систему выражения реализма.

Наиболее экспрессивный характер реализм обрел в творчестве немецкой художницы Кете Кольвиц (1867—1945). Одна из ранних работ Кольвиц — серия из трех литографий и трех офортов *«Восстание ткачей»* (1897—1898). В 1903—1908 гг. ею создана серия офортов *«Крестьянская война»*, явившихся вершиной европейской графики начала XX в. Это суровые и трагические образы народной борьбы. Соединение монументальности и острой экспрессивности характерно для многих сдержанных и скорбных произведений Кольвиц.

В пронзительных по обостренности чувства, напряженно-эмоциональных гравюрах Франса Мазереля (1889—1972) представлена целая летопись современного мира: ужасы войны, страдания бесконечно одинокого в этом расколоте мире человека (серии *«Крестный путь человека»*, 1918; *«Мой часослов»*, 1919; *«Город»*, 1925).

Среди английских художников реалистического направления нужно назвать прежде всего Фрэнка Брэнгвина (1867—1956), работавшего в декоративном искусстве (ковроткачество), в прикладной графике, сотрудничавшего в журнале «Грэфик». Ему принадлежат такие произведения монументально-декоративного искусства, как панно *«Современная торговля»* для лондонской биржи (1906), *росписи Дома кожевников* в Лондоне (1904—1909). Но в каком бы виде искусства ни работал Брэнгвин, главной темой его работ является труд, а главным героем — простой человек. В его офортах и литографиях показан мир докеров и лесорубов, сплавщиков леса, строителей. Графические листы Брэнгвина необычайно велики по размеру. Помимо линии и штриха мастер широко пользуется большим черным пятном. Лаконизм выразительных средств Брэнгвина органично сочетается с величавостью и монументальностью его образов.

В традициях реализма работает в начале века Огастес Джон (1878—1961). Его портреты, как живописные, так и графические, крепко построены, избавлены от всякой деформации, дают многогранную характеристику модели (*«Портрет Бернарда Шоу»*, 1913—1914).

Верной реалистическим традициям остается *французская пластика*. В начале XX в. во французской скульптуре появляются три выдающихся мастера, три яркие творческие индивидуальности, объединенные роденовским пониманием формы, особенно его позднего периода, и стремящиеся вернуть скульптуру в русло строгих законов пластики.

Аристид Майоль (1861—1944) учился в Школе изящных искусств в Париже, в мастерской живописца Кабанеля и пришел в скульптуру уже в сорокалетнем возрасте. Его основной материал — камень, основная тема — обнаженная женская модель, основная идея творчества — красота и естественность здорового прекрасного тела, сильного и крепкого. Майоль никогда не занимался формалистическим трюкачеством, он верен классически ясным и цельным формам, его монументальность и подлинная пластичность строятся на строго отобранных деталях, четком силуэте, отсутствии какой-либо деформации («*Присевшая на корточках*», 1901; «*Иль де Франс*», 1920—1925). В 1910—1920-х гг. Майоль работает над памятником Сезанну, но знаменательно, что он обращается не к конкретной модели, к изображению самого Сезанна, а стремится создать воплощение творчества Сезанна в облике прекрасной женщины (1912—1925, Париж, сад Тюильри). Майоль мало занимался портретом, но среди его портретов невозможно не отметить высокоодухотворенное изображение старого Ренуара (1907).

Антуан Бурдель (1861—1929) с его драматизмом и экспрессивностью, интересом к динамике пластических масс — как бы прямая противоположность Майолу. Он родился в потомственной семье резчиков по дереву и камнетесов, учился сначала в Тулузской, затем в Парижской школе изящных искусств, с 1889 г. начал работать с Роденом. Позже он говорил, что его истинными учителями были Лувр, Нотр-Дам, Пюже, Бари. Его первый монумент — «*Памятник павшим в 1870—1871 гг.*» (1893—1902), установленный в Монтобане. Произведение, выявляющее особенности его манеры, несущее в себе черты, характерные и в будущем, — «*Стреляющий Геракл*» (1909). Геракл изображен в момент наивысшего напряжения, перед тем как пустить стрелу. В его позе, как и в лице, напоминающем архаического курiosa, нечто стихийное, неукротимое. Эту энергию и напор только подчеркивают шероховатая фактура камня, резкая, грубая его обработка, сохранившая следы стеки. Динамика и экспрес-

сия не исключают ясной архитектурности, четкой конструктивности, всегда сохраненной в монументальных работах Бурделя (памятник Адаму Мицкевичу в Париже, 1909—1929). Как скульптор и живописец Бурдель выступает в декоративном оформлении театра Огюста Перре на Елисейских полях (1912), ему принадлежит оформление оперного театра в Марселе (1924). В отличие от Майоля Бурдель много занимался портретом.

Исключительно портретному жанру отдал свое творчество Шарль Деспю (1874—1946), учившийся сначала в Школе декоративных, затем в Школе изящных искусств, выставившийся и в «Салоне Марсова поля», и в «Салоне Елисейских полей». Деспю никогда не исполнял «воображенных» портретов. Он работал с натуры, исследуя ее очень внимательно и находя те неуловимые черты в модели, которые и делают ее неповторимой, единственной. В портретах Деспю отсутствует всякая внешняя эффектность, их очарование (особенно женских портретов) — в высокой одухотворенности, интеллектуальной тонкости, которые скульптор умеет передать в простых и классически ясных пластических решениях («Ева», 1925; «Ася», 1937).

События 1917 года в России вызвали раскол в среде модернистов и неизбежную политизацию художников. В лагерь таких художников, как Кольвиц и Мазерель, пришли бывшие экспрессионисты Георг Грос и Отто Дикс, скульптор Эрнст Барлах, мастер фотомонтажа Джон Хартфилд, американский график Уильям Гроппер и многие другие. Отныне пути развития реализма трудно — и невозможно — ограничить рамками Европы, да и сам «реализм» приобретает разнообразнейшие формы. В 1925 г. возникли союзы пролетарских художников в Японии и Корее. Рокуэлл Кент (1882—1971) развивает национальную школу пейзажной живописи в Америке — искусства романтического, насыщенного чистыми, сияющими красками. В 1920-е гг. начинается невиданный расцвет монументального искусства Мексики, повлиявшего на развитие других национальных школ Латинской Америки (Х. К. Ороско, А. Сикейрос). Даже в США, ставших в 1930-е гг. оплотом «левых», продолжает развиваться искусство, поднимающее социальные проблемы, искусство критического направления (Антон Рефрежье, Чарлз Уайт и др.). В период между двумя мировыми войнами реалистическое искусство продолжает развиваться в постоянном столкновении со всеми формами

авангардизма, прежде всего абстракционизмом, а с середины 1920-х гг. — с сюрреализмом.

Говоря о сложных путях развития искусства XX столетия, уместно сказать о **Пабло Пикассо** (1881—1973), ибо он один из тех художников, которые наиболее ярко выразили общую эволюцию искусства столетия. Художник огромного дарования и неустанного творческого труда, проживший долгую жизнь, Пикассо (Пабло Руис-и-Пикассо), как всякий новатор, вызывал различное к себе отношение и разные оценки, от признания его гением до полного отрицания его творчества. Сам художник когда-то говорил о себе: «Я не совсем понимаю, почему, когда говорят о современной живописи, так подчеркивают слово «искание». На мой взгляд, искания в живописи не имеют никакого значения. Важны только находки... Когда я пишу, я хочу показать то, что я нашел, а не то, что я ищу...» И далее: «Все, что я делал, я делал для современности в надежде, что это всегда будет современно».

«Пикассо-вдохновитель» — так назвал его некогда А. Сальмон, и это наиболее справедливые слова о нем, потому что Пикассо — истинный вдохновитель почти всех художественных направлений нашего столетия. Родившийся в 1881 г. в маленьком испанском городке Малага в семье художника и учителя рисования, ставшего и его первым учителем, Пикассо недолго проучился в высшей художественной школе Испании — в мадридской Академии Сан Фернандо — и уже в 1901 г. в Париже, в галерее одного из известнейших коллекционеров Воллара, открывает свою первую персональную выставку. Открывает, чтобы стать на последующие 70 лет центральной фигурой в западном художественном мире. Период с 1901 по 1907 г. принято называть в его творчестве последовательно «голубым» (1901—1904) и «розовым» (1905—1906). Картины, посвященные нищим, странствующим актерам, бродягам — людям обездоленным, выражают настроение усталости и обреченности. Они написаны в холодной сине-зеленой гамме, напоминающей Эль-Греко; рисунок острый, контуры изломаны, тела нарочито удлинены («Свидание», 1902). С 1905 г., хотя темы и остаются прежними (это те же странствующие акробаты-циркачи и бродяги), колорит становится прозрачнее, пространство заполняется розовато-голубоватой, розовато-серой или золотистой дымкой, контуры рисунка делаются мягче, общее настроение — лиричнее. В «*Девочке на шаре*» (1905) разли-

чие, даже противоположность и вместе с тем взаимосвязь двух образов достигается контрастным сопоставлением двух разных силуэтов, лаконичной остротой линейного ритма, заострением одной детали (легкость и хрупкость девочки и тяжеловесность мужчины).

Полотном *«Авиньонские девушки»* (1907) Пикассо, как уже было сказано, отметил рождение кубизма. Период этот длился до 1920-х гг. В картине *«Три женщины у источника»* (1921) он вновь обращается к реалистическим формам. С этого произведения начинается новый период в его творчестве, так называемый *неоклассицизм*. Но между ними не было резкого разрыва, как кажется сначала. «Я не всегда работаю с натуры, но всегда в соответствии с натурой», — говорил некогда художник. И как в кубистический период он не отрывался окончательно от предметной формы и не уходил в абстракцию, так и в свой классицистический период он сделал дальнейший шаг на пути разрешения пластических проблем, но только в форме реалистически трактованной «фигуративной композиции». *«Мать и дитя»* (1922) и *портрет сына Поля* (1923) являются характерными произведениями этого времени. Неоклассицизм Пикассо 1920-х гг. при всей его стилизованности и холодной отчужденности от современной жизни свидетельствует о том, что даже и в таком оплоте «левого искусства», каким была Франция, художники вновь обращаются к красоте человеческого тела, не изуродованной деформацией.

Конец 1920-х — начало 1930-х гг. для Пикассо явился периодом самых разнообразных художественных находок, среди которых образы спокойные, классически ясные, встречающиеся чаще всего в графике (иллюстрации к *«Метаморфозам»* Овидия, 1931; к *«Лисистрате»* Аристофана, 1934), кажутся несовместимыми с нарочитой дисгармонией его живописных портретов, натюрмортов, почти абстрактных декоративных полотен (*«Танец»*, 1925; *«Фигуры в красном кресле»*, 1932).

Пикассо отдал дань и сюрреализму, создав ряд произведений, основанных на чудовищной деформации, искажении реального образа человека, на усилении резких цветовых контрастов, как, например, в его *«Плачущей женщине»* (1937). Исследователи творчества Пикассо справедливо считают, что смысл этих поисков и обращения к разным изобразительным формам даст знать себя позже, когда личная судьба живущего в Париже и уже пользующегося европейской

известностью художника сольется с судьбой его родины. 26 апреля 1937 г. фашистская бомбардировка сравняла маленький испанский городок Герника с землей, и несколько тысяч людей были погребены под его развалинами. Событие это потрясло Пикассо. Почетный директор Прадо — главного музея Испании, он незадолго до гибели Герники получил заказ на роспись для испанского павильона международной выставки в Париже. Панно под названием «Герника» (см. цветную вклейку) стало главным событием международной выставки и всей художественной жизни.

Громадная композиция (28 кв. м), написанная в течение нескольких недель, как бы на одном дыхании, в творческом порыве, связала искусство Пикассо с жизнью всех народов, сражающихся с фашизмом против будущих «Герник». Вторая мировая война еще усилила значение этого полотна, звучащего и воспринимающегося как пророчество. Выдержанное в основном в белых, черных и серых тонах, полотно по своей художественной выразительности превосходит иную многокрасочную картину. И деформация, к которой прибег Пикассо, имела глубокое обоснование: в какой иллюзорной живописи можно было выразить этот ужас, безумие, отчаяние, трагедию падающего в небытие мира? Конечно, в «Гернике» нет ничего от конкретного города басков, нет ни самолетов, ни убийц. В ночи среди черепов и костей, символов смерти, погибают люди, в предсмертных судорогах корчатся кони. Расширенные глаза лиц-масок не видят цвета и многообразия предметов — только мертвенный свет, только искореженные обломки. Таким, представлялось художнику, должны были видеть этот мир погибающие под обломками люди. Трагическая античная маска со светильником, врывающаяся в этот хаос, кричащая от боли и ужаса, не случайно воспринимается как символ музыки художника. И все освещено разорванным на плоскости светом, напоминающим злоеущий луч прожектора концлагеря. Этими средствами художник сумел выразить всю суть фашизма, передать ощущение хаоса разрушения, крушения мира. Общественный резонанс произведения Пикассо был огромен. Испанцы плакали на выставке, стоя перед «Герникой». Пикассо выступил здесь как художник-борец, яростный обличитель фашизма. Его гражданская позиция абсолютно ясна. Что же касается системы выразительно-изобразительных средств, то она, конечно, не укладывается в рамки реалистического направления.

Годы войны и оккупации Пикассо прожил в Париже, отказавшись эмигрировать в Америку, ибо считал Францию своей второй родиной. Он помогал участникам движения Сопротивления. В произведениях 1940-х гг. выразилось трагическое неприятие художником существующего мира. Образы этих лет мрачны и жестоки: в гримасах боли и отчаяния представлены человеческие лица; страшный черный кот держит в зубах еще живую птицу с оторванным крылом — таковы темы его произведений. Мир изломанный, злобещий, глубоко трагический.

Уже в 1950-е гг., обращаясь к теме войны в Корею («*Резня в Корее*», 1951), художник прибегает к той же символике и аллегоризму, что и в «Гернике». Он не изображает солдат в американских мундирах — лишь пейзаж, на фоне которого представлены беззащитные деформированные фигуры казнимых и механизированные чудовища-каратели. Тем не менее итальянское правительство запретило демонстрацию картины в Риме. В произведении «*Война*» (которое, как и панно «*Мир*», художник делает для Храма Мира в Валлорисе; 1952) Пикассо также не изобразил ни пушек, ни танков, ни трупов. Войну здесь символизирует рогатое чудовище с окровавленным мечом в руке, несущее сосуд с бактериями, сетку, наполненную черепами. Его сопровождают пляшущие призраки. Адские кони в бешенстве топчут открытую и сжигаемую на костре книгу. Апокалипсическим чудовищам преграждает путь фигура Мира со щитом, на котором изображен голубь. Таков язык Пикассо. На Большой выставке в Милане, где впервые была показана «Война», тысячи людей смотрели ее, кто изумляясь и одобряя, кто начисто отрицая, но никто не оставался равнодушным, понимая значение события, понимая, что произведение искусства выступило здесь как реальное общественное явление огромного значения. По мысли Пикассо, суть современной трагедии требовала от него, современного художника, усложненной аллегорической формы, иначе он выразить свое чувство не мог.

В 1950—1970-е гг. Пикассо работает в разных видах искусства и в разных жанрах, в самых различных техниках: картины, скульптуры, монументальные росписи, керамика, рисунки, иллюстрации, литографии, офорты — трудно назвать область, в которой он не проявил бы себя за последнее двадцатилетие долгой творческой жизни. И везде Пикассо выступал экспериментатором, находил свое ярко индивидуальное образное решение, вызванное его уникальной спо-

способностью к постоянному самообновлению. Он откликался на все актуальные события времени. Страстный защитник мира, он создал своего знаменитого «Голубя мира» (1949), которого узнала и полюбила вся планета и который стал символом борьбы человечества с войной. Как участник Международного движения в защиту мира, он делает литографические эстампы плакатного характера на самые волнующие проблемы современности. До конца жизни (1973) Пикассо был полон жажды открытия новых ценностей, новых возможностей искусства. Его серии коррид, блестящие графические портреты, керамика и живописные произведения доказывают, что он не исчерпал себя за весь свой долгодлительный творческий путь.

XX век дал ряд имен художников, жизнь которых как бы совпала с веком, продлилась почти целое столетие. Рядом с Пикассо здесь можно назвать **Марка Шагала** (1887—1985). Но если на творчестве Пикассо можно проследить эволюцию, по сути, всех стилей и направлений в живописи XX в., то Шагал сохранил один определенный круг тем и образов, и почерк его узнаваем — от самых ранних до самых последних работ.

Марк Шагал — художник, родившийся в России, но проживший вне ее почти всю свою жизнь (около 70 лет из 98). И всю долгую жизнь он оставался верен впечатлениям детства и юности, родному дореволюционному Витебску, воспоминаниям о местечковом быте, еврейскому фольклору. Скрипач, парящие над землей любовники, коровы, лошади, ослы, петухи, покосившиеся деревянные домишки витебской окраины — эти мотивы не заслонены парижскими и прочими впечатлениями и сопровождают произведения всех этапов его творческой жизни в самых разнообразных вариациях и художественных модификациях. Творчество Шагала поистине принадлежит всему миру. Он и творил для всего мира — от России до Франции, от Соединенных Штатов до Иерусалима, и в самых разных жанрах и видах, как в станковой живописи, так и в монументальной (плафон для парижской Гранд-опера, 1964; роспись в Метрополитен-опера, 1965; витражи для университета в Иерусалиме, 1960—1961; знаменитый «Библейский цикл» витражей, выставленный в Музее Шагала в Ницце). Принадлежал ли Шагал к какому-либо направлению? Кто он? Сюрреалист? Но для него никогда не был свойствен культ подсознательного. Экспрессионист? Но в его творчестве при всей тревожности отсутствует «крик», истерика, надрыв. Марк Шагал, что назы-

вается, «живописец по преимуществу», его природа — стихия живописи.

Несколько слов об итальянском искусстве XX столетия. В нем четко прослеживаются три этапа. Первый этап был связан с *футуризмом* и длился до 1922 г.; второй этап — «неоклассика», прославлявшая могущество «нового Рима», — искусство периода диктатуры Муссолини; третий этап начался в годы Соппротивления. Вернее, он начался еще в 1938 г., когда вокруг миланского журнала «Корриенте» («Течение») сгруппировались художники во главе с **Ренато Гуттузо** (1911—1987) и **Джакомо Манцу** (1908—1991). Очень скоро их влияние распространилось и на художников других городов (А. Пиццинато, Г. Мукки). Действительность воспринимается художниками этого круга трагически, и в этом они близки экспрессионистам, но экспрессионистам типа Кольвиц и Барлаха. Их искусство политически остро, высокогражданственно, и в этом смысле оно справедливо названо «*героическим экспрессионизмом*» (Р. Гуттузо. «Расстрел», посвящается Гарсиа Лорке). Не случайно в годы Второй мировой войны почти все эти художники были связаны с движением Соппротивления. Гуттузо принадлежит серия из 20 графических листов (акварель и тушь), изображающих зверства фашизма — «*Gott mit uns*» (1944). В 1952 г. в Риме по инициативе Гуттузо была основана газета «Реализм», которой было суждено стать теоретическим центром движения, названного *неореализмом*, и которому предстояло пережить пору блестящего расцвета в итальянском кинематографе. Несомненно, неореализм не был однородным направлением, в его рамках работали самые разные художники, разных творческих индивидуальностей, мировоззрения и понимания реализма. Но их объединяло желание критически осмыслить происходящие в обществе события. Намечалось нечто общее и в системе выразительных средств: стремление к символическому образу, максимальной его обобщенности.

Подобные стремления можно наблюдать и в скульптуре. Глубоко гуманистично по своей сути искусство замечательного итальянского скульптора Джакомо Манцу, художника-философа, в пластической форме разрешающего многие насущные вопросы современности. Особенностью Манцу является то, что он дает несколько решений одной и той же темы, чем достигает необычайной художественной выразительности и каждое из произведений поднимает до символа. Так возникли его скульптуры на темы «Распятие», «Карди-

нал», в целую серию вылилась тема «Балерина». В ранний период творчества Манцу прошел увлечение импрессионизмом, от которого вскоре отказался, но именно благодаря импрессионистам он научился тончайшей светотеневой моделировке, использованию живописности фактуры. Манцу не стал импрессионистом в скульптуре, потому что его всегда интересовала статика формы, которую он сохраняет при всей живописности фактуры и тонкости светотеневой моделировки, цельность обобщенной характеристики. Так, мрачна и неподвижна фигура его «*Кардинала*» (1955), напоминающая в своей цельности нерасчлененный блок, но свет как будто скользит по неровной поверхности лица, создавая сложную игру, придавая ему остроту выражения.

Одна из этапных работ Манцу — рельефы для «Врат смерти» Собора Святого Петра в Риме, созданию которых он отдал пятнадцать лет жизни (1949—1964). Это шесть (очень плоских, иногда почти контурных) тематических барельефов с символическими изображениями животных и растений между ними. Сюжеты также символичны, но трактованы с жизненной убедительностью. Образ папы Иоанна XXIII на одном из барельефов говорит о выдающемся мастерстве Манцу-портретиста. Необычайно интересно своими реалистическими традициями и изысканностью языка и графическое наследие Дж. Манцу (изящный линейный ритм, благородство контура, чеканная точность рисунка).

В английском изобразительном искусстве скульптура никогда не была ведущей, но именно Англия породила крупнейшего мастера скульптуры XX столетия **Генри Мура** (1898—1986). Его творческий путь очень сложен и противоречив, он вмещает в себя работы самых разных направлений — от вполне реалистических (рисунки, посвященные войне) до чистых абстракций (в основном в скульптуре). Образы Мура схематичны и отвлеченны. Но его чувство объема, пластичности формы, ощущение той меры напряженности, которую он сообщает выгнутым и вогнутым плоскостям, знание материала, безупречное чувство гармонической связи с природной средой придают этим образам истинную величавость и монументальность («*Мать и дитя*», 1943—1944, Хэмптон-Корт, собор Святого Матфея; «*Лежащая фигура*» для здания ЮНЕСКО в Париже, 1957—1958; «*Король и королева*», камень, плато близ Демфриса, 1952—1953 и др.).

Мы выбрали лишь несколько имен — тех мастеров, творчество которых хронологически уложилось в XX столетие.

Заключение

Начавшись с античных описаний (исторических, вроде работ Страбона и Плутарха, или описаний памятников искусства Плиния Старшего и Павсания), со средневековых хроник, в эпоху Возрождения знания об искусстве вылились в труд Джорджо Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», по сути, уже первую историю искусства (1550). Но только в XVIII в. человечество назвало «отцом искусствознания» Йоханна Иоханна Винкельмана, в результате археологических работ в Италии написавшего свою фундаментальную «Историю искусства древности», вышедшую из печати в 1764 г., так как это была первая попытка отделить западноевропейскую историю искусства от истории как таковой.

Искусство творит свой собственный мир так, как он видится художнику, но несомненно, что оно отражает исторические, общественные, даже политические изменения в человеческом социуме. Вместе с тем деление искусства на определенные исторические этапы в большой степени условно, ибо творчество художника, стиль его образного мышления принадлежат столь же его поколению, сколь и нам, современникам. Эпохи в искусстве находятся в постоянной взаимосвязи и взаимозависимости. Каждый из этапов рожден на почве прошедшего и оставляет часть себя будущему. Эта непрерывность развития не означает, однако, равномерно поступательного движения во всем творческом процессе. Слово «прогресс» вообще вряд ли применимо к культуре, скорее уж можно говорить о «накоплении». Художественное развитие всегда неравномерно: одни виды искусства на определенных этапах выдвигаются вперед, другие отстают, творчество складывается из блистательных взлетов и неизбежных падений, из потерь и находок; оно знает эпохи бурного развития и временного затишья.

Сама *история искусства* — лишь часть искусствознания, той огромной исследовательской области, которую состав-

ляет еще и *теория искусства*, изучающая его общие закономерности и особенности, и *художественная критика*, нацеленная в основном на проблемы современности. На помощь искусствознанию приходит *иконография*, *иконология*, *знаточество*, к которым примыкает множество других вспомогательных дисциплин. Мы избрали своей целью лишь проследить «магистральную линию» развития искусства Западной Европы от «детства человечества» — Античности — до конца недавно ушедшего столетия.

Но всегда нужно помнить, что история искусства — это постоянное взаимодействие, столкновение, иногда острая борьба различных стилей, направлений, течений, школ и методов. Творящий эту сложную ткань искусства художник исходит не только из своих собственных наблюдений, он опирается на богатые национальные традиции, многовековой опыт культуры всего человечества — даже тогда, когда как будто противопоставляет ему свое миропонимание. Тем не менее на всех этапах развития подлинное искусство отражает время, выражает идеалы эпохи, являя — в лучших своих произведениях — красоту и истину. Формы изображения могут быть разными, от иносказательных до жизнеподобных, но в своих высоких художественных достижениях искусство так или иначе выражает проблемы и идеи своего времени, помогает человеку познать самого себя и осознать свое место в системе мироздания. Будем помнить, как говорил великий английский писатель Диккенс, что «...колесо времени катится к определенной конечной цели и что мир в своей основе становится лучше, благороднее, терпимее и вселяет в нас все больше надежд»¹.

¹ Диккенс, Ч. Картины Италии // Диккенс, Ч. Собр. соч. в 30 т. — Т. 9. — М., 1958.

Литература

Общие работы

1. *Алпатов, М. В.* Всеобщая история искусств : в 2 т. / М. В. Алпатов. — М.—Л., 1948—1949.
2. *Алпатов, М. В.* Этюды по истории западноевропейского искусства / М. В. Алпатов. — М., 1963.
3. *Базен, Ж.* История истории искусства / Ж. Базен. — М., 1995.
4. *Бенуа, А. Н.* История живописи всех времен и народов / А. Н. Бенуа. — Пб., 1912—1914.
5. *Вагнер, Г. К.* Искусство мыслить в камне / Г. К. Вагнер. — М., 1990.
6. *Вельфлин, Г.* Основные понятия истории искусств / Г. Вельфлин. — СПб., 1994.
7. *Власов, В. Г.* Стили в искусстве : в 3 т. / В. Г. Власов. — СПб., 1995—1997.
8. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. / В. Г. Власов. — СПб., 2004—2008.
9. Всеобщая история архитектуры : в 5 т. — М., 1958—1962.
10. Всеобщая история искусств. Т. I—VI. — М., 1962—1966.
11. История искусства зарубежных стран : в 3 т. — М., 1961—1964.
12. *Кон-Винер, Э.* История стилей изобразительного искусства / Э. Кон-Винер. — М., 1936.
13. Мастера искусства об искусстве : в 5 т. — М., 1963—1969.
14. *Мутер, Г.* История живописи : в 3 т. / Г. Мутер. — СПб., 1901—1904.
15. *Сапронов, П. А.* Курс лекций по теории и истории культуры / П. А. Сапронов. — СПб., 1998.
16. *Шуази, О.* История архитектуры : в 2 т. / О. Шуази. — М., 1935.
17. *Фридендер, М.* Об искусстве и знаточестве / М. Фридендер. — СПб., 2001.
18. *Фромантен, Э.* Старые мастера / Э. Фромантен. — М., 1966.
19. *Эфрос, М.* Мастера разных эпох / М. Эфрос. — М., 1979.

Античное искусство

1. *Боннар, О.* Греческая цивилизация. Т. I—III / О. Боннар. — М., 1958—1962.
2. *Вальдгауэр, О. Ф.* Этюды по истории античного портрета / О. Ф. Вальдгауэр. — Л., 1938.
3. *Виппер, Б. Р.* Искусство Древней Греции / Б. Р. Виппер. — М., 1972.
4. *Воцинина, А. И.* Античное искусство / А. И. Воцинина. — М., 1962.
5. *Воцинина, А. И.* Римский портрет / А. И. Воцинина. — Л., 1974.
6. *Колпинский, Ю. Д.* Скульптура Древней Эллады / Ю. Д. Колпинский. — М., 1963.
7. *Колпинский, Ю. Д.* Великое наследие античной Эллады / Ю. Д. Колпинский. — М., 1977.
8. *Лосева, А.* Очерки по истории римского портрета / А. Лосева, Н. Сидорова. — М., 1976.
9. *Неверов, О. Я.* Культура и искусство античного мира / О. Я. Неверов. — Л., 1981.
10. *Неверов, О. Я.* Античные камни в собрании Государственного Эрмитажа / О. Я. Неверов. — М., 1971.
11. *Полевой, В. М.* Искусство Греции. Древний мир / В. М. Полевой. — М., 1970.
12. *Ривкин, Б. И.* Античное искусство. Малая история искусств / Б. И. Ривкин. — М., 1972.
13. *Соколов, Г. И.* Искусство древнего Рима / Г. И. Соколов. — М., 1971.

Средневековое искусство

1. Античность. Средние века. Новое время. Проблемы искусства. — М., 1979.
2. Византия. Южные славяне. Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. — М., 1973.
3. *Дворжак, М.* Очерки по искусству Средних веков / М. Дворжак. — М., 1934.
4. Классическое искусство Запада. — М., 1973.
5. *Кожин, И. А.* Очерки искусства западноевропейского Средневековья / И. А. Кожин. — М., 1944.
6. *Кожин, И. А.* Архитектура Средневековья / И. А. Кожин, А. А. Сидоров. — М., 1940.
7. *Нессельштраус, Ц. Г.* Искусство Западной Европы в Средние века / Ц. Г. Нессельштраус. Л., М. 1964.
8. *Хейзинга, Й.* Осень Средневековья / Й. Хейзинга. — М., 1988.

Искусство Возрождения

Итальянское Возрождение

1. Алпатов, М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения / М. В. Алпатов. — М., 1976.
2. Беренсон, Б. Живописцы итальянского Возрождения / Б. Беренсон. — М., 1965.
3. Вельфлин, Г. Классическое искусство / Г. Вельфлин. — СПб, 1912.
4. Вельфлин, Г. Искусство Италии и Германии эпохи Возрождения / Г. Вельфлин. — Л., 1934.
5. Вишпер, Б. Р. Итальянское Возрождение : курс лекций / Б. Р. Вишпер. — М., 1977.
6. Гращенков, В. Наследие Палладио в архитектуре русского классицизма / В. Гращенков // Советское искусствознание. — Вып. 2. — М., 1982.
7. Гращенков, В. Об искусстве Рафаэля / В. Гращенков // Рафаэль и его время. — М., 1986.
8. Дворжак, М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения : в 2 т. / М. Дворжак. — М., 1978.
9. Дживелегов, А. Н. Леонардо да Винчи / А. Н. Дживелегов. — М., 1967.
10. Лазарев, В. Н. Происхождение итальянского Возрождения : в 2 т. / В. Н. Лазарев. — М., 1956—1959.
11. Либман, М. Я. Донателло / М. Я. Либман. — М., 1962.
12. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. — М., 1978.
13. Муратов, П. Образы Италии / П. Муратов. — М., 1994.
14. Нессельштраус, Ц. Г. Тинторетто / Ц. Г. Нессельштраус. — М.—Л., 1964.
15. Панофский, Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Э. Панофский. — М., 1998.
16. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV—XVIII веков. — М., 1966.
17. Ротенберг, Е. И. Искусство Италии XVI в. / Е. И. Ротенберг. — М., 1967.
18. Ротенберг, Е. И. Микеланджело / Е. И. Ротенберг. — М., 1964.
19. Ротенберг, Е. И. Искусство Италии. Средняя Италия в период Высокого Возрождения / Е. И. Ротенберг. — М., 1974.
20. Смирнова, И. А. Боттичелли / И. А. Смирнова. — М., 1967.
21. Смирнова, И. А. Тициан / И. А. Смирнова. — М., 1970.

Северное Возрождение

1. Бенеш, О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. — М., 1973.
2. Гершензон-Чегодаева, Н. М. Нидерландский портрет XV в. / Н. М. Гершензон-Чегодаева. — М., 1972.

3. *Егорова, К. С.* Ян Ван Эйк / К. С. Егорова. — М., 1965.
4. *Климов, Р. Б.* Питер Брейгель / Р. Б. Климов. — М., 1954.
5. *Либман, М. Я.* Искусство Германии XV—XVI веков / М. Я. Либман. — М., 1964.
6. *Либман, М. Я.* Дюрер и его эпоха / М. Я. Либман. — М., 1972.
7. *Лившиц, Н. А.* Французское искусство XV—XVIII веков / Н. А. Лившиц. — Л., 1967.
8. *Немилов, А. Н.* Грюневальд / А. Н. Немилов. — М., 1972.
9. *Петрусевич, Н. Б.* Искусство Франции XV—XVI веков / Н. Б. Петрусевич. — М., 1973.
10. *Стародубова, В. В.* Братья Лимбурги / В. В. Стародубова. — М., 1974.

Искусство XVII века

1. *Лазарев, В. Н.* Портрет в европейском искусстве XVII века / В. Н. Лазарев. — М.—Л., 1937.
2. *Прус, И. Е.* Западноевропейское искусство XVII века / И. Е. Прус. — М., 1974.
3. *Ротенберг, Е. И.* Западноевропейское искусство XVII в. / Е. И. Ротенберг. — М., 1971.

Италия

1. *Вишпер, Б. Р.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII—XVIII вв. / Б. Р. Вишпер. — М., 1966.
2. *Знамеровская, Т. П.* Микеланджело да Караваджо / Т. П. Знамеровская. — М., 1955.
3. *Знамеровская, Т. П.* Сальватор Роза / Т. П. Знамеровская. — М., 1972.
4. *Знамеровская, Т. П.* Неаполитанская живопись первой половины XVII в. / Т. П. Знамеровская. — М., 1978.

Испания

1. *Каптерева, Т. П.* Веласкес и испанский портрет XVII в. / Т. П. Каптерева. — М., 1956.
2. *Левина, И. М.* Искусство Испании XVI—XVII вв. / И. М. Левина. — М., 1966.
3. *Малицкая, К. М.* Франсиско Сурбаран / К. М. Малицкая. — М., 1963.

Фландрия

1. *Варшавская, М. Л.* Питер Пауль Рубенс / М. Л. Варшавская. — М., 1958.

2. *Смольская, Н. Ф.* Якоб Йорданс / Н. Ф. Смольская. — М., 1959.
3. *Смольская, Н. Ф.* Антонис Ван Дейк / Н. Ф. Смольская. — М.—Л., 1963.

Голландия

1. *Вишпер, Б. Р.* Становление реализма в голландской живописи XVII в. / Б. Р. Вишпер. — М., 1957.
2. *Вишпер, Б. Р.* Очерки голландской живописи эпохи расцвета / Б. Р. Вишпер. — М., 1962.
3. *Линник, И. В.* Голландская живопись XVII в. и проблемы атрибуции картин / И. В. Линник. — Л., 1980.
4. *Ротенберг, Е. И.* Голландское искусство XVII в. / Е. И. Ротенберг. — М., 1972.
5. *Ротенберг, Е. И.* Рембрандт Гарменс Ван Рейн / Е. И. Ротенберг. — М., 1956.
6. *Синенко, М. С.* Франс Халс / М. С. Синенко. М., 1965.
7. *Тарасов, Ю. А.* Голландский пейзаж XVII века / Ю. А. Тарасов. — М., 1983.
8. *Тарасов, Ю. А.* Голландский натюрморт XVII века / Ю. А. Тарасов. — СПб., 2004.

Франция

1. *Гликман, А. С.* Никола Пуссен / А. С. Гликман. — Л.—М., 1964.
2. *Каптерева, Т. П.* Искусство Франции XVII в. / Т. П. Каптерева, В. Быков. — М., 1969.
3. *Лазарев, В. Н.* Братья Ленен / В. Н. Лазарев. — Л.—М., 1936.
4. *Немилова, И. С.* Жорж де Латур / И. С. Немилова. — Л.—М., 1958.

Искусство XVIII века

1. *Лившиц, Н. А.* Искусство XVIII в. Малая история искусств / Н. А. Лившиц, Б. А. Зернов, Л. Н. Воронихина. — М., 1976.

Испания

1. *Бродский, В. А.* Франсиско Хосе Гойя де Лусиентес / В. А. Бродский. — М.—Л., 1939.
2. *Прокофьев, В. Н.* «Капричос» Гойи / В. Н. Прокофьев. — М., 1970.

Англия

1. *Вишпер, Б. Р.* Английское искусство / Б. Р. Вишпер. — М., 1945.

2. *Герман, М. Ю.* Уильям Хогарт и его время / М. Ю. Герман. — Л., 1977.
3. *Кроль, А. Е.* Английская живопись XVI—XIX вв. в Эрмитаже / А. Е. Кроль. — Л., 1961.
4. *Лисенков, Е. Г.* Английское искусство / Е. Г. Лисенков. — М., 1945.

Италия

1. *Виппер, Б. Р.* Проблемы реализма в итальянской живописи XVII—XVIII веков / Б. Р. Виппер. — М., 1966.
2. Итальянская живопись XVII—XVIII вв. : альбом. — М., 1961.
3. *Либман, М. Я.* «Художники реальности» в Италии XVII—XVIII вв. / М. Я. Либман. — М., 1962.
4. *Ольшанская, Н. И.* Дж. Тьеполо / Н. И. Ольшанская. — М., 1957.

Франция

1. *Герман, М. Ю.* Ватто Антуан / М. Ю. Герман. — Л., 1984.
2. *Даниэль, С. М.* Рококо. От Ватто до Фрагонара / С. М. Даниэль. — СПб., 2007.
3. *Золотов, Ю. Н.* Французский портрет XVIII века / Ю. Н. Золотов. — М., 1968.
4. *Золотов, Ю. Н.* Морис Латур / Ю. Н. Золотов. — М., 1960.
5. *Кожина, Е. Ф.* Искусство Франции XVIII века / Е. Ф. Кожина. — Л., 1971.
6. *Лазарев, В. Н.* Ж. Б. Шарден / В. Н. Лазарев. — М., 1947.
7. *Лившиц, Н. А.* Ж. О. Фрагонар / Н. А. Лившиц. — М., 1970.
8. *Ромм, А.* Гудон / А. Ромм. — М.—Л., 1945.
9. *Чегодаев, А. Д.* Ж. А. Ватто / А. Д. Чегодаев. — М., 1963.

Искусство XIX—XX веков

1. *Алпатов, М. В.* Анри Матисс / М. В. Алпатов. — М., 1969.
2. *Бродский, В. Я.* Художники Парижской Коммуны / В. Я. Бродский. — М., 1970.
3. *Вентури, Л.* Художники Нового времени / Л. Вентури. — М., 1956.
4. *Вентури, Л.* От Мане до Лотрека / Л. Вентури. — М., 1958.
5. *Горяинов, В. В.* Современное искусство / В. В. Горяинов. — М., 1971.
6. *Дмитриева, Н.* Пикассо / Н. Дмитриева. — М., 1971.
7. *Иконников, А. В.* Архитектура Запада. Мастера и течения / А. В. Иконников. — М., 1972.
8. *Калитина, Н. Н.* Французская пейзажная живопись / Н. Н. Калитина. — Л., 1972.
9. *Калитина, Н. Н.* Эпоха реализма во французской живописи / Н. Н. Калитина. — Л., 1972.

10. *Калитина, Н. Н.* Французский портрет XIX века / Н. Н. Калитина. — Л., 1985.
11. *Калитина, Н. Н.* Французское изобразительное искусство конца XIX — XX века / Н. Н. Калитина. — Л., 1990.
12. *Кантор, А. М.* Изобразительное искусство XX века / А. М. Кантор. — М., 1973.
13. *Ковтун, Е. Ф.* Третий путь в беспредметности / Е. Ф. Ковтун // Великая утопия. Русский авангард 1915—1932 : каталог выставки. — М., 1993.
14. *Кожина, Е. Ф.* Романтическая битва / Е. Ф. Кожина. — Л., 1969.
15. *Кожина, Е. Ф.* Ж. Л. Давид в годы Директории и Консульства / Е. Ф. Кожина // Античность. Средние века. Новое время. — М., 1977
16. Огюст Курбе в письмах, документах, воспоминаниях современников. — М., 1970.
17. *Лившиц, Н. А.* Незаменимая традиция / Н. А. Лившиц, Л. Рейнгарт. — М., 1974.
18. *Маца, И.* Проблемы художественной культуры XX века / И. Маца. — М., 1969.
19. Модернизм. Анализ и критика основных направлений : сборник статей. — М., 1973.
20. *Некрасова, Е. А.* Английский романтизм / Е. А. Некрасова. — М., 1975.
21. *Прокофьев, В. Н.* Гойя и искусство романтической эпохи / В. Н. Прокофьев. — М., 1986.
22. *Прокофьев, В. Н.* Жерико / В. Н. Прокофьев. — М., 1963.
23. *Раздольская, В. И.* Искусство Франции второй половины XIX в. / В. И. Раздольская. — Л., 1981.
24. *Ревалд, Дж.* История импрессионизма / Дж. Ревалд. — Л.—М., 1959.
25. *Ревалд, Дж.* Постимпрессионизм / Дж. Ревалд. — Л.—М., 1962.
26. *Сарабьянов, Д. В.* Стиль модерн / Д. В. Сарабьянов. — М., 1989.
27. *Стернин, Г. Ю.* О модерне / Г. Ю. Стернин // Музей. — 1989. — № 19.
28. *Турчин, В.* По лабиринтам авангарда / В. Турчин. — М., 1993.
29. *Турчин, В.* Образ XX века в прошлом и настоящем / В. Турчин. — М., 2003.
30. *Хоффман, В.* Основы современного искусства. Введение в его символические формы / В. Хоффман. — М., 2001.
31. *Чегодаев, А. Д.* Искусство США / А. Д. Чегодаев. — М., 1976.
32. *Чегодаев, А. Д.* Джон Констебл / А. Д. Чегодаев. — М., 1968.
33. *Шури, М.* Здравствуй, господин Курбе! / М. Шури. — М., 1972.
34. *Яворская, Н. В.* Пейзаж барбизонской школы / Н. В. Яворская. — М., 1962.
35. *Яворская, Н. В.* Современная французская живопись / Н. В. Яворская. — М., 1977.

Покупайте наши книги:

Оптом в офисе книготорга «Юрайт»:

140004, Московская обл., г. Люберцы, 1-й Панковский проезд, д. 1,
тел.: (495) 744-00-12, e-mail: sales@urait.ru, www.urait.ru

В розницу в интернет-магазине: www.urait-book.ru,
e-mail: order@urait-book.ru, тел.: (495) 742-72-12,

Для закупок у Единого поставщика

в соответствии с Федеральным законом от 21.07.2005 № 94-ФЗ
обращайтесь по тел. (495) 744-00-12, e-mail: sales@urait.ru, vuz@urait.ru

Учебное издание

Ильина Татьяна Валериановна

История искусства Западной Европы

от Античности до наших дней

УЧЕБНИК

Редактор *Л. В. Гришина*

Корректор *Е. А. Вольных*

Художественное оформление *А. И. Гиренко*

Компьютерная верстка *В. М. Дубильт*

Формат 84×108¹/₃₂.

Гарнитура «PetersburgС». Печать офсетная.

Усл. печ. л. 22,89. Доп. тираж 1000. Заказ №

ООО «ИД Юрайт»

140004, Московская обл., г. Люберцы, 1-й Панковский проезд, д. 1.

Тел.: (495) 744-00-12. E-mail: izdat@urait.ru. www.urait.ru