

Л. Г. Емохонова

# МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА



**11**

БАЗОВЫЙ УРОВЕНЬ



Л. Г. Емохонова

**МИРОВАЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА**









СРЕДНЕЕ (ПОЛНОЕ) ОБЩЕЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Л. Г. Емохонова

# МИРОВАЯ художественная КУЛЬТУРА

Учебник для 11 класса  
(базовый уровень)

6-е издание

Рекомендовано  
Министерством образования  
и науки Российской Федерации



Москва  
Издательский центр «Академия»  
2012



УДК 008(100)(075.3)  
ББК 71.05я72  
Е605

**Емохонова Л. Г.**

**Е605** **Мировая художественная культура : учебник для 11 класса : среднее (полное) общее образование (базовый уровень) / Л. Г. Емохонова. — 6-е изд. — М. : Издательский центр «Академия», 2012. — 240 с. : ил., [32] с. цв. вкл. ISBN 978-5-7695-9434-2**

Учебник знакомит с художественной культурой Европы от эпохи Ренессанса до постмодернизма. Последовательно воссоздается картина становления, развития и смены основных стилей (Ренессанс, барокко, классицизм и др.), анализируются тенденции художественного мышления (романтизм, реализм и др.). Акцент сделан на тех видах национального искусства и тех памятниках, которые наиболее полно и наглядно дают представление об этих стилях и тенденциях. Русская культура рассматривается как неотъемлемая составляющая культуры общеевропейской. Внимание уделено шедеврам отдельных мастеров, поскольку, начиная с Возрождения, личностное творчество играет в европейской культуре главную роль.

DVD-приложение содержит дополнительные материалы к учебнику — иллюстрации и музыкальные фрагменты.

Для учащихся 11 классов, изучающих предмет на базовом уровне.

УДК 008(100)(075.3)  
ББК 71.05я72

*Учебное издание*

**Емохонова Любовь Георгиевна**

## **МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА**

**Учебник для 11 класса  
(базовый уровень)**

Редактор *Т. В. Козьмина*. Дизайн: *К. А. Крюков, Л. В. Жебровская*.

Художественный редактор *Л. В. Жебровская*. Компьютерная верстка: *Н. В. Жукова, А. М. Палатников*. Корректор *Е. В. Кудряшова*.

Изд. № 106112450. Подписано в печать 03.07.2012.

Формат 70 × 100/16. Гарнитура «Школьная». Печать офсетная. Бумага офсетная № 1. Усл. печ. л. 22,1 ( в т.ч. 2,6 усл. печ. л. цв. вкл.). Тираж 7 000 экз. Заказ М-718.

Издательский центр «Академия». [www.academia-moscow.ru](http://www.academia-moscow.ru)

Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.60.953.Д.002978.03.09 от 24.03.2009. 125252, Москва, ул. Зорге, д. 15, корп. 1, пом. 266.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета в типографии филиала ОАО «ТАТМЕДИА» «ПИК «Идел-Пресс». 420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.  
E-mail: [idelpress@mail.ru](mailto:idelpress@mail.ru)

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

© Емохонова Л. Г., 2008  
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2008  
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2008

ISBN 978-5-7695-9434-2

# СОДЕРЖАНИЕ



## Предисловие

11

## Художественная культура эпохи Возрождения

### Возрождение в Италии

- Урок 1.** Гуманизм — основа мировоззрения эпохи Возрождения. Раннее Возрождение. Флоренция как воплощение ренессансной идеи «идеального» города. Научные трактаты. Леон Баттиста Альберти. «Десять книг о зодчестве». Ордер в архитектуре. Филиппо Брунеллески. Купол собора Санта-Мария дель Фьоре. Приют невинных. Площадь Сантиссими Аннунциаты. Церковь Сан-Спирито 16
- Урок 2.** Образ площади и улицы в живописи. Мазаччо. «Воскрешение Тавифы и исцеление расслабленного», «Раздача милостыни», «Исцеление тенью». Ренессансный реализм в скульптуре. Донателло. Рельеф «Пир Ирода». Статуя Давида 22
- Урок 3.** Высокое Возрождение. Качественные изменения в живописи. Леонардо да Винчи. Алтарный образ «Мадонна с цветком». «Мона Лиза». Рафаэль Санти. Станцы в Ватикане. Фреска «Парнас» 26
- Урок 4.** Эстетика Высокого Возрождения в скульптуре. Микеланджело Буонарроти. Капелла Медичи в церкви Сан-Лоренцо во Флоренции 31
- Урок 5.** Венецианская школа живописи. Эстетика позднего Возрождения. Тициан. «Любовь земная и Любовь небесная», «Пьета». Роль полифонии в развитии светских и культовых музыкальных жанров. Переход от «строгого письма» к мадригалу. Джованни да Палестрина. «Месса папы Марчелло». Карло Джезуальдо. Мадригал «Томлюсь без конца» 37

### Северное Возрождение

- Урок 6.** Особенности Северного Возрождения. Гротескно-карнавальский характер Возрождения в Нидерландах. Питер Брейгель Старший (Мужицкий). «Битва Карнавала и Поста». Живописный цикл «Месяцы»: «Охотники на снегу» 42
- Урок 7.** Мистический характер Возрождения в Германии. Альбрехт Дюрер. Гравюры «Апокалипсиса»: «Четыре всадника», «Трубный глас». Диптих «Четыре апостола» 48







- Урок 8.** Светский характер Возрождения во Франции. Школа Фонтенбло в архитектуре и изобразительном искусстве. *Жюль Лебретон. Замок Фонтенбло. Россо Фьорентино. Галерея Франциска I. Жан Гужон. Фонтан нимф в Париже* 52
- Урок 9.** Ренессанс в Англии. Драматургия. *Уильям Шекспир. Трагедия «Ромео и Джульетта», комедия «Укрощение строптивой»* 58

## Художественная культура XVII века

### Барокко

- Урок 10.** Новое мировосприятие в эпоху барокко и его отражение в искусстве. Архитектурные ансамбли Рима. *Лоренцо Бернини. Площадь Св. Петра. Площадь Навона. Мост Св. Ангела. Новое оформление интерьера. Лоренцо Бернини. Шатер-киворий в соборе Св. Петра* 68
- Урок 11.** Специфика русского барокко. *Франческо Бартоломео Растрелли. Зимний дворец в Санкт-Петербурге. Екатерининский дворец в Царском Селе. Смольный монастырь в Санкт-Петербурге* 75
- Урок 12.** Живопись барокко. Плафонная живопись. *Джованни Баттиста Гаулли (Бачичча). «Поклонение имени Иисуса» в церкви Иль Джезу в Риме. Взаимодействие тенденций барокко и реализма. Питер Пауэл Рубенс. Алтарные триптихи «Водружение креста» и «Снятие с креста» в кафедральном соборе в Антверпене. «Воспитание Марии Медичи». Рембрандт Харменс Ван Рейн. «Отречение апостола Петра»* 81
- Урок 13.** Музыка барокко. *Клаудио Монтеверди. Опера «Орфей». Арканджело Корелли. Concerto grosso «На рождественскую ночь». Иоганн Себастьян Бах. Пассион «Страсти по Матфею»: «Сжался надо мной, Господи»* 86

### Классицизм

- Урок 14.** Искусство классицизма. «Большой королевский стиль» Людовика XIV. *Версаль. Классицизм в изобразительном искусстве Франции. Никола Пуссен. «Царство Флоры», «Орфей и Эвридика»* 90

## Художественная культура XVIII — первой половины XIX века

### Рококо

- Урок 15.** Истоки рококо в живописи. «Галантные празднества» *Антуана Ватто. «Остров Цитеры». Интерьер рококо. Живописные пасторали Франсуа Буше. Музыка рококо. Музыкальные «багатели» Франсуа Куперена* 100

## Неоклассицизм, ампи́р

- Урок 16.** Музыка Просвещения. Йозеф Гайдн. Сонатно-симфонический цикл. Симфония № 85 «Королева». Вольфганг Амадей Моцарт. Опера «Дон Жуан». «Реквием»: *Dies irae, Lacrimosa*. Людвиг ван Бетховен. Пятая симфония. «Лунная соната» 106
- Урок 17.** Образ «идеального» города в классицистических ансамблях Парижа и Петербурга. Жак Анж Габриель. Площадь Людовика XV в Париже. Джакомо Кваренги. Академия наук в Петербурге. Андреян Дмитриевич Захаров. Адмиралтейство в Петербурге 110
- Урок 18.** Имперский стиль в архитектуре. Специфика русского ампира. Карл Иванович Росси. Дворцовая площадь, Михайловский дворец в Петербурге. Ампи́рный интерьер. Белый зал Михайловского дворца в Петербурге 116
- Урок 19.** Неоклассицизм в живописи. Жак Луи Давид. «Клятва Горациев». Классицистические каноны в русской академической живописи. Карл Павлович Брюллов. «Последний день Помпеи». Александр Андреевич Иванов. «Явление Христа народу» 121
- Урок 20.** Зарождение классической музыкальной школы в России. Михаил Иванович Глинка. Опера «Жизнь за царя». Марш Черномора, Персидский хор из оперы «Руслан и Людмила». Увертюра «Ночь в Мадриде». Лирический романс «Я помню чудное мгновенье» 126

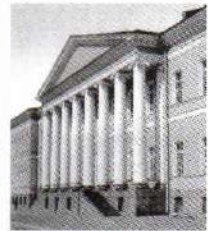
## Романтизм

- Урок 21.** Романтический идеал и его воплощение в музыке. Франц Шуберт. Вокальный цикл «Зимний путь». Рихард Вагнер. Опера «Тангейзер». Гектор Берлиоз. «Фантастическая симфония». Иоганнес Брамс. «Венгерский танец № 1» 132
- Урок 22.** Живопись романтизма. Религиозные сюжеты. Джон Эверетт Миллес. «Христос в доме своих родителей». Литературная тематика. Данте Габриел Россетти. «Beata Beatrix». Экзотика и мистика. Эжен Делакруа. «Смерть Сарданапала». Франсиско Гойя. «Колосс». Образ романтического героя. Орест Адамович Кипренский. «Портрет Евгр. В. Давыдова» 138

## Художественная культура второй половины XIX — начала XX века

### Реализм

- Урок 23.** Социальная тематика в живописи. Гюстав Курбе. «Похороны в Орнани». Оноре Домье. Серия «Судьи и адвокаты». Русская школа реализма. Передвижники. Илья Ефимович Репин. «Бурлаки на Волге». Василий Иванович Суриков. «Боярыня Морозова» 146







- Урок 24.** Направления в развитии русской музыки. Социальная тема в музыке. *Модест Петрович Мусоргский*. Песня «Сиротка». Обращение к русскому обряду как проявление народности в музыке. *Николай Андреевич Римский-Корсаков*. «Проводы Масленицы» из оперы «Снегурочка». Историческая тема в музыке. *Александр Порфирьевич Бородин*. «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» 151
- Урок 25.** Лирико-психологическое начало в музыке. *Петр Ильич Чайковский*. Балет «Щелкунчик». Тема «Человек и рок» в музыке. *Петр Ильич Чайковский*. Опера «Пиковая дама» 155
- Импрессионизм, символизм, постимпрессионизм**
- Урок 26.** Основные черты импрессионизма в живописи. *Клод Оскар Моне*. «Сорока». *Пьер Огюст Ренуар*. «Завтрак гребцов». Импрессионизм в скульптуре. *Огюст Роден*. «Граждане города Кале». Импрессионизм в музыке. *Клод Дебюсси*. «Сады под дождем», «Облака» 160
- Урок 27.** Символизм в живописи. *Гюстав Моро*. «Саломея» («Видение»). Постимпрессионизм. *Поль Сезанн*. «Яблоки и апельсины». *Винсент Ван Гог*. «Сеятель». *Поль Гоген*. «Пейзаж с павлином» 167
- Модерн**
- Урок 28.** Воплощение идеи абсолютной красоты в искусстве модерна. *Густав Климт*. «Бетховенский фриз». Модерн в архитектуре. *Виктор Орта*. Особняк Тасселя в Брюсселе. *Федор Осипович Шехтель*. Здание Ярославского вокзала в Москве. *Антонио Гауди*. Собор Св. Семейства в Барселоне 174
- Урок 29.** Мифотворчество — характерная черта русского модерна в живописи. *Валентин Александрович Серов*. «Одиссей и Навзикая», «Похищение Европы». *Михаил Александрович Врубель*. «Демон сидящий». Специфика русского модерна в музыке. *Александр Николаевич Скрябин*. «Поэма экстаза» 182

## Художественная культура XX века

### Модернизм

- Урок 30.** Модернизм в живописи. Новое видение красоты. Агрессия цвета в фовизме. *Анри Матисс*. «Танец». Вибрация живописной поверхности в экспрессионизме. *Арнольд Шёнберг*. «Красный взгляд». Деформация форм в кубизме. *Пабло Пикассо*. «Авиньонские девицы». Отказ от изобразительности в абстракционизме. *Василий Васильевич Кандинский*. «Композиция № 8». Иррационализм подсознательного в сюрреализме. *Сальвадор Дали*. «Тристан и Изольда» 188

<b>Урок 31.</b> Модернизм в архитектуре. Конструктивизм. Шарль Эдуар Ле Корбюзье. Вилла Савой в Пуасси. Советский конструктивизм. Владимир Евграфович Татлин. Башня III Интернационала. «Органическая» архитектура. Фрэнк Ллойд Райт. «Дом над водопадом» в Бер-Ране. Функционализм. Оскар Нимейер. Ансамбль города Бразилия	194
<b>Урок 32.</b> Синтез в искусстве XX века. Режиссерский театр. Константин Сергеевич Станиславский и Владимир Иванович Немирович-Данченко. Московский Художественный театр. Спектакль по пьесе «Три сестры» Антона Павловича Чехова. Эпический театр. Бертольт Брехт. «Добрый человек из Сычуани»	199
<b>Урок 33.</b> Кинематограф. Сергей Михайлович Эйзенштейн. «Броненосец «Потемкин»». Федерико Феллини. «Репетиция оркестра»	204
<b>Урок 34.</b> Стилистическая разнородность музыки XX века. Додекафония «нововенской школы». Антон фон Веберн. «Свет глаз». «Новая простота» Сергея Сергеевича Прокофьева. Балет «Ромео и Джульетта». Философская музыка Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Седьмая симфония (Ленинградская). Полистилистика Альфреда Гарриевича Шнитке. «Реквием»	208
<b>Постмодернизм</b>	
<b>Урок 35.</b> Постмодернизм. Новые виды массового искусства и формы синтеза. Энди Уорхол. «Прижмите крышку перед открыванием». Фернандо Ботеро. «Мона Лиза». Георгий Пузенков. «Башня времени Мона 500». Сальвадор Дали. Зал Мэй Уэст в Театре-музее Дали в Фигерасе. Юрий Лейдерман. Перформанс «Хасидский Дюшан»	213
<b>Примечания</b>	225
<b>Словарь основных понятий</b>	229
<b>Рекомендуемая литература</b>	234
<b>Библиография</b>	236
<b>Список иллюстраций</b>	239









# ПРЕДИСЛОВИЕ



Учебник знакомит с художественной культурой Европы XVI–XX вв. Главная задача курса — показать становление, развитие и смену художественных стилей в разные исторические периоды в различных европейских странах.

Учебник содержит материал по художественной культуре Ренессанса (XV–XVI вв.), классицизма, барокко и реализма (XVII в.), Просвещения и романтизма (XVIII — первая половина XIX в.), реализма, импрессионизма, символизма, постимпрессионизма, стиля модерн (вторая половина XIX — начало XX в.), модернизма и постмодернизма (XX в.).

Для изучения особенностей господствующего исторического стиля выбраны национальные шедевры тех видов искусства, где признаки стиля получили наиболее яркое выражение. К примеру, Ренессанс представлен памятниками архитектуры, живописи, скульптуры, музыки в Италии и Франции, живописи в Нидерландах и Германии, литературы в Англии. Барокко — градостроительными ансамблями Рима, итальянской плафонной и фламандской станковой живописью, итальянской и немецкой музыкой. Классицизм — архитектурой, живописью, садово-парковым искусством Франции. Модерн изучается на примере архитектуры и живописи. Романтизм, реализм, символизм, будучи тенденциями художественного мышления и потому не получив отражения в архитектуре, представлены областями искусства, где их проявление наиболее органично: романтизм и символизм — музыкой и живописью, реализм — живописью. Импрессионизм и постимпрессионизм изучаются на примере станкового искусства и музыки.




Искусство модернизма XX в. анализируется в неразрывной связи с именами создателей различных течений: фовизм А. Матисса, экспрессионизм А. Шёнберга, кубизм П. Пикассо, абстракционизм В. В. Кандинского, сюрреализм С. Дали — в живописи, конструктивизм Ш. Э. Ле Корбюзье и В. Е. Татлина, функционализм О. Нимейера, «органическая» архитектура Ф. Л. Райта — в архитектуре. Театральная культура XX в. представлена режиссерским театром К. С. Станиславского



и В. И. Немировича-Данченко и эпическим театром Б. Брехта. Кинематограф — именами С. М. Эйзенштейна и Ф. Феллини. Культура постмодернизма рассматривается как явление массовой культуры.



Русская культура включена в контекст культуры мировой, что дает возможность по достоинству оценить ее масштаб и значимость. При сравнении, скажем, архитектуры барокко в Италии и России или классицистических тенденций в архитектуре и живописи Франции и России возникает целостная картина национальной специфики этих стилей в ярких чувственных образах.

Культурные доминанты эпохи, ее художественные идеи показываются через произведение одного мастера, поскольку, начиная с Возрождения, роль творческой личности, ее самобытность, новаторство приобрели в европейской культуре особый смысл. Например, представление об эстетике барокко дает творчество выдающегося итальянского архитектора и скульптора Лоренцо Бернини, а стиля модерн — австрийского живописца Густава Климта.

Значительное внимание уделено раскрытию смысла сюжетов живописи и скульптуры, связанных с мифами, ветхозаветными легендами, евангельскими событиями. Это обеспечивает более целостное представление о произведении искусства, содержательная и эстетическая оценки которого составляют неделимое целое. Пересказ мифов, легенд и библейских сюжетов отчеркнут, выделен мелким шрифтом и знаком . Подобным же образом оформлена периодизация, обозначенная знаком . Дополнительный материал выделен рубленным шрифтом и обозначен знаком . Имена художников, архитекторов, писателей, композиторов даны прямым полужирным шрифтом, названия памятников архитектуры, изобразительного искусства, литературных и музыкальных произведений — полужирным курсивом.

Наиболее важные термины, а также определения стилей, течений и направлений вынесены в Словарь основных понятий с целью облегчения их поиска. Толкование некоторых понятий, информация об античных богах и героях, персонажах Ветхого и Нового Завета, христианских святых содержится в Примечаниях, на которые делается отсылка при помощи цифр, стоящих рядом с ключевыми словами («Плеяда», «Небесный град») и именами (Тавифа, Марсий, Св. Игнатий Лойола).

Список иллюстраций к шмуцтитулам и заставкам помещен в конце учебника, после Рекомендуемой литературы и Библиографии.

Помимо учебника в учебно-методический комплект «Мировая художественная культура» для 11 класса входит рабочая тетрадь с вопросами, творческими заданиями и иллюстрациями по каждому уроку (отсылки к рабочей тетради отмечены знаком ). К учебнику также прилагается CD (знак  возле каждой темы), включающий не только иллюстрации ко всем темам, но и музыкальные произведения или фрагменты музыкальных произведений, которые изучаются по программе 11 класса.

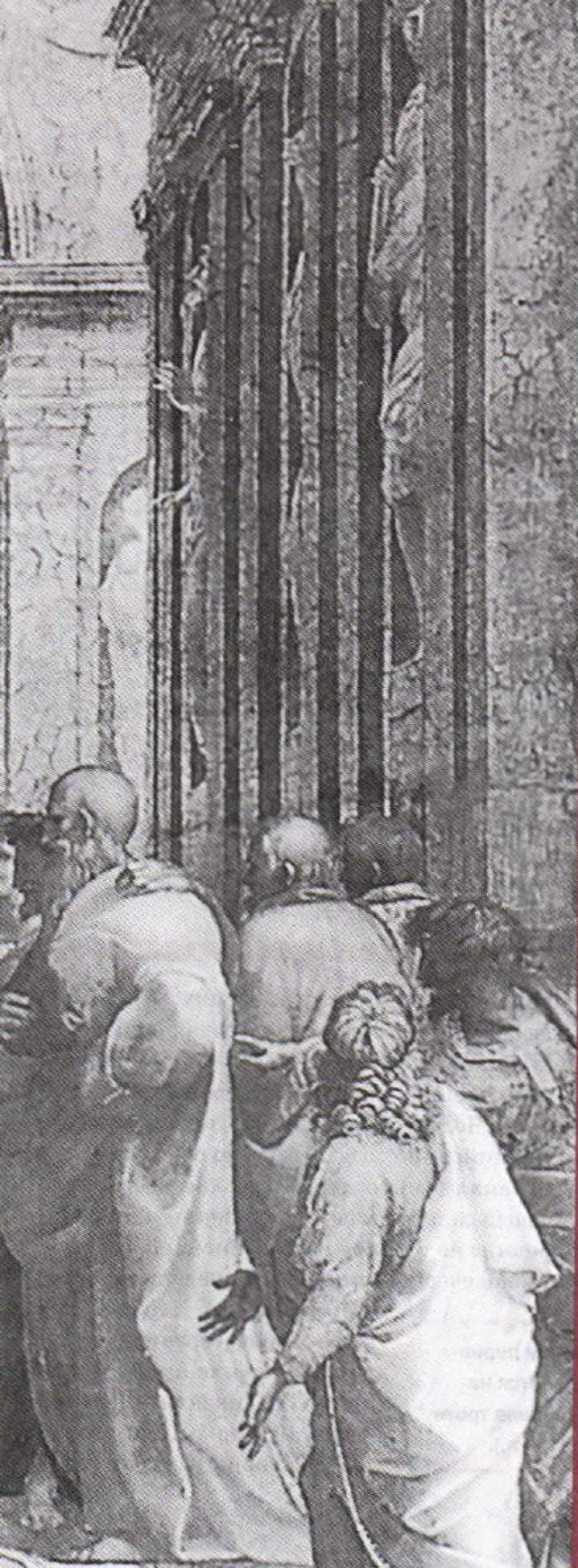
Автор выражает бесконечную любовь и благодарность своим учителям — заведующему кафедрой древних языков исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, доктору исторических наук, профессору А. Ч. Козаржевскому и главному научному сотруднику Института социологии РАН, доктору исторических наук, профессору А. А. Галкину за их педагогические усилия, ум и сердечность.

Особую благодарность автор выражает людям, отзывчивость и участие которых при создании учебника невозможно переоценить. Это заместитель директора музыкального колледжа им. Гнесиных, заслуженный работник культуры РФ И. А. Писаревская, давшая высокопрофессиональные рекомендации при работе над материалами, посвященными музыке. Это научный сотрудник библиотеки ИНИОН РАН Н. Ф. Сыроежкина, предоставившая возможность пользоваться широким кругом литературных источников и оказавшая помощь в их подборе. Это руководитель отдела маркетинга ГМИИ им. А. С. Пушкина В. П. Воропаев и помощник руководителя отдела Э. Э. Гараева, обеспечившие участие в важных культурных мероприятиях и создавшие условия для живого и плодотворного взаимодействия с миром высокой культуры. Это бизнесмены В. Н. Емохонов, Катарина и Маттье Дикманс (Бельгия), дружеская и финансовая поддержка которых позволила собрать уникальный искусствоведческий материал как содержательного, так и зрительного ряда.









# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

ВОЗРОЖДЕНИЕ  
В ИТАЛИИ  
уроки 1–5

СЕВЕРНОЕ  
ВОЗРОЖДЕНИЕ  
уроки 6–9





# ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ

## УРОК 1

**ГУМАНИЗМ — ОСНОВА МИРОВОЗЗРЕНИЯ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ. РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ. ФЛОРЕНЦИЯ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ РЕНЕССАНСНОЙ ИДЕИ «ИДЕАЛЬНОГО» ГОРОДА. НАУЧНЫЕ ТРАКТАТЫ**

Леон Баттиста Альберти. «Десять книг о зодчестве»

### **ОРДЕР В АРХИТЕКТУРЕ**

Филиппо Брунеллески. Купол собора Санта-Мария дель Фьоре. Приют невинных. Площадь Сантиссими Аннунциаты. Церковь Сан-Спирито

Окончательно сложившиеся в Италии к началу XV в. государственные образования, не связанные с феодальной системой, — республика и синьория — потребовали от пришедших к власти людей общественной активности, гражданственности, просвещенности. Человек получил новую оценку. Греховный, заблуждающийся, но созданный «по образу и подобию Божьему», он занял в мироздании главное место. Тело человека было провозглашено самым совершенным творением природы. Признание не только нравственной, но и эстетической ценности человеческой личности определило мировоззрение эпохи — *гуманизм*.

Новое мировоззрение обусловило обращение к античному идеалу. Соединение идеальной античной формы с чистой христианской души, телесной



Согласно принятой в искусствоведении периодизации, Возрождение в Италии делится на раннее (с начала XV в.), Высокое (первая треть XVI в.) и позднее (вторая половина XVI в.).



красоты с духовностью сформировало особый комплекс культуры, известный как *Возрождение*, или *Ренессанс*.

Наиболее образно ренессансную оценку личности раскрыл итальянский философ и гуманист XV в. Пико делла Мирандола, определив как бы от лица Создателя место человека в мире: «Я ставлю тебя в центр Вселенной, чтобы тебе было удобно обозревать все, что делается в мире». Новое ренессансное видение человека продиктовало необходимость организации новой среды обитания. «Вертикальному» положению человека соответствовал «горизонтальный» земной мир — «идеальный» город Возрождения. Он мыслился прежде всего как разомкнутое пространство, где человек должен чувствовать себя свободно.

Идея разомкнутого пространства «идеального» города стала главной идеей эпохи *кватроченто* (итал. quattrocento — букв. четыреста, т. е. XV в.), неслучайно ее называли веком городской цивилизации. Концепция «идеального» города получила воплощение и в теоретических трактатах по градостроительству, и в архитектуре, и в живописи.



1

Наиболее полно она отражена в трактате «*Десять книг о зодчестве*» теоретика искусства и архитектора **Леона Баттисты Альберти** (1404–1472). Он видел «идеальный» город как архитектурную декорацию со зданиями классического ордера. Основные принципы, которым следовали создатели «идеального» города, — это соблюдение симметрии, соразмерности, регулярности. В планировке города и в архитектуре здания они означали наличие плана (П-образного, квадратного, круглого) с выделением центральной оси. В декоре акцент делался на колонны, триумфальные арки, аркады. Сгруппированные колонны образовывали портики или украшали стену, отдельно стоящие служили своего рода межевыми столбами, отмечали пространственные границы. Арка, всегда открытая, а потому объединяющая городское пространство, воспринималась как антитеза средневековым кре-

1

**Школа Пьеро делла Франчески.**  
«Идеальный» город.  
Рисунок. 1460.  
Национальная галерея области Марки. Урбино

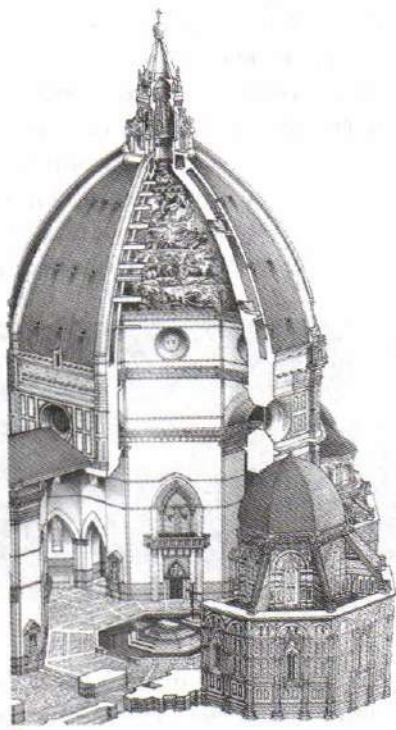


постным воротам — замыкающим, запирающим, преграждающим.

Важной составляющей городского ансамбля, по Альберти, был соборный купол. Его сфера — отображение вселенной с Богом в центре — словно собирала под свою сень все городское пространство. Но настоящим ядром «идеального» города стала площадь — символ мира, открытого по горизонтали во все стороны. Делая акцент на площади, Альберти заложил основу ренессансной *урбанистической\** теории. В рамках этой теории город мыслился не как средоточие



2



3

2

**Филиппо  
Брунеллески.**

Купол собора  
Санта-Мария дель  
Фьоре. 1420–1436.  
Флоренция

3

Собор Санта-Мария  
дель Фьоре.  
Флоренция.  
Аксонометрия

архитектурных объемов, а как совокупность архитектурных пространств. Площадь стала образом по-новому структурированного мира.

Теоретические положения Альберти опирались на практический опыт флорентийца **Филиппо Брунеллески** (1377–1446), величайшего реформатора архитектуры. Он создал ренессансное городское пространство и ренессансный тип здания — светского и культового. Ни в одной из своих работ Брунеллески не порывал с традициями, но придавал сооружению новый художественный облик. При возведении купола

\* Урбанизм (от лат. urbanus — городской) — в искусстве и литературе изображение и описание больших городов, динамики их жизни.

*собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции (1420–1436)* соблюдена система каркаса и заполнения, присущая готической конструкции, — восемь каменных ребер-нервюр. Однако точный математический расчет делался по замерам античного купола Пантеона. Венчает купол изящный фонарик, как бы закрепляющий ось вращения. Его украшают сдвоенные коринфские капители и перевернутые римские консоли, которые Брунеллески превратил в завитки-волюты — излюбленный мотив итальянской архитектуры. Этот купол, возвышающийся над Флоренцией и ее окрестностями, стал символом мощи человеческого разума, зримо воплотив главную идею Ренессанса.



4

**Филиппо  
Брунеллески.**  
Приют невинных.  
1419–1424.  
Колонная аркада  
(фрагмент).  
Флоренция

Не новым было использование античного ордера и при возведении Воспитательного дома для покинутых младенцев, так называемого *Приюта невинных* (1419–1424). Но Брунеллески придал фасаду вид колонной аркады, состоящей из девяти арок, поднятой на девять ступеней и перекрытой легкими парусными сводами. Своды дали возможность значительно увеличить глубину лоджии, расстояние между колоннами и предельно уменьшить их толщину. Аркада завершается антаблементом, над которым возведен второй этаж с девятью прямоугольными окнами, украшенными треугольными фронтонами. Подобные легкие лоджии стали знаковыми для ренессансных фасадов общественных зданий.







За основу расчета был взят флорентийский локоть — старинная мера длины. Глубина каждого пролета лоджии равняется девяти флорентийским локтям, что установило соотношение между шириной каждой полуциркульной арки и высотой колонн, а также высоту второго этажа. В результате Брунеллески создал новую по форме постройку. В ней целое основано на выверенном математическом равновесии вертикалей и горизонталей, откуда и проистекают ее легкость, изящество и пленяющая простота.



5

5

Филиппо

Брунеллески.

Площадь Аннунциаты. 1424–1429.

Вид от аркады  
Приюта невинных.  
Флоренция

6

Филиппо

Брунеллески.

Купол. Старая  
сакристия.

Церковь Сан-Лоренцо. 1421–  
1424. Флоренция

7

Филиппо

Брунеллески.

Интерьер. Церковь  
Сан-Спирито.  
1436–1478.  
Флоренция

Необычайная визуальная гармония всего комплекса обусловлена удачно найденными пропорциями здания и площади, их соразмерностью. Напротив Приюта невинных выстроили аналогичную лоджию дома Братства сервитов (слуг Девы Марии), которая вместе с портиком церкви Сантиссими Аннунциаты (Благовещения) образовала **площадь Сантиссими Аннунциаты** (1424–1429) — новый тип ренессансной площади, напоминающей *клуатр*\* с аркадами по периметру, но со всех сторон разомкнутый.

Новый ренессансный облик приобрела даже традиционная трехнефная базилика. Например, **церковь Сан-Спирито** (1436–1478) реализует идею разомкнутого пространства «идеального» города.

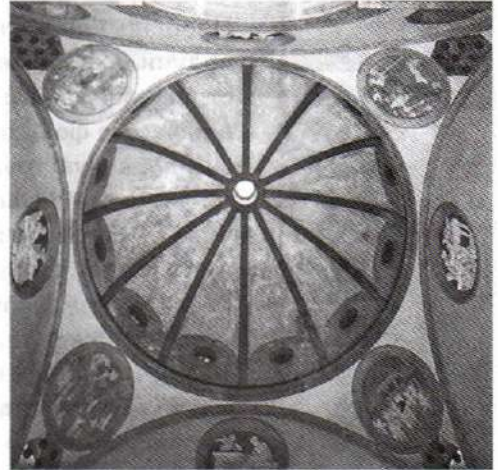
Взяв за основу план латинского креста, архитектор прорезал стены и трансепты одинаковыми полукруглыми нишами-капеллами знатных флорентийских семей. Широкими

\* **Клуатр** — глухой монастырский дворик с садом, образованный, как правило, с южной стороны базилики зданиями монастырских служб (капитула, трапезной, келий) и окруженный галереями по всему периметру.



проемами они выходят в боковые нефы. Проемы обрамляют полуколонны коринфского ордера той же высоты, что и колонны центрального нефа. Разместив такие же колонны по периметру трансепта и прямоугольной апсиды, Брунеллески превратил грандиозный зал церкви в настоящий лес колонн. Центральный неф он перекрыл плоским кессонированным потолком, восходящим к античной традиции, а боковые нефы — легкими парусными сводами. Благодаря им нефы, наполненные светом, воспринимаются как преддверие капелл. При создании купола также был использован легкий парусный свод, расчлененный на сегменты наподобие зонтика. Небольшие круглые окошки в его основании пропускают свет к средокрестию. Купол покоится непосредственно на парусах.

Между коринфской капителью и пятой арочного свода центральной колоннады Брунеллески поместил фрагмент антаблемента, в результате чего аркада приобрела античный вид. Ребристый купол, плоский потолок центрального нефа, парусные своды боковых нефов, стройные коринфские колонны и арки придают интерьеру церкви черты парадного светского здания — просторного, легкого, светлого. А заимствованное из античной храмовой архитектуры преобладание горизонтали соответствовало проникновению светского духа в церковные обряды, что было типично для эпохи Возрождения. Именно такой тип базилики стал ориентиром при строительстве всех прочих культовых сооружений.



6



7

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Каким образом новое восприятие пространства и времени отразилось в архитектуре?
2. Какие архитектурные приемы Брунеллески позволяют называть его родоначальником ренессансной архитектуры?

Для ответа используйте иллюстрации из задания № 1 в рабочей тетради.



### ОБРАЗ ПЛОЩАДИ И УЛИЦЫ В ЖИВОПИСИ

Мазаччо. «Воскрешение Тавифы и исцеление расслабленного», «Раздача милостыни», «Исцеление тенью»

### РЕНЕССАНСНЫЙ РЕАЛИЗМ В СКУЛЬПТУРЕ

Донателло. Рельеф «Пир Ирода». Статуя Давида

Площадь как метафора по-новому структурированного мира получила отзвук в живописи кватроченто, придав ей урбанистический характер. Изображение городского пространства в качестве фона и места действия определило новую композицию, новую трактовку образов, новый колорит. Даже рама стала уподобляться архитектурному проему, через который просматривается перспектива города, куда можно войти и до всего дотронуться рукой.

Открытие законов перспективы в изобразительном искусстве Возрождения связано с именем **Мазаччо** (1401–1428/1429). В отличие от Джотто, который почти всегда лишь намечал перспективу, маскируя ее линии фигурами или предметами, Мазаччо выстраивает изображение от зрителя. Он уводит его внутрь фрески, в живописное трехмерное пространство. И делает это при помощи соединения линий в одной точке, в центре картины. Такая перспектива, названная впоследствии *итальянской*, наиболее наглядно представлена во фресковых росписях *капеллы Бранкаччи в церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции*.

Развертывая изображение параллельно плоскости стены, как это было принято во всех фресковых циклах, Мазаччо ввел в него математически выверенную перспективу и живое действие. На *фреске «Воскрешение Тавифы<sup>1</sup> и исцеление расслабленного»* (1426–1427) сцены чудес, совершаемых апостолом Петром, — воскрешение умершей и исцеление расслабленного — происходят на новой ренессансной площади (см. цв. вкл., рис. 1). Дважды повторенная фигура святого Петра словно образует боковые кулисы, открывая панораму площади. Налицо перестановка акцентов: главными оказываются не события, которые разворачиваются на площади, но сама площадь. Именно этим объясняется странное, на первый взгляд, появление двух случайных фигур в самом центре, где по логике композиции должно находиться главное действующее лицо — апостол Петр. Двое франтов — «гуляки праздные» — занимают главное пространство, но словно этого и не замечают, подчеркивая тем самым функцию площади как сцениче-

своей площадки для новых исполнителей нового исторического действия.

Площадь — воплощенная мечта гуманистов эпохи Возрождения о городе просторном и чистом, без духоты и зловония — являлась символом города идеального. Город реальный получал изобразительный эквивалент в теме узких улиц, чреватой драматической коллизией. Вот и на фреске *«Раздача милостыни»* (1426–1427) драма разыгрывается на перекрестке двух улиц — наиболее оживленном месте города (см. цв. вкл., рис. 2). Напряженность создают не только улицы, напоминающие щели, но и движущиеся навстречу друг другу два людских потока: слева — толпа бедняков, алчущих милостыни, справа — апостолы Петр, Иоанн и их спутники. Точка схода — угловое белое здание словно врезается в толпу и усиливает впечатление тесноты. Его хорошо освещенные грани напоминают стрелу. Форма стрелы репродуцирована и в скрещенных руках женщины и апостола Петра. Обе «стрелы» направлены вниз на Ананию, упавшего замертво на землю, что, собственно, и составляет главную интригу происходящего.



Драматическое событие связано с решением владельцев домов и земель, уверовавших в Воскресение Христа благодаря проповеди апостола Петра, продать свое имущество и раздать деньги нуждающимся. Анания, продав дом, утаил часть денег и был публично уличен апостолом во лжи.

Однако улица могла восприниматься и как идеальное пространство, если освящалась присутствием Бога или святого. При этом божественная благодать стала отождествляться с тенью, а не со светом, как в Средневековье. В композиции *«Исцеление тенью»* (1426–1427) из глубины улицы появляются святые апостолы Петр и Иоанн, тень которых исцеляет сидящих в пыли парализованных калек (см. цв. вкл., рис. 3).

В палитре Мазаччо преобладали розовые, синие, охристые тона в одежде и коричневые, серые, зеленые тона в фоне. Как и Джотто, он уделял внимание в первую очередь линии и форме в ущерб колориту. Но именно цветом Мазаччо так моделировал форму, так насыщал пространство воздухом, что фигуры казались телесными, осязаемыми, наделенными эмоциями.

Той же телесностью, эмоциональностью и жизненностью наделен рельеф *«Пир Ирода»* (1423–1427) скульптора Донато (1386–1466), по прозвищу Донателло, одного из наиболее ярких представителей флорентийского кватроченто. Считается, что этот рельеф непосредственно предшествовал фрескам Мазаччо.





Сюжет заимствован из евангельского рассказа о пророке Иоанне Предтече, прославившемся суровым аскетизмом. Он громкогласно обвинял правителя Галилеи Ирода, отнявшего жену у брата, в нарушении еврейских обычаев, а Иродиаду (так звали женщину) — в разврате. По требованию Иродиады Иоанн был заточен в темницу за позорящие ее речи. Однажды на пиру дочь Иродиады Саломея так поразила царя танцем, что он пообещал исполнить любую ее просьбу. По совету матери Саломея попросила голову пророка.

8

**Донателло.**

Пир Ирода.

Рельеф. 1423–  
1427. Кафедральный  
собор. Сиена

9

**Донателло.**

Давид. 1430-е.

Национальный  
музей Барджелло.  
Флоренция



8

Скульптор поместил персонажей библейской легенды в нескольких пространственных зонах, органично связав их архитектурой. Сцены, размещенные по законам линейной перспективы, воспринимаются как события, происходящие во временной последовательности. Действие начинается в глубине, за вторым рядом тяжелых арок, откуда несут отрубленную голову Иоанна, и завершается на переднем плане. Эмоциональное напряжение постепенно нарастает и достигает кульминации возле фигуры Ирода и гостей, в ужасе отпрянувших от головы на серебряном блюде, которое держит слуга.

Донателло виртуозно подчеркивает протяженность залов дворца градацией высоты рельефа, хотя в самом высоком ме-



сте он не превышает нескольких сантиметров. Фигуры, расположенные в глубине, на заднем плане, едва выступают из фона, передние более объемны. Этот вид ренессансного рельефа, максимально приближенный к живописи, получил название «сплющенного».

Соединив по античному бесстрастную, но прекрасную телесность со средневековой одухотворенностью, Донателло создал гармоничный образ человека Ренессанса, в равной мере эстетический и нравственный. Возврат к античным идеалам — обнаженной натуре, хиазму, героическому началу воплощен в *статуе* библейского пастушка *Давида*<sup>2</sup> (1430-е), образ которого стал символом Флоренции, стойко сражавшейся с врагами.



В Библии рассказывается, как юный пастушок Давид однажды понес еду отцу и братьям в военный лагерь, раскинувшийся неподалеку от их города. Израильская армия выступила на защиту своих земель от филистимлян, которые постоянно нападали на Израиль. По традиции схватка армий могла начаться только после единоборства двух противников. Со стороны филистимлян это был великан Голиаф, закованный в тяжелый панцирь и вооруженный до зубов. Со стороны израильтян никто не желал вступать в единоборство. Сорок дней Голиаф в ожидании смельчака поносил и смешивал с грязью святыни израильтян, пока на поле брани не появился Давид. Он вызвался сразиться с великаном, имея только пращу и острые камни, подобранные у ручья. Голиаф, увидев Давида, захотел и начал издеваться над рыжими волосами

юноши и его хрупким телосложением. Давид, не отвечая, запустил камень из пращи в лоб Голиафу. А когда тот беспомощно рухнул на землю, подскочил, вырвал у него меч и одним ударом отсек великану голову. Неожиданный исход поединка вызвал во вражеском войске панику и обратил его в бегство.



9

Давид изображен уже после совершенного подвига. Кажется бы, в его спокойном облике нет никакой героики. Античный хиазм придает фигуре естественность. Вес тела приходится на правую ногу, левая нога опирается на голову Голиафа. Как всегда в хиазме, центр тяжести смещается с вертикальной оси симметрии, отчего в нижней части



фигуры возникает контраст напряжения и расслабления. То же самое наблюдается сверху, только расслаблено и чуть уходит вниз правое плечо с опущенным мечом, зато очевидно мышечное усилие левой руки, упершейся в бок. Поворот торса вправо и склоненная влево голова усиливают жизненность образа и излучаемую им гордую отвагу.



Статуя стояла посреди двора палаццо Медичи на колонне и была рассчитана на круговой обход. К нему словно принуждает и лавровый венок в ногах Давида — атрибут его триумфа. Пластика тела при круговом обозрении постоянно меняется. Она создает ощущение еще не ослабевшего внутреннего напряжения, своеобразной заряженности героическим действием. Игру мышц усиливает контрастная игра световых бликов на поверхности бронзы, придающая силуэту собранность и жесткость — свойства, присущие героическим образам Древней Греции. Намеком на героика является и обнаженная натура, одна из первых после эпохи античности в европейской скульптуре.

Донателло все свои статуи ваял с современников, поэтому они наделены индивидуальными чертами — возрастом, характером, настроением, из-за чего получают чрезвычайную жизненность и правдивость в отличие от куртуазных, экзальтированных образов готики.

#### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие изобразительные приемы в живописи Мазаччо позволяют расценивать площадь как метафору нового мира?
2. Что роднит фрески Мазаччо и рельефы Донателло? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 2 в рабочей тетради.

## УРОК 3

### ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ. КАЧЕСТВЕННЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ В ЖИВОПИСИ

Леонардо да Винчи. Алтарный образ «Мадонна с цветком». «Мона Лиза». Рафаэль Санти. Станцы в Ватикане. Фреска «Парнас»

Творчество Леонардо да Винчи (1452–1519) является связующим звеном между ранним и Высоким Возрождением. Именно Леонардо был совершен тот качественный скачок, который позволил говорить о новом этапе в искусстве Ренес-

санса. Его первая картина «*Мадонна с цветком*» («*Мадонна Бенуа*»\*) (1475–1480) стала образцом освобождения живописи от излюбленных приемов кватроченто (см. цв. вкл., рис. 4).

Избрав один из самых популярных в живописи сюжетов, художник выступил как новатор и в композиции, и в трактовке образа Мадонны, и в колорите.

Во-первых, в отличие от традиционных изображений Мадонны с Младенцем на троне в окружении святых, Леонардо да Винчи укрупнил фигуры, сфокусировав внимание на одном монументальном образе. Он стал определяющим в искусстве Высокого Возрождения. Детализированный фон сменил лаконичный мотив — окно в стене и чистое голубое небо за ним.

Во-вторых, вводя в картину мотив игры юной матери и ребенка с цветком, Леонардо преодолел статичность аналогичных композиций раннего Возрождения, но не перешел грани, за которой начинается бытовая сцена. Он придал жесту определенное звучание, связав его с конкретным эмоциональным состоянием.

В-третьих, он окончательно утвердил в живописи Ренессанса красоту и поэзию тени, противопоставив ее красоте и поэзии света, свойственной Средневековью. Свет словно спрятан внутри, просвечивает из глубины, пробивается сквозь вуаль тени, обеспечивая исключительную тонкость цветовых переходов. Изображение окутано дымкой, предвосхищая знаменитое *sfumato* (итал. *sfumato* — затуманенный) художника.

Леонардо да Винчи как истинный сын своего века следовал принципу «подражать природе». Но вместе с тем его живописные полотна — идеальная картина мира. Индивидуальный стиль художника сочетал несочетаемое — натурализм и идеализм.

В знаменитом *портрете Моны Лизы (Джоконды)* (ок. 1503) ее живой образ с живой улыбкой представляет собой кульминацию натурализма. Но пейзаж, на фоне которого она изображена, — идеал, некий символ природы. Туманные испарения, клубясь, придают первоначальному хаосу форму остроконечных гор, струящихся потоков, окутывают едва заметной дымкой женскую фигуру (см. цв. вкл., рис. 5).

Такая едва уловимая дымка, смягчающая контуры, получила название *sfumato*. С помощью этой техники была достигнута удивительная градация света и тени — от темных складок одежды и волос до прозрачного покрывала и мягкого свечения рук, шеи, лица.

\* Название дано картине по имени ее владельцев — семьи художников и архитекторов Бенуа.







Художник добивался нужного эффекта благодаря взаимодействию противоположных потоков света, идущих от источников, помещенных спереди и сзади фигуры. Это не позволяло светотени растекаться лишь в одном направлении, а приводило к ее рассеянию на формах.

Поместив живую женщину на фоне идеалистического пейзажа, Леонардо создал гармоничный образ *natura naturans* — природы создающей, венцом которой является человек. Таинственную грань соприкосновения человека и природы художник обозначил улыбкой на лице Джоконды. Едва уловимая, ироничная и многозначительная улыбка — особый леонардовский прием — воплощает не радость и веселье, а понимание непреодолимости этой грани: природа вечна, но человек смертен. Улыбающаяся Мона Лиза не только помогает по-новому оценить жизненные реалии перед лицом вечной природы. Ее улыбка наводит на мысль о невозможности, да и ненужности изменять существующий порядок вещей. И жест рук, быть может, таящий в себе главную «загадку» Джоконды, не содержит, вопреки обыкновению, ни сюжетной, ни эмоциональной нагрузки. Он как бы примиряет с вечным диктатом природы. Вместе с тем именно идеальный пейзаж Леонардо да Винчи отразил искания нового века, века Высокого Возрождения, кредо которого стала красота.

Под красотой понимался идеал античной классики. К нему художники стремились приблизиться, «подправляя» погрешности природы. Понятие красоты включало, во-первых, красоту композиции, где главным являлся синтез архитектуры и живописи. Во-вторых, красоту идеальных образов. В-третьих, красоту поз, жестов, движений. Все это гениально соединено в живописных композициях Рафаэля Санти (1483–1520), прежде всего в станцах (апартаментах) папы Юлия II в Ватикане.

В комнате, где скреплялись печатью папские указы, — станце делла Сеньятура (1509–1511) — росписи служили прославлению папы римского, олицетворяющего истину. Познать истину можно через духовную деятельность человека: богословие, философию, поэзию (искусство) и правосудие. Она то и стала темой росписей. Фреска «Диспут» символизирует путь познания мира через религию, «Афинская школа» — через философию, «Парнас» — через «божественное вдохновение» в искусстве, «Мудрость, Умеренность, Сила» — через правосудие. Эту же идею отражают росписи потолка — женские фигуры в тондо\*: аллегории Богословия, Философии,

\* Тондо — круглая картина или рельеф.





Поэзии, Правосудия и символические композиции по углам свода: «Урания»<sup>3</sup>, «Грехопадение», «Наказание Марсия»<sup>4</sup>, «Суд Соломона»<sup>5</sup> (см. цв. вкл., рис. 7).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА  
ЭПОХИ  
ВОЗРОЖДЕНИЯ  
ВОЗРОЖДЕНИЕ  
В ИТАЛИИ



10

**Рафаэль Санти.**  
Станца делла  
Сеньятура. 1509–  
1511. Фрагмент  
интерьера с  
фреской «Афинская  
школа». Ватикан

Росписи, грандиозные и невероятно красивые, справедливо считаются самым совершенным произведением Высокого Возрождения. Их грандиозность возникает благодаря виртуозному сплаву архитектуры с живописью, безупречному равновесию объемных, линейных и пространственных частей

29



фресок. Это мастерство обеспечило Рафаэлю репутацию непревзойденного мастера пространственной композиции, архитектора в живописи. Утонченная красота фресок связана с идеальными образами и изящными движениями, связывающими фигуры в гармоничное целое. При этом образ отдельной личности преобладает над бытовой и природной средой,



11

11

**Рафаэль Санти.**

Богословие.

Фреска потолка (фрагмент). 1509–1511. Станца делла Сеньятура. Ватикан



12

12

**Рафаэль Санти.**

Философия. Фреска потолка (фрагмент). 1509–1511.

Станца делла Сеньятура. Ватикан

столь любимой художниками кватроченто. Достаточно разобрать одну сцену, скажем «Парнас», чтобы в этом убедиться.

На фреске, написанной на узкой стене с оконным проемом, арочное завершение стены определяет порядок размещения поэтов и муз на пологой горной вершине. В центре сидит Аполлон. Он играет на виоле и, судя по возведенным к небу глазам, переживает божественное вдохновение (см. цв. вкл., рис. 6). По обеим сторонам от него изображены музы в грациозных позах. По склону группируются поэты, казалось бы, взаимодействующие друг с другом и в то же время разобщенные. Узнаваемы слепой греческий аэд Гомер, певец римской государственности поэт Вергилий, создатель итальянской литературы Данте (см. цв. вкл., рис. 8). У подножия холма слева прославленная древнегреческая поэтесса Сафо, поддавшись внутреннему порыву, всем своим естеством устремляется к музицирующему богу (см. цв. вкл., рис. 9).

Каждый образ представляет собой идеал, достигнутый в результате работы над многочисленными подготовительными рисунками. Недаром сам художник утверждал, что для



изображения красавицы ему надо видеть много красавиц и соединить их лучшие черты в одном образе. Идеален в божественном совершенстве Аполлон. Идеальны в гармонии таланта и красоты музы. Идеален в величавом достоинстве Гомер. Идеален в неистовстве борца за гражданские права Данте. Идеален в прославлении римской доблести Вергилий. Своих героев Рафаэль драпирует в идеальные античные тоги, надевая их идеальными пропорциями. Дух пленительной идиллии задает и округлый силуэт холма, словно эхо, повторяющийся в абрисе группы людей, фигур, плеч, голов. Колорит, построенный на равномерном соотношении трех основных цветов — желтого, красного и синего, дополняет впечатление. Чередуюсь в одеяниях, архитектуре, пейзаже, цвета образуют гармоничное созвучие с голубым небом.

«Идеальный стиль» Рафаэля, таким образом, опирался не на природу, а на художественный опыт, выбирая в нем лучшее и находя «золотую середину».

#### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие живописные приемы в творчестве Леонардо да Винчи характеризуют его как новатора и художника Высокого Возрождения? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 3 в рабочей тетради.
2. Выполните задание № 4 в рабочей тетради.
3. Каким образом принцип художественного синтеза архитектуры и живописи был реализован Рафаэлем в апартаментах папы Юлия II? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 5 в рабочей тетради и иллюстрации с CD.

## УРОК 4

### ЭСТЕТИКА ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В СКУЛЬПТУРЕ

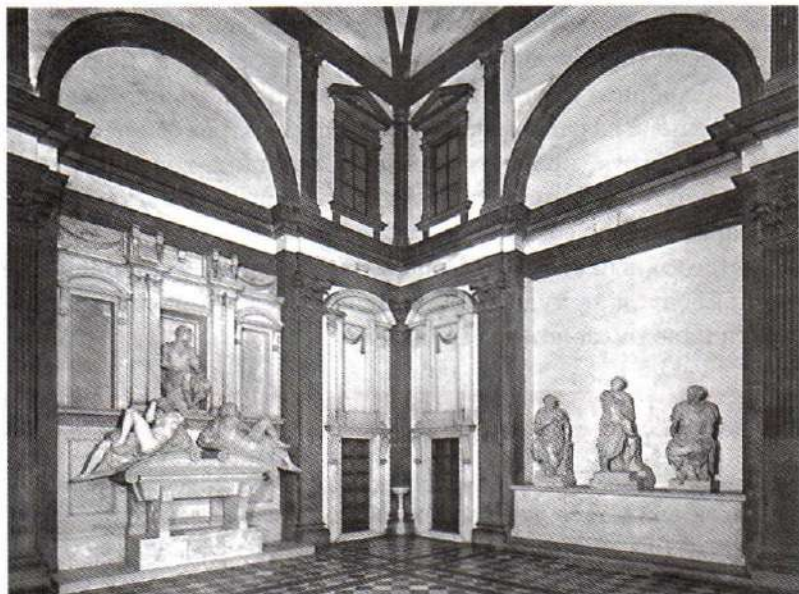
Микеланджело Буонарроти. Капелла Медичи в церкви Сан-Лоренцо во Флоренции

Новые представления об окружающем мире и месте человека в нем зримо проявились в скульптуре. Свободно стоящая статуя, всегда предметная и материальная, плохо сочеталась с ирреальным пространством Средневековья. В эпоху Ренессанса она вновь, как в античности, органично вписалась в реальное пространство. Скульптура вновь обрела равные права с архитектурой. Убедительный, живой и исчерпывающий пример этого дают статуи **Микеланджело Буонарроти (1475–1564)**,



изваянные им для *капеллы Медичи в церкви Сан-Лоренцо во Флоренции (1520–1534)* — небольшого купольного помещения-усыпальницы членов банкирского дома Медичи.

Микеланджело использовал сложившийся в эпоху раннего Возрождения классический тип стенных надгробий со статуями усопшего, Мадонны, святых, аллегорическими фигу-



13

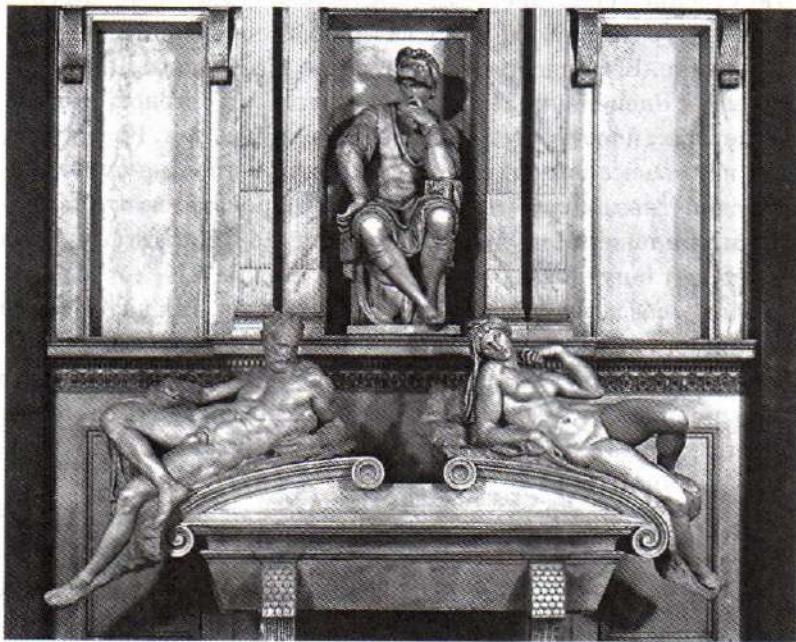
рами. Но созданный им ансамбль уникален по композиции, архитектурно-скульптурному синтезу, глубине образов.

Композиция подчинена идее бессмертия. Она отражает античную веру в бессмертие благодаря прославлению личности и памяти потомков и христианскую веру в победу над смертью благодаря воскресению в день Страшного суда. Прямоугольная гробница Лоренцо Великолепного и его брата Джулиано — герцогов Флорентийских, расположена между двумя входами в капеллу, напротив алтарной ниши. Она украшена статуями Мадонны и святых Космы и Дамиана<sup>6</sup> — покровителей рода Медичи. Вдоль левой от входа стены — саркофаг Лоренцо, герцога Урбинского, с аллегорическими фигурами Вечера и Утра; вдоль правой — Джулиано, герцога Немурского, с фигурами Ночи и Дня. Статуи герцогов помещены в стеновые ниши над саркофагами, образуя вместе с фигурами времен суток равнобедренный треугольник. Каждое надгробие выдержано в определенном эмоциональном и ритмическом ключе: гармония скульптурных образов гробницы Лоренцо и драматический конфликт скульптурных образов гробницы Джулиано.

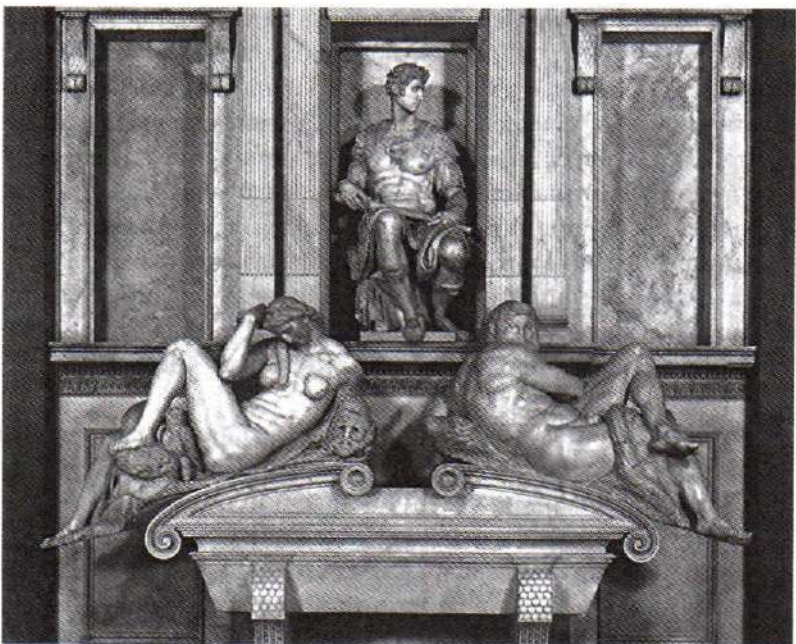




Статуи самих герцогов олицетворяют деятельную и созерцательную жизнь. Лоренцо олицетворяет жизнь созерцательную, к которой склонны философы, поэты, ученые. Его сосредоточенный вид не оставляет в этом сомнений. Ушедшему в себя Лоренцо созвучны аллегорические фигуры времен суток на его саркофаге. Погружающемуся в сон Вечеру вторит поза



14



15

13

**Микеланджело.**  
Капелла Медичи.  
1520–1534. Фрагмент интерьера.  
Церковь Сан-Лоренцо.  
Флоренция

14

**Микеланджело.**  
Надгробие Лоренцо  
Урбинского со статуями  
Вечера и Утра. 1520–1534.  
Капелла Медичи.  
Церковь Сан-Лоренцо.  
Флоренция

15

**Микеланджело.**  
Надгробие Джулиано Немурского со статуями Ночи и Дня. 1520–1534. Капелла Медичи. Церковь Сан-Лоренцо. Флоренция



Утра, с неохотой освобождающегося от бремени сна: симметричны согнутые в локте руки, служащие опорой, симметричен наклон голов, симметричны поджатые в колене ноги, одинаков фасный разворот обеих статуй.

Деятельную жизнь военных, политиков, банкиров персонафицирует Джулиано. Решительная поза свидетельствует о внутренней силе, энергии, целеустремленности его натуры. Однако утрата способности к активному действию порождает диссонанс. Его поддерживает яростная динамика Дня и трагическое оцепенение Ночи. Драматический оттенок создает, во-первых, перекрестное движение рук, ног, тел. Во-вторых, так называемое нефункциональное движение, не оправданное сюжетным мотивом. Трудно ассоциировать, скажем, позу Ночи с положением, удобным для сна, но именно такая поза позволяет ощутить его мучительные оковы.

Мощь созданных Микеланджело образов, так называемое напряжение духа, связана с античным представлением о космической драме Божественной души, которая заключена в свое прекрасное тело, как в темницу. И освободить ее может только смерть — лейтмотив скульптурной декорации капеллы Медичи.

«Напряжение духа», свойственное скульптуре, Микеланджело сумел воссоздать даже в пространстве капеллы, прибегнув к архитектурному декору, изобретенному Брунеллески. Архитектурные элементы — пилястры, арки, антаблемент, окна, медальоны на парусах, основание купола — выполнены из серого речного камня. Положенные на желтоватый мрамор стен, они ощутимо пульсируют, дышат, живут. Конвульсивно изогнутые тела Утра и Вечера, Дня и Ночи, соскальзывающие с закругленных крышек, в последнее мгновение удерживаются на них, кажется, невероятным усилием воли. Единая пластическая энергия словно прошивает пространство капеллы, отражая новый принцип синтеза архитектуры и пластики — их динамическое взаимопроникновение. И только образ Мадонны, нежный и лиричный, не искажен диссонансами. Эта так называемая Мадонна Медичи олицетворяет веру в воскресение — единственное, что может примирить человека с мыслью о смерти.

Образ Мадонны играет в пространстве капеллы ключевую роль и как символ материнства, и как воплощение идеи воскресения благодаря жертвенной любви к людям Сына и Матери. Статуя помещена в центре входной стены, против алтаря. К ней обращены взоры святых Космы и Дамиана, к ней повернуты головы обоих герцогов как бы в надежде на заступничество и утешение.

16

**Микеланджело.**  
Мадонна. Надгробие Лоренцо Великолепного и Джулиано, герцогов Флорентийских. 1520–1534. Капелла Медичи. Церковь Сан-Лоренцо. Флоренция

17

**Микеланджело.**  
Мадонна (фрагмент). Надгробие Лоренцо Великолепного и Джулиано, герцогов Флорентийских. 1520–1534. Капелла Медичи. Церковь Сан-Лоренцо. Флоренция



Мадонна придерживает Младенца, прильнувшего к ее груди. Мотив кормления грудью выражает самую глубокую близость матери и ребенка. Но даже в этот особо интимный момент во взгляде Мадонны, в жесте ее руки, касающейся упругого тельца ребенка, просматривается отрешенность. Взор Мадонны не фиксирован и обращен в себя, словно она провидит судьбу не только своего Сына, но и всего живого, бессильного противостоять неумолимому ходу времени и всепоглощающей смерти. Безучастность Мадонны создает ощущение, что все ритмы скульптурного объема уходят внутрь камня, центрированы и сжаты напоподобие пружины. Полнота образа, его динамизм раскрывается лишь в процессе кругового обозрения статуи.

При движении справа налево кажется, что фигура Мадонны нависает над Младенцем, подавшись вперед и как бы его защищая. Такое красноречивое пластическое движение выражает чувство матери. Одновременно возникает ощущение, что крепкое тельце ребенка словно ввинчивается в материнскую плоть, оттеняя податливую покорность Мадонны и ее уход в себя. При взгляде на Мадонну с фронтальной точки зрения кажется, что у нее вовсе нет рук, она сливается с Младенцем в динамическое целое. При точке зрения слева фигура Мадонны никнет и обретает трогательную незащищенность, будто повинуюсь неумолимому року. Особую одухотворенность образу придает редкая по красоте деталь — прозрачная, как бы тающая в мраморе кисть правой опорной руки. В статуе Мадонны напрочь отсутствует торжественная монументальность, свойственная алтарным образам. Вместе с тем ее выразительный образ, явивший сложный сплав безотчетно-инстинктивного порыва матери и высокого духовного прозрения Богородицы, — квинтэссенция идейного замысла ансамбля капеллы.



Все без исключения статуи — Мадонны, герцогов, аллегорий времен суток — свидетельствуют о пластической мощи Микеланджело. Но даже среди них Ночь занимает особое место. Микеланджело пристрастно относился к этому образу, посвящая теме ночи множество сонетов. Вот один из них:

О ночь, не спорю — ты черным черна,  
Но ты зовешь к блаженству и покою,



16



17



И мудрый восхищается тобою,  
А похвала глупца — исключена.

Твоей прохлады нежная волна  
Дарует сон, и, овладев душою,  
Возносит над безрадостной землею  
Туда, куда мечта устремлена.

О призрак смерти, что любимым невзгодам,  
Врагам сердец и душ, кладет предел.  
Последнее спасение от муки, —

Ты сушишь слезы, и с твоим приходом,  
Мы от насыщенных отдыхаем дел  
И ни забот не ведаем, ни скуки.

*(Перевод Е. Солоновича)*

О статуе Ночи отзывались в превосходной степени, посвящали ей песни и стихи, как, например, поэт Джованни Строщи из Флоренции:

Ночь, что так сладко пред тобою спит,  
То ангелом одушевленный камень:  
Он недвижим, но в нем есть жизни пламень,  
Лишь разбуди — и он заговорит.

*(Перевод А. Эфроса)*

Микеланджело ответил от имени Ночи:

Молчи, прошу, не смей меня будить.  
О, в этот век, преступный и постыдный,  
Не жить, не чувствовать — удел завидный...  
Отрадно спать, отрадней камнем быть.

*(Перевод Ф. Тютчева)*

Пожалуй, именно эта скульптура наиболее полно отразила весь трагизм эпохи Возрождения, когда возвеличенный лучшими умами человек так и не стал свободным.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. На каком основании можно утверждать, что в работах Микеланджело скульптура обрела равные права с архитектурой? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 6 в рабочей тетради.
2. (Творческое задание.) Подготовьте работу, связанную с интерпретацией античности в культуре Ренессанса. При подготовке используйте иллюстрации с CD.

## УРОК 5

### ВЕНЕЦИАНСКАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ. ЭСТЕТИКА ПОЗДНЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Тициан. «Любовь земная и Любовь небесная», «Пьета»

### РОЛЬ ПОЛИФОНИИ В РАЗВИТИИ СВЕТСКИХ И КУЛЬТОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ. ПЕРЕХОД ОТ «СТРОГОГО ПИСЬМА» К МАДРИГАЛУ

Джованни да Палестрина. «Месса папы Марчелло».  
Карло Джезуальдо. Мадригал «Томлюсь без конца»

В XVI в. ведущим центром итальянской культуры эпохи Возрождения стала Венеция. Ее особая роль была обусловлена трагическими событиями первой трети столетия в центральной и северной Италии: разграблением Рима испанцами и падением Флорентийской республики.

Особыми чертами венецианской живописи являются яркий колорит, так называемая магия цвета, любовь к роскошным формам и сочетание пышного декоративного убранства (бархата, шелка, парчи, мерцающего жемчуга) с романтическим пейзажем. В отличие от художников Флоренции и Рима венецианцы писали не фрески, которые во влажном климате лагуны подвергались быстрому разрушению, а панно на холсте масляными красками.

Вершину «золотого века» венецианской школы знаменует живопись **Тициана** (1476/77 или 1489/90–1576). В ней как в зеркале отразились специфика венецианского мироощущения и те катаклизмы, которыми было так богато время между Высоким и поздним Возрождением.

Ранней живописи Тициана присущи созерцательность и сдержанная холодная палитра. Об этом свидетельствует одна из самых дивных по настроению картин — *«Любовь земная и Любовь небесная»* (1512–1513). Главную ее прелесть составляет атмосфера отрешенности и покоя, переданная художником с помощью композиции и изысканного колорита (см. цв. вкл., рис. 10).

На краю мраморного бассейна, под густыми кронами разросшихся деревьев сидят две прекрасные женщины — обнаженная Любовь небесная и одетая в пышный наряд Любовь земная. Шаловливый амур между ними то ли пробует воду, то ли пытается выловить что-то из бассейна. Между фигурами нет никакого взаимодействия, лишь слабый намек на него улавливается в позе Любви небесной, повернувшей голову к визави, да в красном цвете ее плаща и рукава платья Любви земной.





Тициан показал два разных образа Венеры, противопоставленных еще древнегреческим философом Платоном в диалоге «Пир». Афродита Пандемос (Всенародная), дочь Зевса и нимфы Дионы, олицетворяет любовь чувственную, ведущую к продолжению рода. Она богато одета, украшена драгоценностями — символом земной суетности. Ее антипод — Афродита Урания, небесная Венера, рожденная в пене морской из крови оскопленного Урана (Неба). Ее нагота символизирует чистоту и невинность, а горящий светильник в руках является аллегорией духовной, целомудренной любви.



18

18

Тициан.

Любовь земная  
и Любовь небесная  
(фрагмент).  
1512–1513.  
Галерея Боргезе.  
Рим

В состоянии безмятежного покоя погружает и колорит. «Горячую» красную накидку обнаженной Любви небесной гасит серебристое с жемчужным отливом платье Любви земной. Роскошные золотистые локоны обеих, кажется, источают мягкое сияние. Рельеф мраморного бассейна отливает глухим металлическим блеском. Прелестный лирический пейзаж с купами деревьев, неясными очертаниями далекого городка, пасущимися стадами, прыгающими в густой траве зайцами, окутан призрачным таинственным светом. Эта идиллия счастливого беззаботного бытия на лоне природы успокаивает и влечет за собой рассеяние мыслей, какое бывает на границе между бодрствованием и сном.

Последующие полотна Тициана, написанные яркими сочными красками, — «Праздник Венеры», «Вознесение Марии» («Ассунта») — отличаются почти языческой чувственностью, ренессансным жизнелюбием и красочным венецианским великолепием.

Иной эмоциональной тональностью окрашены картины, характерные для позднего Возрождения — заключительного аккорда великой эпохи. Растущее влияние папского Рима, католического ордена иезуитов\*, инквизиции\*\* повлекло за собой утрату героического начала. Новое художественное осмысление действительности привело к появлению нового героя, нового пространства, нового колорита и новой техники.

\* Орден иезуитов (Общество Иисуса) был основан в XVI в. для борьбы с Реформацией.

\*\* Инквизиция (от лат. inquisitio — розыск) — судебное учреждение Католической церкви для борьбы с ересями.



Тициан до предела упростил композицию, акцентировав взгляд на герое. Первый план занимает сюжет страдания прекрасного человека, попавшего во власть обстоятельств и гибнущего в неравной борьбе. Фон же едва различим в полумраке пейзажа или архитектуры. В таком эмоциональном ключе написана картина «*Пьета*» (1572–1576) (см. цв. вкл., рис. 11).

Композиция строится на сочетании полукруглой ниши и горизонтали, как бы «нанизывающей» фигуры коленопреклоненного Никодима<sup>7</sup>, мертвого Христа, скорбящей Богоматери и рвущейся в отчаянии за пределы полотна, к невидимому зрителю Марии Магдалины. В то же время, несмотря на массив круглой ниши с фронтоном и симметрично поставленными по обеим ее сторонам статуями, новое пространство заявляет о себе отчетливо выраженной вертикалью. Эта вертикаль задается полетом *путто*<sup>\*</sup>, стремительно взмывающего к полукуполу ниши в сторону *сивиллы*<sup>\*\*</sup>. Второй путто (слева) неподвижно замер с сосудом в руках у подножия будто бы ожившей и рвущейся ввысь статуи пророка Моисея<sup>8</sup>. Наверху, в таинственном сумраке полукупола разгорается изображение пеликана, кормящего птенцов своей кровью. Традиционный христианский символ Иисуса Христа вызывает ассоциации с восстающей из пепла птицей феникс — аллюзией на предстоящее Воскресение Иисуса Христа и всех в Него уверовавших.

Помимо композиции эмоциональное крещендо на пределе возможного задает колорит. Скупой дымчато-коричневый тон создает атмосферу тоски и безысходности, которую еще больше усиливает мертвенно бледное тело Иисуса. Горе оцепеневшей Богоматери репродуцирует холодный голубой цвет туники. Бурное отчаяние Марии Магдалины выражено ее «кричащими» рыжими волосами и терракотовым одеянием. Муку Никодима выдает «пульсирующий» кроваво-красный плащ.

Ощущение того, что вся вселенная сузилась до размера ледяной каменной ниши, где горстка людей застыла в беспредельном горе, достигается также благодаря новой живописной технике. Тициан покрывал холст густой красочной массой темно-красного тона — *подмалёвком*. По нему несколькими мазками черной, желтой, красной краски он вырабатывал рельеф освещенных частей фигур, добиваясь предельного осязания пластической формы. Тени прописывал жидко, позволяя подмалевку просвечивать. Густо наложенные мазки в сочетании с прозрачными тенями, под которыми просвечивает горя-

\* *Путто* (от итал. putto — младенец) — маленький крылатый мальчик, излюбленный декоративный мотив в искусстве итальянского Возрождения.

\*\* *Сивиллы* — античные предсказательницы, сулившие приход мессии.



чий красноватый подмалевок, создают вибрацию живописной поверхности фигур и предметов. Они кажутся сплавленными с окружающим пространством. Краски, смешиваясь друг с другом, то вспыхивая, то угасая, сами лепят форму. Значение локального цветового пятна обесценилось совершенно. Сравнивая две одинаковые по композиции, но разные по живописной манере картины «*Венчание тернием*» (1543; 1572–1575), можно легко в этом убедиться (см. цв. вкл., рис. 12, 13).

Столь же разительными, как и в области изобразительно-го искусства, были перемены в музыке Возрождения. Присущее ей полифоническое звучание отражало эстетические пристрастия времени — гармоничное единение всего сущего. Композиторы эпохи Возрождения сумели передать звуками эталон прекрасного, создав *строгое письмо*. Гармония достигалась *полифоническим* равноценным звучанием четырехголосного хора — сопрано, альты, тенора и баса, ровным ритмом и ясной, плавной мелодией.

Главным жанром музыкального искусства эпохи Возрождения являлась *месса*, которая всегда создавалась для хора *a cappella*. Характер звучания в ней был уподоблен храму — грандиозный объем (пять частей) и многочастная конструкция.

Примером может служить величественная «*Месса папы Марчелло*» (1577) итальянского композитора Джованни да Палестрины (ок. 1525–1594), традиционно написанная на латинский текст. Она включает Слово мольбы о прощении «Господи, помилуй» (*Kyrie eleison*), Слово радости «Слава» (*Gloria*), Слово твердости духа «Верую» (*Credo*), Слово торжества «Свят» (*Sanctus*), Слово благодарности «Агнец Божий» (*Agnus Dei*). Месса отличается сложной полифонией, где каждый голос мелодически самостоятелен. Для усиления разнообразия звучания мелодия в одном голосе точно повторяется в другом, например сопрано — в баса, приобретая при этом совершенно иной тембр. Непринужденно переходя из одного голоса в другой, мелодия подчеркивает их линейность, множественность горизонталей.



Джованни да Палестрина.

1. «Месса папы Марчелло», *Agnus Dei* [2'05].

Кризис классических принципов и гармонии в изобразительном искусстве с середины XVI в. сопровождался значительными изменениями в музыкальной культуре. Под влиянием лирической поэзии постепенно угасало «строгое письмо», ему на смену пришел *мадригал* — пение стихов. Он положил на-



чало превращению «строгого письма», основанного на горизонтальном сочетании звуков, в сложное хоровое многоголосие, построенное по вертикальному принципу. Нейтральная мелодическая пластика мессы уступила место эмоциональным и контрастным музыкальным эпизодам, каждый из которых максимально выражал заключенную в тексте поэтическую мысль. Например, в мадригале «Томлюсь без конца» (1594–1611) одного из лучших мастеров этого жанра Карло Джезуальдо (ок. 1560–1613 или 1614) малейшие нюансы настроения, переданные стихами Луки Маренцио (1533–1599), находят точный музыкальный эквивалент:

Задумчиво один брожу я по полям пустынным,  
Медленно и грустно  
Дорогу озираю, чтоб сразу убежать,  
Едва замечу на песке следы людские.  
Другой защиты я не нахожу,  
Чтоб скрыться от людского любопытства.  
Хотя в глазах моих угасла радость жизни,  
Всем видно издали, как жар во мне пылает.  
(Перевод С. Ошерова)

Состояние одиночества и задумчивости отражается ниспадающим, усталым «сползанием» алта, повторенным во всех голосах, хотя в то же самое время мелодия сопрано, поднимаясь долгими нотами вверх, выражает понятия «медленно» и «грустно». Каждый образ текста, будь то шаги, бег, полет, дуновение, получил собственную мелодическую формулу.

Мадригал, окончательно сложившийся к середине XVI в. и вытеснивший «строгое письмо», стал своеобразной эмблемой музыкальной культуры переходного периода от Ренессанса к барокко.

Карло Джезуальдо.

2. Мадригал «Томлюсь без конца» [1'27].



## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

- Каковы отличительные особенности венецианской живописи? Как они отражены в творчестве Тициана? Для ответа используйте задание № 7 в рабочей тетради.
- Выполните задание № 8 в рабочей тетради.

**Проектная деятельность.** Найдите черты «идеального» города в вашем административном центре. Какие предложения по архитектуре и декору вы можете внести для создания этого образа в реальной действительности?





# СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

## УРОК 6

### ОСОБЕННОСТИ СЕВЕРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ. ГРОТЕСКНО-КАРНАВАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР ВОЗРОЖДЕНИЯ В НИДЕРЛАНДАХ

Питер Брейгель Старший (Мужицкий). «Битва Карнавала и Поста». Живописный цикл «Месяцы»: «Охотники на снегу»

Северным Возрождением называют период (конец XV–XVI в.) в развитии культуры и искусства стран, расположенных к северу от Альп: Нидерландов, Германии, Франции. Так же как в Италии, главным здесь стало реалистическое изображение человека и окружающего его мира. Вместе с тем реализм северян выражался в формах зрелой готики с ее экзальтированностью и экспрессивностью. О них свидетельствует деформация фигур, беспокойное движение драпировок одежды, напрягшиеся мускулы и жилы на шее.



19

Художников Северного Возрождения, в отличие от итальянских, мало волновала красота совершенных пропорций человеческого тела. Их внимание привлекало *характерное*, а не *идеально-обобщенное*, как итальянцев. Поэтому нидерландский художник Питер Брейгель Старший с натуралистической точностью воспроизводил по-

следствия тяжелого похмелья своих жизнелюбивых персонажей, а немец Альбрехт Дюрер — «корявое» телосложение крестьян, позирующих ему для картин и гравюр.





Северян не занимала также теория перспективы, следование которой у итальянских художников было признаком совершенного познания природы. В то же время художники Северного Ренессанса применяли технику масляной живописи. Учитывая оптические эффекты масла — преломление, отражение, рассеяние света, они передавали тончайшие свойства материала: металла, стекла, меха — и создавали светоносную среду. Поэтому искусство Северного Ренессанса характеризуют как «магический реализм».

В каждой стране Северное Возрождение имеет свою специфику. В Нидерландах развитие цехового ремесла обусловило быстрый рост городов и их более значимую роль по сравнению со средневековым монастырем и феодальным замком. Уклад городской жизни с ее обособленностью и индивидуализмом стал той почвой, на которой воссоединились прежде автономно развивавшиеся куртуазная, церковно-культурная и карнавальная традиции. Освобождение человека от средневековой догмы, предрассудков и морали художники показывали сквозь призму карнавальной стихии, не поддающейся цензуре, что для Средних веков являлось фактом почти невыносимым. В карнавальной толпе каждый обособлен, пребывает в состоянии безудержного эгоизма, тщеславно обожествляет собственную персону. Доведенный до гротеска образ дурака-индивидуалиста, живущего по законам дураческой жизни, позволяя взглянуть на эту жизнь по-новому. Он вел к ее отрицанию и тем самым к отрицанию средневековой морали. В рамках народной «смеховой культуры» происходило умирание старого и рождение нового, ренессансного мира, с новым пониманием времени и пространства.

Великим мастером, показавшим мир в своих картинах-метафорах сквозь призму «смеховой культуры», был Питер Брейгель Старший, по прозвищу Мужичкий (1525(?)–1569). Одной из его знаменитых картин является «*Битва Карнавала и Поста*» (1559) (см. цв. вкл., рис. 14).

На дальнем плане вокруг костра с масленичным чучелом горожане празднуют окончание зимы. Слева от него к таверне движется процессия. Вожак удерживает на носу расплетший шест — знак наступления весны. Процессия упирается в груп-



20

19

**Питер Брейгель Старший**  
(Мужичкий).

Крестьянская свадьба (фрагмент). Ок. 1567. Музей истории искусства. Вена

20

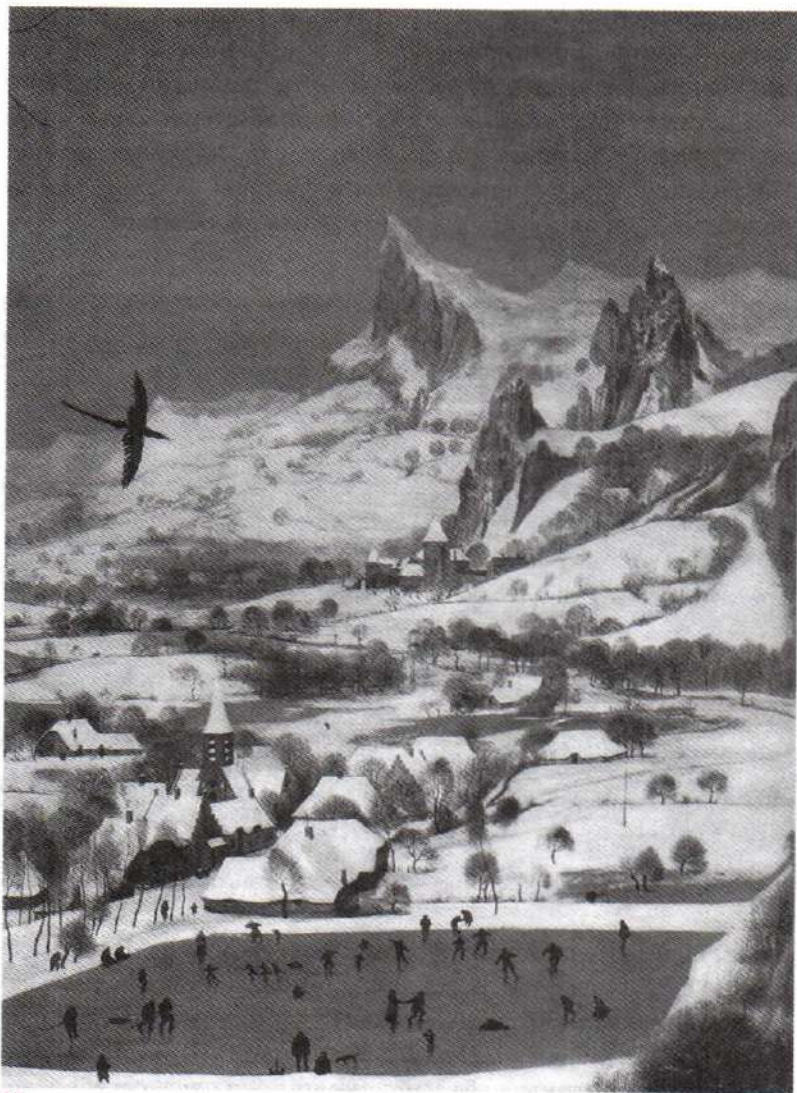
**Альбрехт Дюрер.**  
Три крестьянина. Гравюра на меди. Ок. 1497



пу калек, пляшущих на деревяшках вокруг безногого ряженого — Карнавального Короля. Его мантия с горностаевыми хвостами и красная шапка-корона — символы карнавального битья-«развенчания», такого же неизбежного, как похмелье после чрезмерной попойки. Калеки — участники группы, которая разыгрывает старинный фарс «Свадьба грязной невесты». Это представление о бедняке, решившем взять в жены девушку из богатого дома, а получившем девицу легкого поведения. Свадьба проходит мимо таверны «Голубая лодка». Само ее название содержит намек на то, что лодка затонула, а жизнь бедолаги-жениха не удалась. Рядом с грязным брачным ложем под драным балдахинном, которое тащат захмелевшие гости, лихо отплясывает невеста в лохмотьях. Часть процессии уже повернула и движется параллельно краю холста. Кто-то играет на мандолине, кто-то несет вафли (масленичная сладость, содержащая большое количество яиц), кто-то жжет свечи — непременный атрибут карнавального действия, связанный с обычаем «днем с огнем» искать Масленицу (см. цв. вкл., рис. 15). Это братство, ярко и абсурдно разряженное, сопровождает главное действующее лицо — Карнавал, оседлавший бочонок с вином, к которому прикреплен кусок мяса. Лоснящийся от жира, в расходящемся на круглом животе камзоле, он держит в руках свое масленичное оружие — вертел с молочным поросенком.

С противоположной стороны на веселых масленичных гуляк надвигается процессия во главе с изможденной Постной Девой. С ульем на голове (сладью, но постной), с лопатой в руках, где едва просматриваются две иссушенные рыбки, она примостилась на стуле, напоминающем виселицу. Карлики и дети за ее спиной стучат в колотушки, призывая к благочестию. Торговки справа разделяют рыбу — красноречивый символ поста. Слепцы и калеки не веселятся, а как-то даже нарочито демонстрируют свое убожество и собирают милостыню. Из церкви после долгого богослужения (об этом свидетельствуют стулья, которые они несут на головах) выходят люди.

Процессия справа словно замыкает человеческий круг, обретающий значение символа, ибо кресты, нарисованные пеплом на лбах прихожан, означают, что наступил первый день поста — Пепельная среда, сменившая Жирный вторник с его бурными карнавальными потехами. Карнавальная битва становится метафорой времени, жизненного круговорота. В нем отражена не только смена времен года, но и ход времени вообще — движение по большому кругу человеческой жизни с ее невзгодами, радостями, постами и карнавалами.



21

Подобный жизненный круговорот представляет серия «Месяцы». Дошедшие до нас пять пейзажных сцен — «Охотники на снегу», «Хмурый день», «Сенокос», «Жатва», «Возвращение стада» — удивительно осязаемо передают свойственное каждому времени года состояние природы.

В «*Охотниках на снегу*» (1565), например, изображена природа в ледяных оковах. Композиция в соответствии с ренессансным видением мира развернута по горизонтали и вписана в излюбленный художником ландшафт-панораму с низкой линией горизонта, показанный по обыкновению с высоты птичьего полета (см. цв. вкл., рис. 18). Деревенский дом слева, срезанный краем картины, и спускающиеся с при-

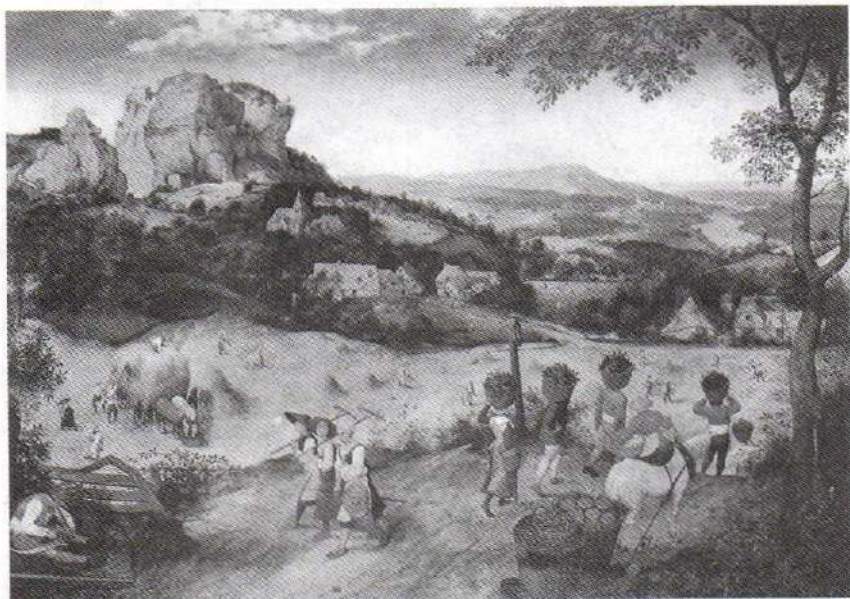
21

**Питер Брейгель Старший**  
(*Мужицкий*).

Охотники на снегу  
(фрагмент). 1565.  
Музей истории  
искусства. Вена



горка постройки составляют четкую диагональ, уходящую в глубь картины. Ей вторит идущая в том же направлении диагональ стволов оголенных деревьев. Направление наперерез составляют скошенная линия заснеженного холма на первом плане, прямоугольник замерзшего пруда, парящая сойка. На втором плане — зона широты и свободы — грандиозная панорама с горными кряжами, острыми доломитовыми ска-



22

22

**Питер Брейгель  
Старший  
(Мужицкий).**  
Сенокос. 1565.  
Народная галерея.  
Прага

лами, извилами замерзшей реки, простором неба. В воздухе, словно звенящем от мороза, даль становится прозрачной настолько, что на противоположном склоне долины можно различить каждый дом, часовню и дерево.

23

**Питер Брейгель  
Старший  
(Мужицкий).**  
Жатва. 1565.  
Метрополитен-  
музей. Нью-Йорк

Колорит картины — белый искрящийся снег, серебристо-голубой лед, зеленовато-серое небо, черные стволы и ветви деревьев — вместе с линейной композицией создает ощущение стужи и оцепенелости. Но жизнь, хоть и погруженная в чары зимы, дышит повсюду: охотники со сворой замерзших собак спускаются с холма, люди на коньках и санках кружат по замерзшему пруду, дети играют в снежки, повозки движутся по дорогам, крестьяне на переднем плане возятся с огнем, обжигая щетину убитой свиньи. Теплая человеческая жизнь в застывшем ледяном мире подчеркнута рыжими, золотистыми, зеленоватыми оттенками в одежде охотников, шерсти собак, стенах домов.

Картины серии «Месяцы» не типичны для творчества Брейгеля. Здесь он единственный раз изобразил полезную и

осмысленную деятельность людей, включив ее в извечный ход жизни природы. Человек, живущий в гармонии с природой, по ее законам, а не по принципам безумного «перевернутого мира», исполнен достоинства и вызывает уважение — вот мораль этих полотен.

Великолепные пейзажи Брейгеля, где воистину космический размах органично сплавлен с житейской повседневной



23

стью, занимают в мировой живописи исключительное место. Природа Брейгеля и грандиозна, и достоверна. У него встречаются картины поразительной красоты, и «Охотники на снегу» — одна из них.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие черты отличают итальянскую ренессансную живопись от живописи Северного Возрождения? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 9 в рабочей тетради.
2. Каким образом специфика нидерландского Возрождения отражена в творчестве Питера Брейгеля Старшего?
3. (Творческое задание.) Проанализируйте любую из картин серии «Месяцы» с точки зрения идейного содержания, композиции, палитры. Для ответа используйте иллюстрации с CD.



Альбрехт Дюрер. Гравюры «Апокалипсиса»:

«Четыре всадника», «Трубный глас». Диптих «Четыре апостола»

Специфика Ренессанса в Германии определялась тем, что интерес к человеку, его внутренней жизни, реалистическое видение природы соединились с жестокой борьбой за обновление церкви — Реформацией. Реформация способствовала освобождению немецкой культуры от господства церковной идеологии, но в условиях Крестьянской войны, принявшей религиозную окраску, породила предчувствия конца света и веру в скорое пришествие Христа. Они нашли выражение в идеях и образах *мистического спиритуализма*.

Художником, сумевшим в своих гравюрах и живописных полотнах тонко и органично совместить готическую вычурность и фантазмагорию с классической простотой и ясностью, был **Альбрехт Дюрер** (1471–1528). Ожидание антихриста и гибели мира, надежда на Божью справедливость — все это в полной мере воплощено им в серии гравюр «**Апокалипсис**» на тему космических катастроф и грядущего Страшного суда. В них словно слышен отзвук молитвы, записанной Дюрером в дневнике: «О Боже на небесах, сжался над нами, о Господи Иисус Христос, заступись за твой народ, освободи нас вовремя...»

Пророчества в Откровении Иоанна Богослова начинаются с появления четырех всадников на белом, рыжем, вороном и бледном конях, несущих людям гибель. На гравюре «**Четыре всадника**» (1497–1498) они возникают из густой тьмы, и стрелы небесных лучей показывают, что это — посланники неба. Натянута тетива лука у первого, меч второго готов разить. У третьего вместо оружия пустые весы на коромысле. Четвертый всадник, сама Смерть — полуобнаженный старик с разорванным в крике ртом и горящими глазами. Он держит в руках вилы, которыми могильщики спихивали тела в яму во время эпидемий. Под копыта коней падают поверженные ужасом король, священник, крестьянин, горожанка. Они словно иллюстрация слов Откровения о том, что погибнут «и цари земные, и всякий раб, и всякий свободный...»

После появления четырех всадников испытания человечества продолжают. Гравюра «**Трубный глас**» (1497–1498) отражает момент снятия седьмой печати с Книги судеб. Семь ангелов начинают трубить. После звука трубы первого Анге-



ла на землю обрушивается град и течет кровь. Каждый новый трубный звук предвещает новые беды. Горят деревья и травы. Море обращается в кровь. Падает с неба звезда Полынь, и горькой становится вода на земле. Еще одна звезда падает на землю, отворяя колодец. Оттуда поднимается дым, превращаясь в хищную саранчу. Со всех сторон надвигается черная тьма. Пылают берега. Буря топит корабли. Мрачнеет солнце,



24



25

луна «делается, как кровь», звезды сыплются на землю. Наискосок пересекает небо хищный орел. В его полураскрытых крыльях свистит ветер, из клюва вырывается клич: «Горе, горе, горе!»

Дюрер верил в пророчество «Апокалипсиса». Он страстно добивался того, чтобы его гравюры были как можно убедительнее. Страшная кавалькада в «Четырех всадниках», размещенная по диагонали, едва помещается на листе, вызывая ощущение стремительного галопа. Впечатление ее вихревого полета над землей усиливают клубящиеся облака и взрывающиеся, словно под воздействием «метафизического ветра», одеяния ангела. И даже фон — тонкая горизонтальная штриховка, кажется, увлекает всадников за собой. Тесно сближая почти прямые черные линии, Дюрер создал эффект наползающего мрака, поглощающего еще видимый на горизонте свет.

24

**Альбрехт Дюрер.**  
Четыре всадника.  
Из серии «Апокалипсис». Гравюра на  
доске. 1497–1498

25

**Альбрехт Дюрер.**  
Трубный глас.  
Из серии «Апокалипсис». Гравюра на  
доске. 1497–1498





Все это — и четкий линейный контур, и причудливо струящиеся драпировки, и динамизм — дань готической традиции. Данью готике является и аллегоричность, ибо всадники обозначают гибель, войну, голод, смерть, уничтожающие под копытами коней четверть рода человеческого. Эта четверть рода человеческого также представлена аллегорическими фигурами людей разных возрастов и сословий — короля, священника, крестьянина, горожанки. Они попадают прямо в разверстую пасть чудовища, символизирующего ад.

Но готическая экспрессивность неотделима в гравюрах от классического рационализма. Стремление к правде очевидно в повествовательном характере композиции, в реалистичном изображении ландшафта и облика персонажей, во множестве мелких бытовых подробностей. В «Четырех всадниках», к примеру, Дюрер изобразил каждую пару конских ног в разном положении, достигнув столь выразительного образа скачки,

что кажется — слышен цокот копыт. Более того, галоп коней трех всадников звенит металлом, ибо они подкованы. У поступи неподкованного четвертого коня костяной звук, созвучный громоханию костей его седока — Смерти. Ангелы в «Трубном гласе» не просто крылатые; их крылья, то широко распахнутые, то сложенные, напоминают крылья орлов или аистов. Мирный пейзаж в этой гравюре — мягкие холмы и извилистые реки, редкие прозрачные рощицы, маячащие вдаль дороги — словно подсмотрен из окна. А в облике всадников, ангелов, людей, одетых в костюмы того времени, подмечены самые характерные черты современников Дюрера.

О том, как мир символов и аллегорий постепенно превращался в мир фактов и живой реальности, свидетельствует портретная живопись Дюрера, выражавшая специфическое мировосприятие немцев. Оно было продиктовано их глубокой рели-

гиозностью, проявлявшейся в том, что каждый переживал страдания Христа как трагедию собственной души, как ужасное событие, происходящее ежедневно. Это обусловило изображение страдающего Христа с чертами лица художника, как на гравюре «Голова Христа» 1498 г., либо, наоборот, приращение собственному облику черт Иисуса, как на автопортрете 1500 г. (см. цв. вкл., рис. 16).



26

26

Альбрехт Дюрер.  
Голова Христа.  
Гравюра на меди.  
1498

50

Подлинным прорывом в творчестве Дюрера и во всей ренессансной живописи Германии стало одно из самых глубоких произведений портретного жанра — *диптих*\* «**Четыре апостола**» (1526). На левой доске в красном хитоне изображен апостол Иоанн, за ним — апостол Петр. На правой доске — в белом плаще апостол Павел, рядом с ним апостол Марк<sup>9</sup> (см. цв. вкл., рис. 17).

В картине соединен античный идеал красоты с готической композицией и сакральным подтекстом. Скульптурная пластика фигур и титанические образы апостолов не оставляют сомнений в том, что каждый из них — портрет реального человека эпохи Ренессанса, сильная личность, обладающая яркой индивидуальностью. О сохранении готической традиции свидетельствуют, во-первых, композиция, при которой святые занимают всю поверхность и почти выдвинуты в пространство храма. Во-вторых, отсутствие пейзажного или архитектурного фона. В-третьих, отстраненность образов величавых, суровых мудрецов.

Сакральное звучание в традициях готики придает картине акцент на фигурах апостолов Иоанна и Павла. Разместив их на переднем плане и выделив цветом, Дюрер выразил тем самым солидарность с Реформацией, поскольку святой Иоанн был любимым апостолом главного идеолога Реформации Мартина Лютера, а святой Павел — бесспорным авторитетом всех протестантов.



Однако сам Дюрер утверждал, что апостолы олицетворяют всего лишь тип темперамента: Иоанн — меланхолик, Павел — холерик, Петр — флегматик, Марк — сангвиник. Такая идентификация напрямую вытекала как из внешности каждого апостола, так и из характера его деятельности. К примеру, желтоватый оттенок кожи, тонкие губы, мягкие каштановые волосы, задумчивое выражение лица выдают в святом Иоанне меланхолика, склонного к созерцательной интеллектуальной деятельности. О том же свидетельствует тот факт, что Евангелие, написанное апостолом, — недаром его называли Евангелием духа — является самым закодированным и мистическим. Кроме того, именно ему на острове Патмос было откровение Бога, и он духовными очами узрел грядущий Страшный суд. Смуглое лицо святого Павла, пронзительный взгляд, жесткие волосы и самоуверенный вид не оставляют сомнений в его холерическом темпераменте. Именно благодаря силе характера и страстной проповеднической деятельности апостола Павла христианство превратилось в религию мирового масштаба.

\* *Диптих* — картина или алтарная композиция, написанная на двух досках.



Выбранная цветовая гамма уравнивает заданность каждого темперамента. Киноварный плащ с желтым подбоем, наброшенный на изумрудно-зеленую тунику святого Иоанна, словно наделяет его волей, которой не хватает подобным чувствительным пессимистическим натурам. А тяжелая белая хламида с холодными зелеными тенями в складках, надетая на апостола Павла, напротив, гасит его сильный взрывной темперамент.

#### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как основные черты Возрождения в Германии отражены в творчестве Альбрехта Дюрера? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 10 в рабочей тетради.
2. В чем состоит специфическое мировосприятие немцев, и каким образом оно преломилось в творчестве Дюрера?

## УРОК 8

### СВЕТСКИЙ ХАРАКТЕР ВОЗРОЖДЕНИЯ ВО ФРАНЦИИ. ШКОЛА ФОНТЕНБЛО В АРХИТЕКТУРЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Жюль Лебретон. Замок Фонтенбло.

Россо Фьорентино. Галерея Франциска I.

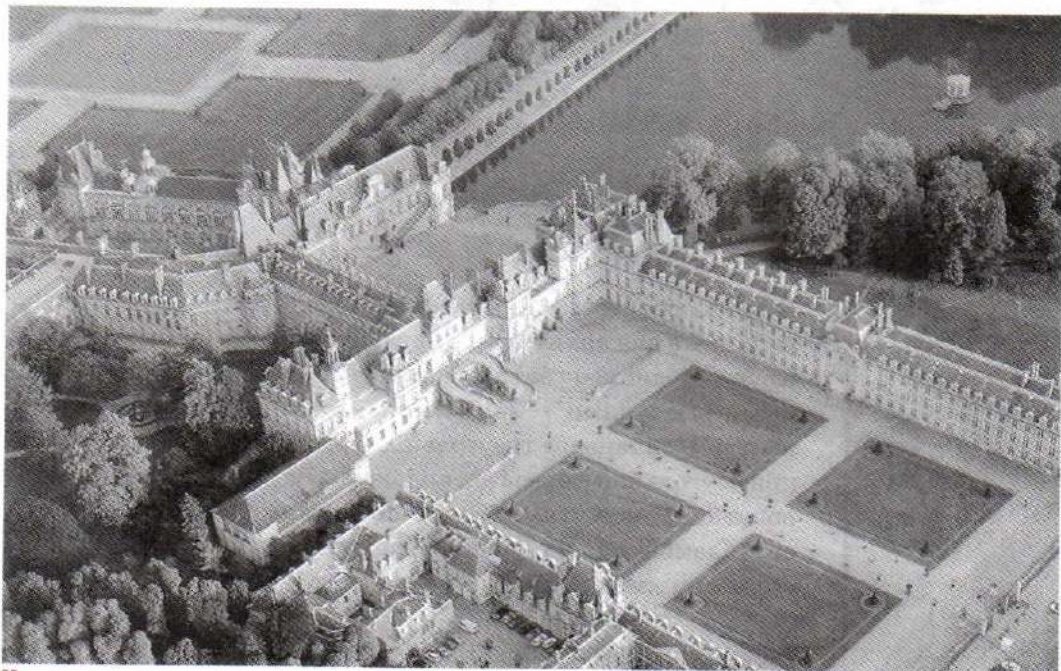
Жан Гужон. Фонтан нимф в Париже

Французскому Ренессансу времен Франциска I и Генриха II присущ придворно-аристократический, чувственный характер. Жизнь грациозных дам и учтивых кавалеров, беззаботно проводивших свои дни на лоне природы среди хрустальных струй фонтанов и подстриженных изгородей из жимолости, тиса, самшита, уподоблялась праздничной феерии. Образы резвящихся нимф и порхающих амуров у прозрачных водоемов в розовых кущах воссоздавали ту же феерию в живописи, рельефах, поэзии. Упоение жизнью, жажда удовольствий звучит в стихах **Пьера де Ронсара (1524–1585)**, основателя литературного кружка «Плеяда»<sup>10</sup> и создателя французского литературного языка:

Люблю игру в любовь, беседу с милой дамой,  
Люблю любовный жар влагать в сонет упрямый,  
И маски я люблю, и танцев блеск и шум,  
И песнь, и музыку — врага унылых дум.

(Перевод В. Левика)

Гармоничное соединение в архитектуре и изобразительном искусстве литературных и мифологических сюжетов с культом природы стало визитной карточкой так называемой *школы Фонтенбло* — синонима французского Ренессанса. Это художественное направление сложилось при дворе короля Франциска I и получило название по его охотничьему замку\*, архитектура которого на столетия определила оригинальный национальный вариант зодчества.



27

Замок имеет сложную конфигурацию. Его старейшее ядро — Овальный двор, образованный апартаментами короля, — соединено галереей Франциска I с новым парадным корпусом. Фасад корпуса выходит на двор Белой лошади — место празднеств и турниров. Между старыми и новыми постройками, связанными галереями, возникли два двора. С одной стороны — мощный плитам двор Источника, открывающийся на обширный пруд. С другой — двор Дианы<sup>11</sup> с лужайками, деревьями и фонтаном, украшенным скульптурой богини.

В архитектуре замка французские готические башни, крутые крыши с высокими трубами и *люкарнами*\*\* сочетаются с итальянскими ордерными элементами — пилястрами, кар-

27

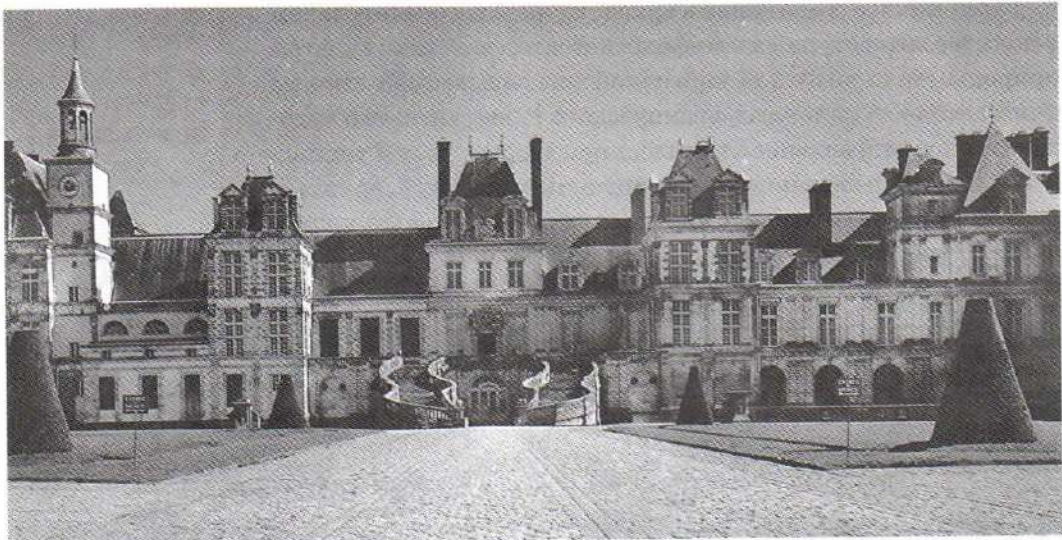
*Жюль Лебретон.*  
Замок Фонтенбло.  
1533–1540.  
Аэрофотосъемка



\* Согласно преданию собака короля по кличке Блио нашла во время охоты источник, рядом с которым построили охотничий замок Фонтен Блио.

\*\* *Люкарна* — небольшой, как правило, круглый оконный проем в чердачной крыше или купольном покрытии.





28

низами, фронтонами, рельефом. Парадный фасад воплощает типичные для архитектуры французского Ренессанса черты. Круглые башни по бокам здания были заменены прямоугольными выступами — *ризалитами* \*. Выступом выделен и центр, увенчанный треугольным фронтоном. Большие окна прямоугольной формы расположены на одном уровне и через равные промежутки. Здание по этажам разделено полным антаблементом. Во внешнем декоре широко использованы ордерные элементы и рустовка цокольной зоны.



Живописное обрамление замка создают сады — своеобразные залы под открытым небом, служившие местом великолепных праздников, маскарадов, театрализованных представлений. Изгороди из подстриженных кустарников, прямые дорожки, обрамленные померанцевыми деревцами в кадках, статуями античных божеств и вазами, цветники и фонтаны — все это ликующее изобилие свидетельствует об упоении чувственной красотой окружающего мира.

В декоре замка ярким образцом школы Фонтенбло стала *галерея Франциска I* (1535–1540), созданная флорентийским художником *Россо Фьорентино* (1493–1541). Нижняя зона стен состоит из резных деревянных панелей, украшенных *картушами* \*\* с буквой F и саламандрой — инициалом и эмблемой Франциска I.

\* **Ризалит** (от итал. risalita — выступ) — часть здания, выступающая за основную линию фасада.

\*\* **Картуш** — украшение в виде щита или частично развернутого свитка.





29

Над ними с одинаковым интервалом помещены фрески в обрамлении гипсовой лепнины — гирлянд, масок, ангелов, человеческих фигур (см. цв. вкл., рис. 19, 20). Необычное сочетание лепного орнамента, скульптуры и живописных композиций на мифологические сюжеты, прославляющие, по сути, достоинства и добродетели короля, отражает специфику школы Фонтенбло. Ей свойственны метафоричность и иносказание. Именно таким интеллектуальным ребусом представляется изображение мудрого кентавра Хирона<sup>12</sup>, обучающего юного Ахиллеса плаванию. Успехи античного героя намекают на всестороннее развитие Франциска I и его рыцарскую доблесть, под которой подразумевалось умение плавать, ездить верхом, фехтовать, владеть копьем, охотиться, играть в шашки, сочинять и петь стихи в честь дамы сердца (см. цв. вкл., рис. 21).

Стиль Россо Фьорентино, художника итальянского *маньеризма*\*, соединившего архитектуру, живопись и скульптуру, более всего отвечал аристократическому духу французского Ренессанса. Хрупкая телесность в живописи маньеристов соответствовала французскому пристрастию к «готической кривой» и аллегоричности.

Обнаженное женское тело варьировалось тысячекратно, став чуть ли не самоцелью французской ренессансной живописи. Непропорционально удлиненные фигуры, очерченные текучими плавными линиями, сложные ракурсы, «благород-

\* **Маньеризм** — течение в итальянской живописи XVI в., ориентированное не на подражание природе, а на манеру великих мастеров, идеализировавших красоту.

28

**Жюль Лебретон.**  
Замок Фонтенбло.  
Парадный фасад.  
Двор Белой  
лошади. 1533–  
1540

29

**Россо Фьорентино.**  
Галерея Франциска I.  
Замок Фонтенбло.  
1535–1540



ный» мифологический подтекст — все это придает выразительность пластическим формам, наделяя их величавым достоинством. Утонченность живописного стиля маньеристов усиливают холодные высветленные, как бы состаренные тона красного, зеленого, лилового цветов с пятнами белого в обрамлении белоснежной гипсовой скульптуры.

Изысканным соединением строгой композиции и утонченных цветовых решений представляется фреска «Даная»<sup>13</sup> (1435–1540) (см. цв. вкл., рис. 22). Величественная поза царевны созвучна монументальной, величественной архитектуре, на фоне которой разворачивается действие. Невозмутимый покой и достоинство избранницы бога, сходящего к ней из облака в виде золотого дождя, оттеняет возня служанки, торпящейся набрать золота в сосуд, и путти, мешающего совершить кражу. Цветовая гамма — словно внешний отголосок значимого и великого действа. Карминный цвет монументального ложа повторяется в мощных колоннах. Зеленый в их могучих базах соотносится с подушками, на которые откинулась Даная. Белый цвет покрывала в ногах царевны — с белым облаком, из которого сыплется золотой дождь.

В скульптуре стиль Фонтенбло просматривается в работах Жана Гужона (ок. 1510 — между 1566 и 1568), создававшего в соответствии с эстетикой этой школы обобщенные, идеально прекрасные образы. Такие образы населяют *Фонтан нимф* (1547–1549) — шесть вертикальных рельефов с нимфами, три горизонтальных рельефа с наядами и тритонами, три рельефа с амурами. Грациозные нимфы в легких туниках, ниспадающих тонкими параллельными складками, опрокидывают амфоры. Из амфор льется вода, как бы созвучная той, что струится из чаши фонтана и стекает прозрачной лавой по ступеням в бассейн. Грациозность нимф — почти иллюстрация к сонету Ронсара:

Дриаду в поле встретил я весной.  
Она в простом наряде, меж цветами,  
Держа букет небрежными перстами,  
Большим цветком прошла  
передо мной.





31

И, словно мир покрылся пеленой,  
Один лишь образ реет пред очами,  
Я грустен, хмур, брожу без сна ночами,  
Всему единый взгляд ее виной.

Я чувствовал, покорный дивной силе,  
Что сладкий яд ее глаза струили,  
И замирало сердце им в ответ.

Как лилия, цветок душистый мая,  
Под ярким солнцем гибнет, увядая,  
Я, обожженный, гасну в цвете лет.

*(Перевод В. Левика)*

Чистота стиля, сдержанность в передаче чувств и эмоций, тонкое чувство ритма и гармонии составляют наиболее характерные черты искусства Возрождения во Франции.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие черты школы Фонтенбло свидетельствуют о ренессансных тенденциях во французской культуре? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 11 в рабочей тетради.
2. Каково различие в декоративном оформлении интерьеров во французском и итальянском Ренессансе?
3. (Творческое задание.) Проведите сравнительный анализ выбранных по желанию картин художников итальянского и Северного Возрождения. Как они выражали свое мироощущение? Каковы особенности композиции, образов, колорита их живописных полотен?

30

*Жан Гужон.*  
Фонтан нимф.  
1547–1549.  
Париж

31

*Жан Гужон.*  
Нимфы. Фонтан  
нимф (фрагмент).  
1547–1549.  
Париж



Особенности эпохи Возрождения в Англии были предопределены политикой короля Генриха VIII Тюдора, создавшего и возглавившего новую *англиканскую церковь*, автономную от католического Рима. Расцвет гуманистического мировосприятия и ренессансного свободомыслия приходится на время правления венценосной «театралки» Елизаветы I. Наиболее полное выражение они нашли в драматургии **Уильяма Шекспира (1564–1616)**, ставшей явлением мирового значения.

Шекспир во всех произведениях — исторических хрониках, комедиях, трагедиях рисовал судьбу личности в ее неизбежной и прочной связи со средой. Эта связь просматривается и в лирической трагедии *«Ромео и Джульетта»* (1594–1595). Борьба Ромео и Джульетты с семьей за право их свободного выбора является отражением на семейном уровне борьбы патрицианских семей с интересами государства. Очевидна и параллель между враждой Монтекки и Капулетти, от которой страдает Верона, и феодальной войной Алой и Белой розы, принесшей Англии немало опустошений.



В Вероне, на балу в доме Капулетти происходит встреча Ромео Монтекки и Джульетты, дочери хозяина дома. Семьи находятся в состоянии кровной вражды, поэтому молодые люди, полюбив друг друга, венчаются тайно. Далее события разворачиваются стремительно и трагически, о чем в заключительной сцене повествует монах Лоренцо:

Я тайно их венчал, и в этот день  
Убит Тибальт, и смерть его — причина  
Изгнанья новобрачного. О нем,  
А не о брате плакала Джульетта.  
Тогда для прекращения этих слез  
Вы ей велели выйти за Париса.  
Она пришла ко мне, чтоб я помог  
Избавится ей от второго брака,  
А то б она покончила с собой.  
Я, пользуясь познаниями своими,  
Дал ей снотворное. Как я и ждал,  
Она уснула сном, подобным смерти,

А я Ромео написал письмо,  
Чтоб он за ней приехал этой ночью,  
Когда ослабнет действие питья,  
И взял с собой. К несчастью, брат Джованни,  
Посыльный мой, не смог отвезть письма  
И мне его вернул, застряв в Вероне.  
Тогда за бедной узницей, к поре,  
Когда она должна была очнуться,  
Пошел я сам и думал приютить  
Ее, до вызова Ромео, в келье.  
Однако же, когда я к ней вошел  
За несколько минут до пробужденья,  
Я тут уж натолкнулся на тела  
Погибшего Париса и Ромео.

*(Здесь и далее перевод Б. Пастернака)*

Ромео, узнав от слуги о смерти Джульетты, вскачь на лошадях пускается в Верону. Застав у склепа жены Париса, он в стычке убивает его; затем выпивает яд, купленный у аптекаря в Мантуе. Джульетта, восстав от сна и обнаружив у гробового ложа мертвого Ромео, закалывается его кинжалом. У тел юных возлюбленных происходит примирение враждующих семейств.

Не будучи трагической: чувства героев от начала до конца взаимны и гармоничны, — любовь, сталкиваясь с миром социальной вражды, приводит к трагическому финалу. В этом столкновении двух жизненных укладов, двух разных систем морали — феодального своеволия и ренессансной гармонии — Шекспир показал, на чьей стороне преимущество.

И когда Джульетта произносит:

Мне не подвластно то, чем я владею.  
Моя любовь без дна, а доброта —  
Как ширь морская. Чем я больше трачу,  
Тем становлюсь безбрежней и богаче, —

любовь поднимается над политической рознью. Для своего времени это был замечательный тезис, выразивший передовую ренессансную концепцию мира.

В новой ренессансной иерархии моральных ценностей выросло значение индивидуализма, что ознаменовало собой распад феодально-патриархальных связей и освобождение личности от морали подчинения. Само по себе неповиновение юных героев родительской воле стало характерной чертой нравов эпохи Возрождения, когда каждый человек почувство-



вал себя личностью и начал стремиться удовлетворить в первую очередь свои интересы и желания.

«Ромео и Джульетта» — величайшая пьеса о любви, которая представлена чрезвычайно многогранно: от скабрёзности слуг из дома Капулетти, для которых любовь сводится к тому, чтобы «прижать девок по углам», насмешек друзей над любовным томлением героя до восхитительных любовных признаний.

Шекспир включил в драму самые разные жанры лирики. Увидев Джульетту на балу, Ромео разражается *канцонай*, песней средневековых трубадуров:

Ее сиянье факелы затмило.  
Она подобна яркому бериллу  
В ушах арапки: чересчур светла  
Для мира безобразия и зла;  
Как голубя среди вороньей стаи,  
Ее в толпе я сразу отличаю.  
Я к ней пробьюсь и посмотрю в упор.  
Любил ли я хоть раз до этих пор?  
О нет! то были ложные богини,  
Я истинной красоты не знал доньше!

Ночная сцена в саду, когда Ромео и Джульетта состязаются друг с другом в выражении своей любви, — это настоящий венок провансальских *тенсон*, диалогов в стихах:

Ромео. Но что за блеск я вижу на балконе?  
Там брезжит свет. Джульетта, ты как день!  
Стань у окна, убей луну соседством;  
Она и так от зависти больна,  
Что ты ее затмила белизною.

<...>

Две самых ярких звездочки, спеша  
По делу с неба отлучиться, просят  
Ее глаза покамест посверкать.  
Ах, если бы глаза ее на деле  
Переместились на небесный свод!  
При их сиянии птицы бы запели,  
Принявши ночь за солнечный восход.

<...>

Джульетта. Ромео, как мне жаль, что ты Ромео!  
Отринь отца да имя измени,  
А если нет, меня женою сделай,  
Чтоб Капулетти больше мне не быть.  
Лишь это имя мне желает зла.

<...>

Ты б был собой, не будучи Монтекки.  
Что есть Монтекки? Разве так зовут  
Лицо и плечи, ноги, грудь и руки?  
Неужто больше нет других имен?  
Что значит имя? Роза пахнет розой,  
Хоть розой назови ее, хоть нет.  
Ромео под любым названьем был бы  
Тем верхом совершенств, какой он есть.  
Зовись иначе как-нибудь, Ромео,  
И всю меня бери тогда взамен!

Монолог Джульетты, ожидающей Ромео на ночное свидание, — образец *эпиталáмы*, брачного гимна:

Неситесь шибче, огненные кони,  
К вечерней цели! Если б Фаэтон  
Был вам возницей, вы б давно домчались  
И на земле настала б темнота.  
О ночь любви, раскинь свой темный полог,  
Чтоб укрывающиеся могли  
Тайком переглянуться и Ромео  
Вошел ко мне неслышим и незрим.  
Ведь любящие видят все при свете  
Волненьем загорающихся лиц.

<...>

Приди же, ночь! Приди, приди, Ромео,  
Мой день, мой снег, светящийся во тьме,  
Как иней на вороньем оперенье!  
Приди, святая, любящая ночь!  
Приди и приведи ко мне Ромео!

Знаменитая сцена расставания от начала до конца пронизана мотивами *áльбы* — песни утренней зари:

Джульетта. Уходишь ты? Еще не рассвело.  
Нас оглушил не жаворонка голос,  
А пенье соловья. Он по ночам  
Поет вон там, на дереве граната.  
Поверь, мой милый, это соловей!

Ромео. Нет, это были жаворонка клики,  
Глашатая зари. Ее лучи  
Румянят облака. Светильник ночи  
Сгорел дотла. В горах родился день  
И тянется на цыпочках к вершинам.



В последних сценах трагедии поэтические речи Ромео и Джульетты принимают элегическую окраску, становясь все печальнее и мрачнее, достигая подлинно трагического звучания в предсмертном монологе Ромео:

Любовь моя! Жена моя! Конец  
Хоть высосал, как мед, твое дыханье,  
Не справился с твоею красотой.  
Тебя не победили: знамя жизни  
Горит в губах твоих и на щеках,  
И смерти бледный стяг еще не поднят.

<...>

Прости меня! Джульетта, для чего  
Ты так прекрасна? Я могу подумать,  
Что ангел смерти взял тебя живьем  
И взаперти любовницею держит.  
Под страхом этой мысли остаюсь  
И никогда из этой тьмы не выйду.  
Здесь поселюсь я, в обществе червей,  
Твоих служанок новых. Здесь останусь,  
Здесь отдохну навек, здесь сброшу с плеч  
Томительное иго звезд зловещих.  
Любуйтесь ею пред концом, глаза!  
В последний раз ее обвейте, руки!  
И губы, вы, преддверия души,  
Запечатлейте долгим поцелуем  
Со смертью мой бессрочный договор.  
Сюда, сюда, угрюмый перевозчик!  
Пора разбить потрепанный корабль  
С разбега о береговые скалы.  
Пью за тебя, любовь!  
Ты не солгал,  
Аптекарь! С поцелуем умираю.

Комедии Шекспира также славилась любовь, но они отражали не трагическую реальность, а романтику эпохи Возрождения — веру в торжество новых гуманистических идеалов. Всевозможные розыгрыши, невероятные совпадения, переодевания, смешная путаница составляли стихию шекспировских комедий, начисто лишенных сатирической направленности и осмеяния пороков. Их героями становились люди новой гуманистической культуры: они обладали сознанием своих прав, были всесторонне развиты, охвачены авантюрным духом и считали остроумие одним из самых ценных качеств человека.

«Укрощение строптивой» (1593) является типичной ренессансной комедией. Во-первых, она представляет собой как бы игру в игру. Во-вторых, выводит героев с яркой индивидуальностью, стремящихся отстоять свое человеческое достоинство. В-третьих, выражает гуманистическую идею о родстве душ и о счастье любви.

В кратком вступлении возвращающийся с охоты лорд решил сыграть шутку с пьяным медником Слаем, заснувшим на пороге трактира:

О подлый скот! Разлегся, как свинья!  
Смерть злая! Как твое подобье гнусно!  
Что если шутку с пьяницей сыграть?  
Снести его в роскошную постель,  
Надев белье тончайшее и перстни;  
Поставить рядом стол с едою вкусной  
И слуг кругом, чтоб ждали пробужденья.  
Узнает разве нищий сам себя?

*(Здесь и далее перевод П. Мелковой)*

Слая переносят в замок, убеждают, что он знатное лицо, а заезжие актеры разыгрывают перед ним комедию об укрощении строптивой Катарины.



Действие разворачивается якобы в Падуе, где сеньор Баптиста объявляет женихам своей младшей дочери Бьянки решение не выдавать ее замуж прежде старшей дочери Катарины, строптивость которой отпугивает женихов. Приехавший в Падую веронский дворянин Петруччо, узнав о Катарине, сватается к ней и собирается приступить к ее укрощению нетрадиционным способом:

Придет она — ухаживать примусь;  
Начнет беситься — стану говорить,  
Что слаще соловья выводит трели;  
Нахмурится — скажу, что смотрит ясно,  
Как роза, окропленная росой;  
А замолчит, надувшись, — похвалю  
За разговорчивость и удивлюсь,  
Что можно быть такой красноречивой;  
Прогонит — в благодарностях рассыплюсь,  
Как будто просит погостить с неделку;  
Откажет мне — потребую назначить  
День оглашения и день венчанья.



Дальше — больше: он опаздывает на собственную свадьбу, является в тряпье, устраивает скандал во время венчания, увозя Катарину с брачного пира в свой загородный дом, роняет ее по дороге в грязь, не дает ей поест, придравшись, будто жаркое подгорело.

Оба главных героя комедии — личности незаурядные. Катарина — девушка нового времени: не желая быть покорной рабой мужчины, она стремится отстоять человеческое достоинство, избирая при этом типично мужской способ защиты — грубость и кулаки. Но и Петруччо — герой нового времени: он человек широких взглядов, воин, путешественник, мореплаватель, поэтому действует не кулаками, а хитростью, демонстрируя девице, насколько бесчеловечно и неразумно своеволие. Когда его пугают нравом Катарины, он говорит:

Да разве не слышал я львов рычання?  
Не слышал, как бушующее море  
Бесилось, словно разъяренный вепрь?  
На бранном поле пушек не слышал я  
Или с небесным громом не знаком?  
В пылу сраженья я не слышал, что ли,  
Сигналов боевых и ржанья коней?  
Она строптива — но и я упрям.

<...>

Когда же пламя с пламенем столкнутся,  
Они пожрут все то, что их питало.  
Хоть слабый ветер раздувает искру,  
Но вихрь способен пламя погасить.  
Таков и я. Она мне покорится;  
Я не юнец безусый, а мужчина.

Катарина приходит к пониманию своеобразной игры Петруччо, нацеленной на то, чтобы она увидела свое строптивное поведение, и включается в эту игру. Начавшийся борьбой и конфронтацией брак Катарины и Петруччо превращается в союз, основанный на взаимном понимании и уважении.

#### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Чем обусловлены особенности Ренессанса в Англии?
2. Почему драматургия Шекспира считается вершиной в искусстве эпохи Возрождения?
3. (Творческое задание.) Подготовьте обсуждение киноверсий произведений Шекспира.

4. Выполните итоговое задание к разделу «Художественная культура эпохи Возрождения» в рабочей тетради.

**Проектная деятельность.** Продемонстрируйте на конкретных примерах, как отношение к повседневности, вещам, созданным руками человека, к родной природе, присущее культуре Северного Возрождения, связано с окружающей вас действительностью. Найдите точки соприкосновения в восприятии жизни тогда и сейчас либо обоснуйте, почему они невозможны. Используйте полученные знания о древнерусской и романской культурах для выявления различий в менталитете.

\* \* \*

Искусство эпохи Возрождения было своего рода изящным реверансом в сторону античности, в целом же это была великая эпоха преобразования умов. Обращение к античному наследию, преодоление духовного господства церкви породили светское вольномыслие — гуманизм, признававший ценность человека как личности, причем личности всесторонне развитой.

Различия в характере гуманистической культуры разных стран были обусловлены национальной спецификой. В Италии и Франции ренессансными тенденциями были охвачены все стороны культурной жизни — архитектура, живопись, скульптура, литература, музыка. Их активное взаимодействие составляет сущность ренессансной культуры этих стран. В Нидерландах и Германии гуманистический идеал с наибольшей полнотой воплотился в живописи. В Англии ренессансное свободомыслие нашло выражение в драматургии, чему в немалой степени способствовала реформация церкви, но оно слабо проявилось в живописи, скульптуре и даже архитектуре.

Эпоха Возрождения, будучи величайшим переворотом в искусстве, оказалась прежде всего преобразованием духовного мира, а не быта. Поэтому в недрах ренессансной культуры наряду с жизнерадостным свободомыслием вызревали такие сложные и противоречивые явления, как маньеризм и барокко, разрушающие ясное и гармоничное мировосприятие человека Ренессанса.







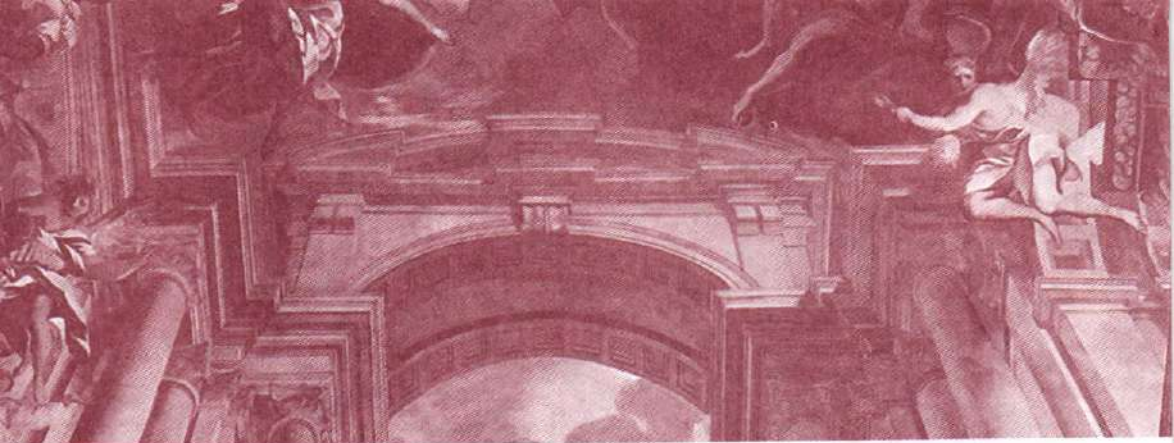
**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА  
XVII ВЕКА**

**БАРОККО  
уроки 10–13**

**КЛАССИЦИЗМ  
УРОК 14**







# БАРОККО

## УРОК 10

### НОВОЕ МИРОВОСПРИЯТИЕ В ЭПОХУ БАРОККО И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ИСКУССТВЕ. АРХИТЕКТУРНЫЕ АНСАМБЛИ РИМА

Лоренцо Бернини. Площадь Св. Петра.  
Площадь Навона. Мост Св. Ангела

### НОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ИНТЕРЬЕРА

Лоренцо Бернини. Шатер-киворий в соборе Св. Петра

Формирование европейской культуры XVII в. было связано со стремительно меняющейся «картиной мира» и кризисом идеалов итальянского Возрождения.

Кругосветное плавание Фернана Магеллана и Христофора Колумба, новейшие открытия в астрономии Николая Коперника, Галилео Галилея и Джордано Бруно, изобретение телескопа и микроскопа раздвинули горизонты, показали относительность пространства, разрушили образ ренессансного замкнутого мироздания, центром которого являлся человек. Английский поэт Джон Донн, современник Шекспира, с печалью констатировал:

Так много новостей за двадцать лет  
И в сфере звезд и в области планет,  
На атомы Вселенная крошится,  
Все связи рвутся, все в куски дробится.  
Основы распались, и сейчас  
Все стало относительным для нас.

*(Перевод О. Румера)*

Относительность, изменчивость, непостижимость пространства и времени приводили к трагическому ощущению жизни как непрерывного движения, цель которого человеку неведома. «Вчерашнего уж нет, а Завтра не явилось, / Сегодня движется вперед без передышки», — восклицал в одном из сонетов испанский писатель Франсиско Кеведо-и-Вильегас, а французский мыслитель Блэз Паскаль сравнивал человека всего лишь с «мыслящим тростником, колеблющимся на грани бесконечности и небытия». Место ренессансной Гармонии заняло Противоречие. Его разрешение искали в Боге, о чем свидетельствуют стихи английского поэта Джорджа Уитера:

Возьми в свою святую длань  
Поводья, мой Господь,  
У нашего кормила стань,  
Чтоб волны побороть.  
Прямее паруса поставь  
И в этот грозный час  
Нас на надежный путь направь  
И якорь брось за нас.

(Перевод О. Румера)

Католическая церковь решительно распространила власть на все сферы духовной и общественной жизни. Следствием этого явились чрезмерный рост мистических настроений, гиперболлизация чувств, экзальтация на грани аффекта. Подобный духовный настрой нашел специфическое преломление в образах *барокко* (от итал. *barocco* — странный, причудливый). Барокко стали именовать и эпоху, и художественный стиль, сложившийся прежде всего в архитектуре Италии.

Бесстрастное спокойствие больших плоскостей, равновесие и гармонию горизонтальных и вертикальных линий, свойственные классическому Возрождению, сменил живописный, иллюзорно подвижный облик здания. Он достигался благодаря игре светотени, которую давали колонны, пилястры, ниши, наличники порталов и окон, картуши и гирлянды. Большую напряженность зданию сообщали пропорции: декоративные элементы, создающие эффект нарастания тяжести массы, сосредоточивались наверху. Итальянское барокко тяготело к фасадности, и фасады, особенно церковных зданий — Иль Джезу, Сант-Иньяцио ди Лойола<sup>14</sup> и др.,

32

*Джакомо делла  
Порта. Церковь Иль  
Джезу. Западный  
фасад. 1575. Рим*



32





стали символом эпохи. Для фасадов этих зданий типичны деление на два этажа, сцепленных волютами, пучки колонн, пилястры, дробный антаблемент и лучковый (в форме лука) фронтон, ниши и статуи в них.

Новый метод растворения стены в бурных потоках света и тени, перетекания одного объема в другой отвечал барочной идее создания динамичной окружающей среды. Барокко было в первую очередь искусством ансамбля, общего впечатления. Его влечение к вибрирующим поверхностям и сложным криволинейным очертаниям требовало открытого неба и обширных пространств. Оно породило колоссальные ансамбли площадей с обелисками и фонтанами, бесконечные перспективы улиц, огромные сады и парки с цветниками, водоемами и скульптурой.



33

Лоренцо Бернини.  
Площадь Св. Петра.  
1656–1667. Рим

33

Настоящим чародеем барокко, имя которого стало синонимом стиля, был архитектор и скульптор **Лоренцо Бернини** (1598–1680), создававший свои ансамбли в расчете на внешний, «театральный» эффект. Именно такой эффект производит главный архитектурный ансамбль Рима — возведенный еще в эпоху Ренессанса исполинский **собор Св. Петра и площадь перед ним** (1656–1667), оформленная Бернини как продолжение храма. От краев фасада тянутся крытые галереи-коридоры, украшенные гигантскими оконными проемами и сдвоенными пилястрами между ними. Галереи очерчивают перед храмом трапециевидный участок с обширной соборной папертью. От них двумя рукавами по эллиптическим кривым расходятся колоннады, состоящие из 284 колонн тосканского ордера, расположенных в четыре ряда. Завершающий их антаблемент по всей длине венчает балюстрада со скульптурами святых над каждой колонной. Вместе с аналогичной балюстрадой на фасаде она как бы соединяет в неразрывное целое площадь и собор. Сам Бернини сравнивал рукава колоннады с объятиями Церкви, готовой принять в свое лоно всех страждущих.

Обелиск в центре и два монументальных фонтана по горизонтальной оси площади воспринимаются не как ренессансное наследие, а как характерные черты архитектуры барокко. Именно обелиски в барочном Риме стали наиболее активным элементом упорядочивания архитектурной среды. Их иглы, мерцающие в солнечном свете и видимые на большом расстоянии, обладают магической способностью стягивать пространственную перспективу.

Одно из важных слагаемых в новых городских ансамблях составляли фонтаны, ибо динамика водной стихии по своей сути отвечает духу барокко. Барочный гений Бернини дал примеры редкого многообразия этого вида скульптуры и ее органичного включения в ансамбли римских площадей. Одним из таких ансамблей является **площадь Навона**\* (1648–1654) — узкий, сильно вытянутый в длину овал, сохранивший контуры находившегося здесь древнеримского цирка. Сплошная застройка по одной из продольных сторон прерывается пластичным фасадом церкви Сант-Аньезе ин Агоне (Св. Агнессы)<sup>15</sup> с двумя широко расставленными колокольнями и высоким куполом. Благодаря этой удачно найденной архитектором Франческо Борромини доминанте площадь обрела активную динамичную структуру, которую усиливают три фонтана Бернини, нанизанные на ее продольную ось.

\* **Навона** (от лат. *nava* — лодка) — место проведения лодочных состязаний при императоре Диоклетиане (конец III — начало IV в.).





34

34

Лоренцо Бернини.  
Площадь Навона.  
1648–1654. Рим

35–38

Лоренцо Бернини.  
Ангелы.  
1669–1671.  
Мост Св. Ангела.  
Рим

С обеих сторон площади навстречу друг другу над водной гладью бассейнов развернуты скульптурные группы, полные движения. Слева (если смотреть на церковь) Мавр\* среди трубящих тритонов борется с дельфином. Справа Нептун<sup>16</sup> среди русалок и морских коней разит трезубцем гигантского спрута. Сложный ракурс фигур предваряет тот взрыв эмоций, которым отмечена скульптура фонтана Четырех рек напротив церкви.

Особую изысканность городским ансамблям барокко придает чистая скульптура, давая пример превращения нейтральной пространственной среды в пространство «жизнен-

\* Мавры — общее название, данное в Западной Европе мусульманскому населению Пиренейского полуострова.

ное», агрессивно захваченное. *Ангелы* (1669–1671), украшающие парапеты *моста через Тибр* напротив *замка Св. Ангела*, — типичная экспансия барочной скульптуры в пространство. Двойная череда объятых вихревым потоком фигур с распахнутыми крыльями, в развевающихся одеяни-



35



36



37



38

ях эффектно выделяется на фоне красного массива замка. Их стремительное, выходящее за границы объема движение, пустоты между разлетающимися драпировками и крыльями, ажурная резьба мрамора — далеко не полный перечень приемов, которыми пользовался Бернини. Среди них включение окружающего пространства в орбиту целостного художественного образа — один из главных. Кажется, что динамичные фигуры также окружены движением: это и свежие порывы ветра с реки, и течение воды, и отбрасывающие тени плывущие облака, и «зеленый шум» деревьев на берегу.

Гениальным воплощением динамизма барокко в ансамбле интерьера стал *шатер-киворий в соборе Св. Петра* (1624–1633), возведенный над легендарным местом погребения апостола, прямо под куполом. Это гигантское, высотой 29 м сооружение имеет четыре спиралевидные колонны на мраморных базах и ажурный верх. Шатер служит своеобразным ориентиром в пространстве собора и магическим центром притяжения для всех входящих. Чтобы шатер не «растворялся»



39

39

Лоренцо Бернини.  
Шатер-киворий.  
1624–1633. Собор  
Св. Петра. Рим



в необъятном световом пространстве среди мраморных стен, статуй и купола, Бернини изготовил его из бронзы, украсив спирали колонн ребристыми желобками и растительным орнаментом и завершив фигурами ангелов по углам шатра. Благодаря необычной форме колонны словно ввинчиваются в пространство под куполом. Их бурная патетика порождает ощущение безмерности высоты купола, который залит потоками света из окон барабана.



40

40

**Лоренцо Бернини.**

Рельеф базы колонны. Шатер-киворий. 1624–1633. Собор Св. Петра. Рим



41

41

**Лоренцо Бернини.**

Шатер-киворий (фрагмент). 1624–1633. Собор Св. Петра. Рим



Любопытная деталь, иллюстрирующая особенность барокко как стиля экзальтированного и эпатажного, украсила четыре мраморные базы бронзовых колонн балдахина. В сложный скульптурный рельеф, соединявший герб папы римского (папская тиара и скрещенные ключи апостола Петра) и герб рода Барберини, к которому принадлежал папа Урбан VIII (три пчелы в картуше), была помещена головка рожающей племянницы Барберини. Семь раз повторяется изображение этого лица, то искаженного гримасой боли, то спокойного, когда родовые схватки ослабевают, то с разорванным в крике ртом, то абсолютно бесстрастного, словно у умершей. На последнем изображении герба появляется прелестная мордашка родившегося младенца.



Человек, попадая во власть огромных архитектурных масс, пульсирующих ритмов, обширного пространства, чувствовал себя задавленным чудовищными масштабами иррационального мира. В этом идея барокко находила свое максимальное воплощение. И она смогла вернуть архитектуру к мистическим идеалам готики.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Каким образом в архитектуре преломилось мировоззрение, свойственное эпохе барокко? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 12 в рабочей тетради.
2. Выполните задание № 13 в рабочей тетради.

## УРОК 11

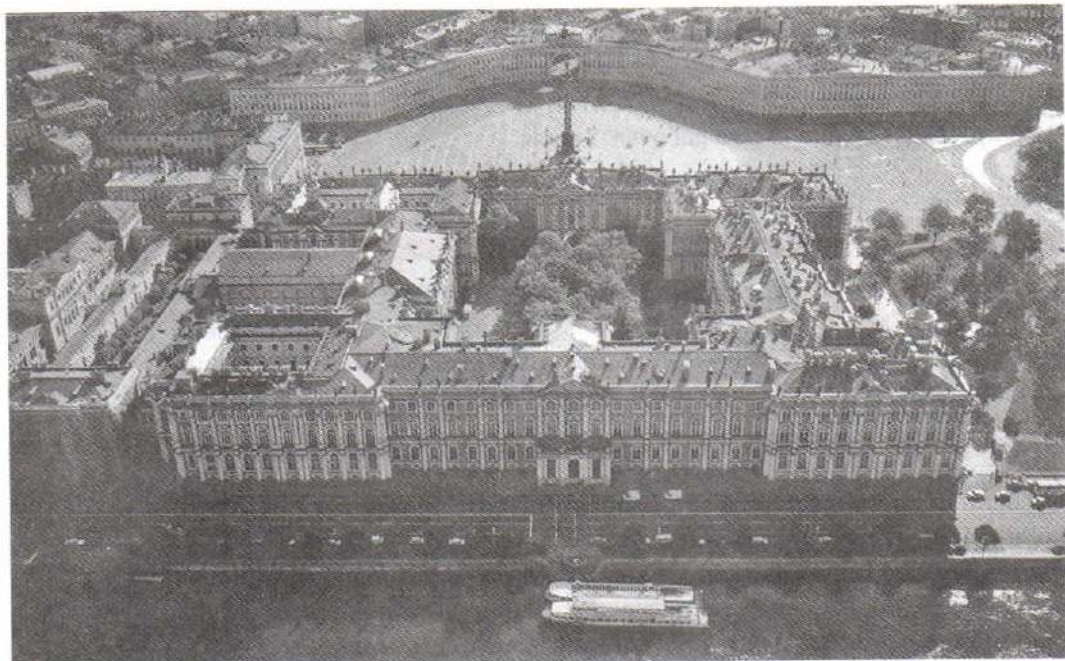
### СПЕЦИФИКА РУССКОГО БАРОККО

Франческо Бартоломео Растрелли. Зимний дворец в Санкт-Петербурге. Екатерининский дворец в Царском Селе. Смольный монастырь в Санкт-Петербурге

Особенное звучание новый стиль получил в русском искусстве, которому была чужда мистическая, чувственная экзальтация итальянского барокко. Специфика русского барокко была обусловлена спецификой застройки Санкт-Петербурга, означавшей полный разрыв с традициями национального русского градостроительства. Главным «проспектом» и главной «площадью» новой столицы, заложенной в устье Невы, стала река. Она композиционно объединила местный ландшафт — плоские болотистые берега и обширные водные пространства. Все основные архитектурные ансамбли группировались вокруг Невы, и динамика проспектов, площадей и парков сливалась с ее необъятными просторами. Этот уникальный «пафос шири» усугубляла призрачная, будто дрожащая линия домов на фоне низкого белесо-жемчужного неба и свинцово-серой глади реки. Улицы, не имеющие спусков и подъемов, становились своего рода интерьером города. Взмывающие над ними острия шпильей, колоколен и куполов, позолота которых гасла в тумане полярного неба, лишь подчеркивали впечатление эфемерности городской застройки. А игра света и красочная гамма розово-красных, голубых, лимонно-белых зданий, мрамора и гранита усиливали эту эфемерность.



Самые нарядные сооружения, придавшие однообразным плоским берегам мажорный, праздничный вид, были возведены **Франческо Бартоломео Растрелли** (1700–1771). Он превратил Петербург из города-крепости, города-порта в город дворцов. Ансамбли, созданные им, — Зимний дворец и Смольный монастырь в Санкт-Петербурге, Екатерининский дворец в Царском Селе — относятся к уникальному стилю, который не имеет аналогий на Западе — *растреллиевскому барокко*, или



42

42

**Франческо  
Бартоломео  
Растрелли.**

Зимний дворец.  
1754–1762. Санкт-  
Петербург.  
Аэрофотосъемка

43

**Франческо  
Бартоломео  
Растрелли.**

Центральная часть  
бокового ризалита.  
Северный фасад.  
Зимний дворец.  
1754–1762. Санкт-  
Петербург

*монументальному рококо*. Этот стиль соединил в себе ордерную строгость *классицизма*\*, динамику барокко, орнаментичность *рококо*\*\* и мажорность полихромии.

В отличие от итальянского барокко, акцентирующего внимание на фасаде здания, Растрелли развил древнерусскую традицию: здание как трехмерный объем, органично вписанный в окружающее пространство. Именно таким пластичным домом-блоком представляется ансамбль *Зимнего дворца*

\* **Классицизм** (от лат. *classicus* — образцовый) — регулярный ордерный стиль, ориентированный на античное наследие. Сложился во Франции в XVII в. и отразил подъем абсолютизма. В XVIII в. распространился в странах Европы и стал выражением гражданских идеалов буржуазного Просвещения.

\*\* **Рококо́** (от франц. *rocaille* — раковина) — орнаментальный стиль, сложившийся во Франции в 20-х гг. XVIII в., основным декоративным мотивом которого являлась витая раковина с S-образным изгибом и кружевом выющихся растений вокруг.

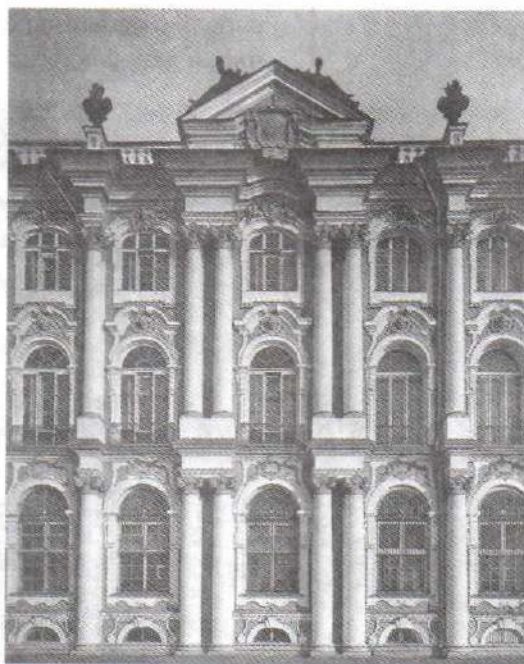
(1754–1762): колоссальный прямоугольный массив с внутренним двором и фасадами, выходящими на набережную Невы и площади. В четырех мощных угловых объемах находятся главная Посольская лестница, Тронный зал, театр и церковь. Их соединяет анфилада парадных залов, образующих по периметру обширный внутренний двор.

По традиции французского классицизма, фасады со стороны Невы и Дворцовой площади четко разделены по вертикали на три ризалита, каждый из которых венчает прямоугольный или лучковый фронтон. Чрезмерно выступающие по бокам флигели визуально увеличивают длину фасадов со стороны набережной и площади и образуют большой парадный двор. Следуя архитектурным принципам классицизма, Растрелли растянул здание по горизонтали, для чего заменил крутые кровли почти плоскими и разделил четырехэтажный массив дворца полным антаблементом на два горизонтальных пояса.

Однако тяжесть каменной массы Растрелли преодолел сугубо барочным способом. Украсив оба яруса колоннами с пышной и нарядной композитной капителью, он использовал барочный прием дробления антаблемента, при котором на капитель опирается лишь его часть — выступ-креповка. Каждый такой выступ вместе со стволом колонны и пьедесталом образует законченную композиционную единицу — *устбй*. Расположенные то через каждое окно, то через два-три, то собранные в пучки, колонны придают стене иллюзорную подвижность. Помещенные друг над другом, они, кажется, вырастают одна из другой, сообщая фасаду устремленность ввысь. Движение продолжается в статуях, венчающих балюстраду крыши и поставленных строго над каждой колонной.

В украшении оконных проемов Растрелли использовал декоративные приемы рококо с его пристрастием к эфемерным хрупким узорам и гибким растительным линиям. Благодаря им экстерьер приобрел редкую декоративность, интимность и уникальную для стиля барокко прозрачность.

Едва ли не самая приметная особенность Зимнего дворца, как, впрочем, и всех сооружений Растрелли, — многоцветность, отличающая его от монохромных, «цвета камня», по-



43





строек итальянского барокко. Излюбленные сочетания цветов Растрелли — белого с золотом ордерных элементов и лазоревосинего поля стен — восходят к золоченой резьбе иконостасов и поливным изразцам древнерусских храмов с их насыщенной красочностью и жизнерадостной чувственностью.

«Пафос шири», столь элегантно подчеркнутый в архитектуре Зимнего дворца, объединил его с более ранним сооружением Растрелли — *царской резиденцией в Царском Селе* (1752–1757). Екатерининский дворец, названный в честь его первой владелицы Екатерины I, — квинтэссенция строительных и декоративных приемов архитектора.



44

44

Франческо  
Бартоломео  
Растрелли.

Екатерининский  
дворец. Вид  
с северо-востока.  
1752–1757.  
Царское Село

Во-первых, это уникальная протяженность здания (306 м) и визуальное стягивание объемов к центру. Такой эффект достигнут путем выделения центральной части дворца более высокой крышей, тремя массивными ризалитами, которые едва ли не агрессивно членят фасад по вертикали, прихотливым лучковым фронтоном и порталом главного входа. Зрительному разрушению монотонности чрезмерно длинного фасада способствуют пластическое чередование колонн, пилястров и рустовки, роскошное разнообразие наличников и окон, богатая цветовая гамма, построенная на сочетании лазури стен, белизны архитектурных деталей и позолоты скульптур (см. цв. вкл., рис. 24).

Композиция интерьеров Царскосельского дворца ориентирована, как и фасад, на нарастание масштабов к центру —

Большому залу, а также на значительную протяженность здания. Сквозная анфилада комнат от парадной лестницы в обе стороны позволяет видеть перспективу залов сквозь дверные проемы с одного конца дворца до другого.

Во-вторых, Растрелли при оформлении интерьеров размещал парадные залы поперек этажа так, что огромные окна освещают их с двух сторон. В соединении с дополнительными верхними окнами полуэтажа и зеркалами в простенках это создает иллюзию почти полного исчезновения стены в потоках света, демонстрируя присущую барокко особенность — игру с пространством. В то же время интерьерам Растрелли чужда атмосфера мистического тумана и чувственной экзальтации, свойственная европейскому барокко. Легкие, но четкие пилястры, кружевные, но заключенные в прямолинейные рамки узоры орнамента подчеркивают плоскую поверхность стены, придавая праздничному интерьеру строго-торжественный характер.

В-третьих, Растрелли питал пристрастие к изобилию. Вызолоченные картуши и веселые купидоны, розы и вьющиеся травы из янтаря, зеркала в золоченых резных рамах, расписные плафоны и узоры паркетных полов, хрупкие фарфоровые безделушки и гнутая легкая мебель — все сверкающее и переливающееся — создают атмосферу вечного праздника (см. цв. вкл., рис. 25, 26). Даже убранство церкви, украшенной золотыми раковинами, предметами сельского труда и головками ангелов, выглядит как часть легкомысленного дворцового быта.

Такая же блистательная феерия, торжественная и ликующая — культовые постройки Растрелли, в первую очередь ансамбль *Смоляного \* монастыря в Петербурге* (1748–1757). Смоляной монастырь по своему пышному великолепию не уступает дворцовым усадьбам и считается самым барочным произведением архитектора. Он является творческой переработкой приемов русского зодчества допетровской поры и архитектуры европейских монастырских комплексов.

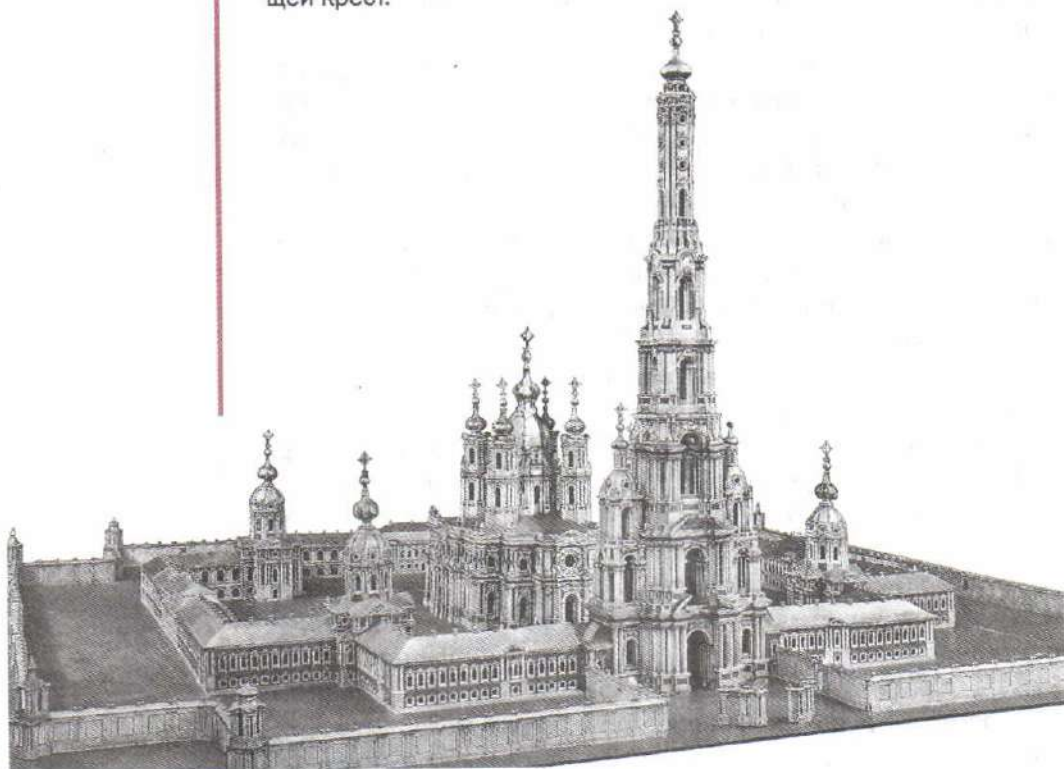


В отличие от свободной живописной расстановки монастырских зданий на Руси в основу планировки монастыря положен принцип регулярности и симметрии. Весь ансамбль Растрелли привел к символике «Небесного града»<sup>17</sup>, создав многократное эхо равноконечного греческого креста. Пятиглавый крестообразный в плане собор, помещенный в центре, окружают двухэтажные монастырские кельи, образующие внутренний двор в форме равностороннего креста. Внутренние углы двора украша-

\* Название связано с местонахождением монастыря вблизи так называемого Смоляного двора, где при Петре I варили смолу для кораблей.



ют четыре одноглавые церкви. Их архитектурный мотив повторяется в часовнях по внешним углам внешней ограды, также образующей крест.



45

45

**Франческо  
Бартоломео  
Растрелли.**

Смоленский монастырь. 1748–1757.  
Санкт-Петербург.  
Макет

Излюбленные приемы Растрелли — связывание композиции по диагонали, подчеркивание углов и плавное нарастание масс к центру — проявляются в архитектуре монастыря со всей очевидностью. Купола часовен по внешним углам ограды, угловых церквей, собора словно нанизаны на диагональ. Кажется, что они растут по объему от периферии к центру. В этой иерархии форм должна была доминировать дерзкая стометровая вертикаль колокольни в виде легкой, многоярусной башни перед западным фасадом собора, но колокольня осталась лишь замыслом архитектора.

Сам собор Смоленского монастыря — уникальный образец уникального синтеза мощного древнерусского монолита и сложных барочных форм. Храм — крестообразный в плане объем — имеет по внутренним углам дополнительные выступы. Наряду с колоннами, пилястрами, дробным антаблементом и лучковыми фронтонами они создают сложный барочный рельеф. Из «тела» здания вырастает двухъярусный восьмигранник с окнами-порталами, увенчанный куполом и восьмигранным фонариком под луковичной главкой. Рядом, развер-

нутые диагонально по отношению к фасаду и плотно прижатые к центральному барабану, взлетают вверх четыре двухъярусные башни-звонницы также с луковичными главками (см. цв. вкл., рис. 23). Динамизм, которым пронизана вся масса собора, неудержимое стремление вверх его башен и куполов сродни напряженной динамике итальянского барокко. Вместе с тем в итальянских соборах она ограничивается картинной плоскостью лицевого фасада, в то время как в соборе Смольного монастыря в соответствии с традициями древнерусского зодчества охватывает всю массу здания, словно заряжая окружающее пространство своей мощной энергетикой.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Чем обусловлена специфика русского барокко?
2. Каковы стилевые особенности «растреллиевского барокко»?  
Для ответа используйте иллюстрации из задания № 14 в рабочей тетради.

## УРОК 12

### ЖИВОПИСЬ БАРОККО. ПЛАФОННАЯ ЖИВОПИСЬ

Джованни Баттиста Гаулли (Бачичча).

«Поклонение имени Иисуса» в церкви Иль Джезу в Риме

### ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕНДЕНЦИЙ БАРОККО И РЕАЛИЗМА

Питер Пауэл Рубенс. Алтарные триптихи «Водружение креста» и «Снятие с креста» в кафедральном соборе в Антверпене.

«Воспитание Марии Медичи». Рембрандт Харменс Ван Рейн.

«Отречение апостола Петра»

Тяга барокко к ансамблевому единству, растворению архитектурного объема в потоках света, динамичному перетеканию одного пространства в другое получила отчетливое отображение в живописи. В первую очередь — в живописи плафонной, которая обеспечивала световой прорыв в иное измерение. В отличие от присущего эпохе Ренессанса построения живописной композиции архитектурными средствами барокко стремилось к бесконечному расширению пространственной стихии «пейзажным» способом.

Примером служит интерьер римской церкви Иль Джезу. Колонны из цветного мрамора с бронзовыми базами и капителями, сгруппированные по две-три и установленные на высо-





кие пьедесталы, увенчаны под куполом скульптурой из раскрашенного гипса. Фигуры святых и ангелов в каменных разлетающихся драпировках парят так легко, будто силы тяжести не существует и они не зависят от физического закона земного притяжения. Они органично перетекают в иллюзорное пространство плафона «*Поклонение имени Иисуса*» (1674–1679), выполненного Джованни Баттиста Гаулли, прозванного **Бачичча** (1639–1709). Гирлянда человеческих тел живописно оттеняет эффект желтой «глории» — символа божественного света, исходящего от аббревиатуры имени Иисуса Христа в вершине фонаря (см. цв. вкл., рис. 27). Неисчислимо количество христианских святых, то смутно различимых в потоках света, то отчетливо видимых в сложных ракурсах, уносится в бесконечность. Их движению противопоставлен водоворот конвульсивно изгибающихся тел низвергнутых ангелов и грешников, «выпадающих» из иллюзорного мира в реальное пространство храма. Динамику барочного волнообразного ритма в плафоне усиливает яркая чувственная палитра — красные, синие, желтые, фиолетовые пятна цвета на золотисто-бежевых и серо-голубых пейзажных фонах.



Иллюзорное стирание четкой границы между архитектурой, скульптурой и живописью способствует утрате представлений о реальной протяженности пространства в интерьерах. Органичный и характерный для барокко синтез архитектуры, скульптуры и живописи создает атмосферу пышности и великолепия, мистики и реальности, возвышенной духовности на грани аффекта — всего того, что французы называли блестящим безумием.

За пределами плафонной церковной живописи эстетика барокко воплотилась в творчестве **Питера Пауэла Рубенса** (1577–1640). Написав два алтарных триптиха «*Водружение креста*» (1610–1611) и «*Снятие с креста*» (1611–1614), он стал законодателем нового стиля в живописи Фландрии и величайшим художником барокко.

В первом триптихе ритм композиции задает взлетающий по диагонали крест, сообщая ей динамизм и жизненную энергию (см. цв. вкл., рис. 28). Во втором — плавный S-образный изгиб тела Иисуса, которому вторят абрис каждой фигуры, каждый жест, каждая складка одежды. Таким образом художник направляет взгляд зрителя к только что снятому с креста мертвому Христу, почти падающему на протянутые руки Иоанна (см. цв. вкл., рис. 29). Несмотря на драматический сюжет обеих алтарных картин, они подчеркивают прежде всего внешнюю красоту и пышное великолепие.

Стиль Рубенса предполагал монументальные формы, динамичную композицию, роскошные атрибуты, яркую живописную палитру и мифологические аллегории, о чем свидетельствует цикл картин, написанных для Марии Медичи, жены французского короля Генриха IV. Они должны были иллюстрировать различные эпизоды жизни королевы, и требовалось немалое воображение, чтобы представить надменную, злую и суеверную интриганку средоточием добродетелей. Рубенс, используя образы олимпийских богов и многочисленные аллегории, создал полотна, помпезность и туманный смысл которых вполне отвечали духу времени и вкусам заказчика. В «*Воспитании Марии Медичи*» (1622–1625), к примеру, Рубенс изобразил, как богиня мудрости Минерва учит Марию письму, бог торговли Меркурий — счету, повелитель муз Аполлон услаждает ее слух игрой на виолончели, а три Грации венчают светлое чело девы венком из роз (см. цв. вкл., рис. 30). Искусно смонтированные в композицию бюст древнегреческого поэта Гомера, палитра с кистями, мандолина и долото скульптора означали недюжинные таланты будущей королевы Франции.

При этом во всех композициях Рубенс превращал биографию своей малопочтенной героини в сказочную феерию, окружая ее такой роскошью аксессуаров, что они становились едва ли не основным объектом изображения. Роскоши аксессуаров соответствовала роскошь обнаженных человеческих тел, в передаче которых наиболее отчетливо просматриваются эстетические пристрастия Рубенса, его склонность к телесной, чувственной красоте.

Красочная палитра Рубенса строилась на сочетании нежных, текучих полупрозрачных мазков розового, золотистого, изумрудного, голубого. Рубенс писал сильно разведенными красками, едва касаясь кистью холста, создавая безмятежно спокойные образы, свидетельствующие о цельности их внутреннего мира и душевном здоровье. И в этом его гуманизм был отличен от гуманизма современников — художников-реалистов: Микеланджело да Караваджо в Италии, Рембрандта Харменса Ван Рейна в Голландии, Диего Веласкеса в Испании — с их интересом к духовной сущности и психологическому состоянию человека. Обращение к действительности как протест против свойственных барокко порывов к бесконечному, запредельному и возвышенно-патетическому произошло именно в психологическом реализме, а не в бытовом.

Кульминации психологический реализм достиг в творчестве голландского живописца **Рембрандта Харменса Ван Рейна** (1606–1669). Обращаясь преимущественно к образам библейских жен и мужей, Рембрандт использовал их в качестве



«магического кристалла» для перевода житейских бытовых подробностей на уровень философского обобщения. Именно через эти эпические образы, исполненные благородства и величия, художник подчеркивал нравственное достоинство своих современников, их высокие душевные качества. Библейские сюжеты позволяли увидеть в обыденном возвышенное и истолковывались не как частный эпизод, а как психологическая коллизия общечеловеческой значимости.



46



47

Рембрандт изображал не просто натуру, а жизнь человека, его внутренний мир. Внешний, событийный ход жизни являлся лишь отражением внутренней борьбы, душевных мук и исканий. Он писал портреты-судьбы, портреты-биографии, отмечая на лицах людей следы испытанных ими переживаний. В каждом созданном им образе присутствует ощущение прожитого и пережитого — страха, отчаяния, одиночества, предательства, любви, преданной дружбы. Такова картина «Отречение апостола Петра» (1660) (см. цв. вкл., рис. 31). На ней изображен момент, когда служанка, взглянув на апостола, узнала его и сказала, что он был с Иисусом. Петр же, виртуозно разыграв изумление, ответил, что не знает Его. Эта внешняя сторона события имеет глубокий внутренний подтекст.



После вечери Иисус смертельно тосковал в Гефсиманском саду и молился. Он хотел, чтобы ученики бодрствовали вместе с ним. Но, как тонко подмечает евангелист Лука, обескураженная видом страдающего Учителя, слабая душа их бежала от печали в сон, хотя бы во временное забытие и бесчувствие. Когда Иисуса схватили и повели на допрос к первосвященнику Каиафе<sup>18</sup>, Петр, изнеможенный, не выспавшийся, замученный тоской и тревогой, предчувствуя, что вот-вот на земле произойдет что-то ужас-

ное, шел вслед. Он страстно, без памяти любил Иисуса и теперь видел издали, как его били. Пришли к первосвященнику, Иисуса стали допрашивать, а работники тем временем развели среди двора огонь, потому что было холодно. Петр тоже подошел к огню. Одна женщина, взглянув на него, сказала: «И этот был с Ним», то есть, что и его, мол, надо вести на допрос. И все, кто грелся у огня, должно быть, подозрительно и сурово поглядели на Петра, потому что он смутился и сказал, что не знает Христа.

Лицо Петра отражает сложную гамму чувств — он сознает свое предательство, но страх и какое-то общее оцепенение не оставляют места для раздумий, он отрекается почти машинально. Вместе с тем в величественном облике старца угадывается не только смятение человека, поддавшегося страху. В нем ощущается и та могучая душевная сила, которая позволит ему страстно проповедовать учение Христа, создать в Риме первую христианскую общину, перенести массовые казни христиан и бесстрашно принять смерть на кресте, выбрав для себя распятие вниз головой, чтобы не быть уподобленным в смерти Учителю.

Драматическая коллизия в немалой степени воплощена благодаря специфическому для барокко контрасту густого мрака и мерцающего в нем таинственного света. Удивительное по красоте сочетание красных, золотистых и коричневых тонов, то переливающихся, как драгоценные камни, то струящихся, как лунный свет, оживляет образ. Золотисто-бежевый цвет хитона Петра, словно излучающий мягкое сияние и вибрирующий в душном коричневом сумраке, передает минутную душевную слабость апостола. В то же время он порождает ощущение цельности натуры Петра, мощи и горения его страстной души.

Доходящий до отчаяния трагизм, резкий контраст света и тени, эффект воздушной дымки, обволакивающей предметы, подчинение всех элементов картины одному эмоциональному стержню — дань традициям барокко — сопряжены у Рембрандта с такой глубиной психологического анализа, что выводят его творчество далеко за пределы этого стиля.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Каково главное свойство стиля барокко в оформлении интерьеров? Для ответа на вопрос используйте иллюстрации из задания № 15 в рабочей тетради.
2. Как гуманизм Рубенса проявляется в созданных им образах?
3. В чем состоит кредо психологического реализма? Для ответа на вопрос используйте иллюстрации из задания № 16 в рабочей тетради.

46

*Микеланджело да Караваджо.*  
Больной Вах.  
1590-е. Галерея Боргезе. Рим

47

*Диего Веласкес.*  
Вах. 1624–1628.  
Прадо. Мадрид



## УРОК 13

### МУЗЫКА БАРОККО

Клаудио Монтеверди. Опера «Орфей».

Арканджело Корелли. Concerto grosso «На рождественскую ночь».

Иоганн Себастьян Бах. Пассион «Страсти по Матфею»:

«Сжался надо мной, Господи»

Эстетика барокко с ее пристрастием к движению, масштабности и аффектации так же явно, как в архитектуре, скульптуре и живописи, проявилась в музыке. Мир, полный контрастов, противоречий, грандиозных страстей, в музыке выражался при помощи *мажора* и *минора*. Мажор передавал аффект радость — тончайшие нюансы от пасторально-идиллического умиления до экстатического ликования, минор — аффект печаль от нежной грусти до трагического отчаяния.

Стремление отразить различные оттенки чувства в их многообразии обусловило возникновение таких новых музыкальных жанров, как опера и инструментальная музыка, и модификацию уже известных, к примеру, пассионов.

В оперном искусстве величайшей фигурой является Клаудио Монтеверди (1567–1643), написавший оперу «Орфей» (1607), где впервые было запечатлено типичное для эпохи тяготение к многообразию, контрастам и чрезмерная любовь к пышности и преувеличениям.



Певец Орфей, музыка которого завораживала все живое, спустился в царство мертвых, чтобы вывести оттуда любимую жену Эвридику, умершую от укуса змеи. Бог Аид, тронутый пением Орфея, обещал отпустить Эвридику на землю, но с одним условием: Орфею, идущему впереди, нельзя было оглядываться на нее до выхода из подземного мира. Однако Орфей нарушил это условие и потерял жену навсегда. Его отчаяние было столь велико, что он лишился своего волшебного дара. Безутешный Орфей был растерзан вакханками.

Драматическое содержание оперы Монтеверди передавал при помощи необычайно эмоциональной, цветистой, яркой мелодии, которую можно уподобить прихотливому барочному орнаменту. «Визитной карточкой» Орфея, к примеру, служила песенная баллада, скорбь по умершей жене передавал одноголосный мадригал, сострадание друзей Орфея — хоры мадригалы. При этом, соединив декламацию с пением (что стало впоследствии основой для арий и ариозо), Монтеверди добился необычайно выразительного сольного пения,

определив его как *stile concitato* — взволнованный стиль. Прекрасный пример взволнованного стиля — монолог Музыки, имеющий важнейшее значение в контексте оперы, так как Музыка напрямую связана с образом Орфея.

Клаудио Монтеверди.  
3. Опера «Орфей», монолог Музыки [4'52].



В жанре инструментальной музыки барочное пристрастие к контрастам и масштабности нашло выход в *concerto grosso*\* Арканджело Корелли (1653–1713). Его композиции строились на контрастах движения: от медленного темпа *Largo* (широко), *Adagio* (медленно), *Andante* (шагом) до быстрого *Allegro* (весело), *Presto* (очень быстро), *Vivace* (живо). Медленное движение выражало ощущение покоя, величия, умиротворенности; быстрое ассоциировалось с неукротимой энергией, натиском.

Одним из таких *concerto grosso* с чередованием музыки плавной, оживленной, торжественной, радостной, величавой, умиротворенной является концерт «*На рождественскую ночь*» (ок. 1713).



Мария и Иосиф пошли на перепись населения, объявленную кесарем Августом, в город своих предков — Вифлеем. Расположившись на ночлег в пещере, где пастухи прятали скот от дождя, Мария родила Младенца и, спеленав, положила его в ясли.

В той стране, как рассказывает евангелист Лука, были в поле пастухи, сторожившие свое стадо. И вдруг явился Ангел и возвестил им радостную весть о рождении Спасителя, «который есть Христос Господь». И пастухи пошли поклониться Младенцу. Но не одни пастухи направлялись к нему. Ведомые Вифлеемской звездой, загоревшейся на небе в час рождения Иисуса, из далекой Персии шли поклониться Божественному Младенцу волхвы — мудрецы-звездочеты.

Невероятно живописное музыкальное «полотно» Корелли воссоздавало и бескрайнее бархатное небо, раскинувшееся над спящей землей, и тишину святой ночи, и яркий свет Вифлеемской звезды, льющийся в пещеру, и экстагическое ликование ангелов, и боязливое благоговение пастухов, и мерную поступь верблюдов, на которых из далекой Персии привезли богатые дары волхвы.

\* *Concerto grosso* (итал. «большой концерт») — форма ансамблево-оркестровой музыки XVII—XVIII вв.





Арканджело Корелли.

Concerto grosso соль минор, опус 6 № 8 «На рождественскую ночь»; 4. I. Vivace — Grave — Allegro [2'31];  
5. II. Adagio — Allegro — Adagio [2'09];  
6. III. Vivace — Allegro — Pastorale [5'07].

Concerto grosso Корелли — музыка, в которой череда быстрых и медленных «картин», мажора и минора, вызывает ассоциации с архитектурой. Напомним, что разное восприятие одного и того же фасада обеспечивала игра света и тени на поверхности стены благодаря чередованию колонн, порталов, скульптуры в нишах.

Одной из самых знаковых фигур в музыкальном искусстве барокко является **Иоганн Себастьян Бах** (1685–1750). Он писал музыку как светскую, так и церковную. Но церковная музыка занимала в его творчестве ведущее место, поскольку он был кантором \* и органистом церкви в Потсдаме. Наряду с духовными *кантатами* \*\* и мессами Бах писал *пассионы*, или *страсти* \*\*\*. В них ярко сказалось пристрастие музыки барокко к аффектам с их тончайшей градацией чувств.

В «*Страстях по Матфею*» (1727) сочетаются главные черты стиля барокко: динамизм, аффектация, масштабность (достаточно сказать, что музыка звучит четыре часа).

Их композиция необыкновенно сложна: в размеренное повествование евангелиста то и дело вторгается драматическое действие, звучат голоса его участников, дается философское осмысление происходящего через арии безымянных героев и протестантские хоралы.

Бах начинает страсти с кульминационного момента — шествия на Голгофу, а далее идут эпизоды, рассказывающие о предшествующих событиях: Тайной вечери и смятении учеников, узнавших о том, что один из них предаст Иисуса, молитве в Гефсиманском саду и душевных муках Христа, коварстве Иуды и его отчаянии.

По мере приближения событий к развязке — Распятию — драматизм нарастает: это глумление над Иисусом в доме пер-

\* **Кантор** (лат. cantor — певец) — церковный композитор, дирижер хора.

\*\* **Кантата** (от лат. canto — пою) — крупное вокально-инструментальное произведение, состоящее из оркестрового вступления, арий, речитативов и хоров. Исполнялось в церкви, обычно после проповеди.

\*\*\* **Страсти** — оратории, в основе которых лежали главы из Евангелия, рассказывающие о страданиях Иисуса Христа.

восвященника, суд Синедриона\*, отречение апостола Петра и его раскаяние, насмешки над Христом злой толпы, Его шествие на Голгофу.

Масса оттенков в пределах одного эмоционального состояния придает музыке необычайное разнообразие и вместе с тем возвышенный характер, как, например, в сцене отречения и раскаяния апостола Петра.



Во время Тайной вечери Петр сказал Иисусу: «С Тобою я готов и в темницу, и на смерть». А Иисус ему ответил: «Говорю тебе, Петр, не пропоет сегодня петух, как ты трижды отречешься от меня». Так и случилось. В Петре трижды узнавали ученика Иисуса, и он трижды отрекался от Христа. Когда он отрекся в третий раз, тотчас же запел петух, и Петр вспомнил слова, которые сказал ему Иисус на вечери. Вспомнил, очнулся, пошел со двора и горько-горько заплакал. В Евангелии сказано: «И вышел вон, плакал горько». И в тихом-тихом, темном-темном саду едва слышались глухие рыдания: «Сжался надо мной, Господи».

Бах передавал раскаяние Петра через арию альта си минор «Сжался надо мной, Господи», которая воспринимается как голос самого апостола, трепещущий от горя. Вне всякого сомнения, эта ария является одним из самых пронзительных и проникновенных лирических номеров «Страстей». Голос звучит вместе со скрипкой solo, образуя пленительную мелодию, в звуках которой слышатся горькие рыдания.

**Иоганн Себастьян Бах. «Страсти по Матфею».**  
**7. Ария альта № 47 «Сжался надо мной, Господи» [6'21].**



## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. К появлению каких музыкальных жанров привела театрализация жизни в эпоху барокко?
2. В чем заключается сходство музыки, архитектуры и живописи барокко?

\* Синедрион — высший орган церковной власти в Иудее.





# КЛАССИЦИЗМ

## УРОК 14

ИСКУССТВО КЛАССИЦИЗМА.

«БОЛЬШОЙ КОРОЛЕВСКИЙ СТИЛЬ» ЛЮДОВИКА XIV

Версаль

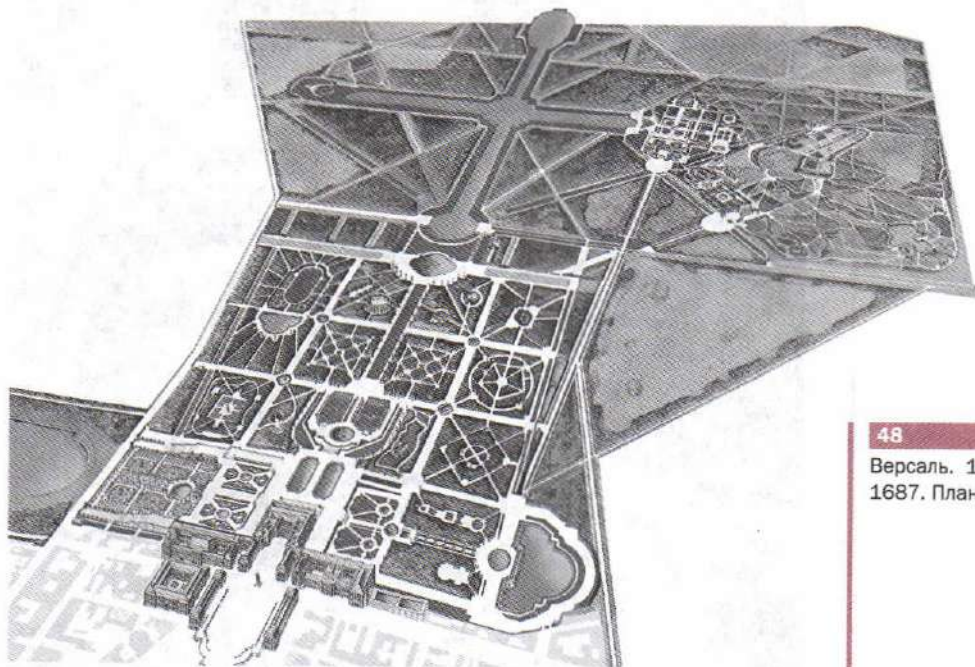
**КЛАССИЦИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ФРАНЦИИ**

Никола Пуссен. «Царство Флоры»<sup>19</sup>, «Орфей и Эвридика»

Второй стилевой системой XVII в. является *классицизм*, распространившийся в Англии и Голландии — странах, где произошли буржуазные революции. Особая разновидность классицизма сформировалась во Франции. Здесь жестокая, кровопролитная борьба с феодальным сепаратизмом за централизованную власть, получившая религиозную окраску, закончилась победой абсолютизма. Фанатичная религиозность была заменена «верой без эксцессов». Это предопределило все дальнейшее развитие культуры.

Идеалы государственности потребовали художественных форм, которые ассоциировались бы с величием правителей древних греков и римлян. Но поскольку строгий рациональный классицизм казался недостаточно пышным для прославления Людовика XIV — «короля-солнца», обратились к прихотливым, изощренным формам итальянского барокко. В результате сложился «*Большой королевский стиль*», сочетавший строгость классических форм в архитектуре и садово-парковом искусстве с помпезностью барокко в украшении интерьеров. С наибольшей полнотой он был реализован в *Версале* (1624–1687) — любимой загородной резиденции короля, ставшей воплощением «великого царствования», синонимом абсолютизма.

Первоначально архитектор Луи Лево (1612–1670) расширил старый охотничий дворец Людовика XIII и выделил в традициях классицизма его центральную ось парадным и садовым порталами. Жюль Ардуэн-Мансар (1646–1708) значительно увеличил дворец пристройками, в частности Зеркальной галереей, соединившей парадные покои короля и королевы и образовавшей парковый фасад. Он придал Версалью классическую строгость за счет преобладания горизонталь-



48

48

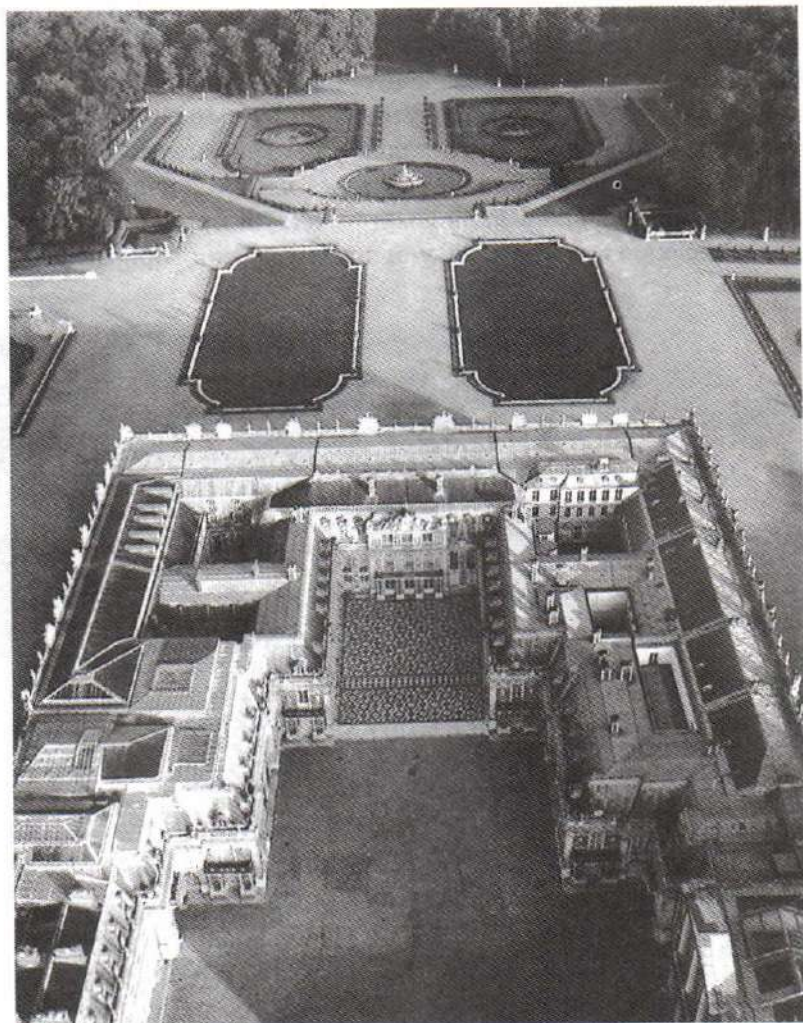
Версаль. 1624–  
1687. План

ных линий, единой плоской кровли и соответствия внешних размеров здания величине внутренних покоев.

История создания парка в Версале тесно связана с «садовым бытом» классицизма, для которого характерны пышные парады и увеселения под открытым небом с множеством гостей. Они-то и предопределили те черты, которыми наделил парк классицизма — *регулярный парк* — его создатель, садовод-планировщик **Андре Ленотр** (1613–1700). Парк предполагает наличие наружной ограды, использование ровного рельефа, осевое деление площади широкой центральной аллеей с симметричными посадками по обеим сторонам. Обязательными элементами парка, который расценивался как парадная «зеленая архитектура», стали травяные газоны и цветники, огромные плоские водоемы, Большой канал, подстриженные тисовые шпалеры, лучевые аллеи и далекие перспективы







49

*Луи Лево.*  
Версаль. Центральная зона дворца.  
Вид с востока.  
1668–1670.  
Аэрофотосъемка

49

(см. цв. вкл., рис. 32). Плоские водоемы служат гигантскими зеркалами, дублирующими пространство. Лучевые аллеи расширяют его зрительно до бесконечности. Осевая аллея, начинающаяся от паркового фасада дворца и переходящая в Большой канал, создает впечатление безграничной глубины и исключительной грандиозности парка, выражая идею недостижимости королевской персоны. Уходящая от дворца в западном направлении центральная аллея «вбирает» в себя другие аллеи и «впадает» в Большой канал словно для того, чтобы все леса, поля и воды страны в установленном порядке могли предстать перед повелителем. Точно так же по трем лучевым проспектам со стороны восточного парадного входа являлись во дворец из Парижа, Сен-Клу и Со сильные мира сего. Придворная культура версальского периода любила

50

Парк и дворец.  
Версаль. 1624–  
1687. Цветная  
гравюра

такие нюансы, и ансамбль Версаля использовался как театральная декорация в целях пышного прославления монарха.

Тем же целям служила солнечная символика, связывающая образ «короля-солнца» Людовика XIV с богом солнца



50

Аполлоном. Уже сама по себе регулярная планировка сада отражает идею цикличности природы, жизнь которой дает солнце. Лучевые аллеи ассоциируются с солнечными лучами. Все садово-фонтанные скульптуры Версаля также подчинены мифологии солнца. Фонтан Аполлона в основании Большого канала представляет бога солнца возникающим из моря на квадриге\* в сопровождении дельфинов и трубящих в раковины тритонов. О солнце напоминают аллегорические статуи времен года, суток, персонажей античной мифологии, связанных с Аполлоном, таких как охотница Диана, его сестра, или юноша Гиацинт<sup>20</sup>, превращенный Аполлоном в цветок.

**i** Общие черты «короля-солнца» и бога солнца подчеркивались ритуалами на тему «повелитель природы». К примеру, в зимний день король выходил со свитой в парк, и оказывалось, что цветочные партеры благоухают свежими цветами (нечайно все цветы в Версале высаживались в горшки, чтобы удобнее было заменять увядшие), как будто присутствие «короля-солнца» оживляет растения. Или же Людовик XIV собственноручно высаживал в вазоны свои любимые гвоздики, нарциссы-жонкиль, туберозы, которые придворные льстецы заменяли цветущими,

\* **Квадрига** — античная двухколесная колесница, запряженная четверкой коней в один ряд; возница управлял ею стоя.



уверяя короля, что его магическое влияние на природу позволяет посаженному им растению развиваться за день.

Столь же разнообразной была символика дворца, занимающего в классицистической дворцово-парковой структуре Версаля центральное место. Все жилые покои несли отпечаток «ритуальности». Главная «святыня» дворца — спальня короля — располагалась на центральной оси восток–запад и



51

51

Жюль Ардуэн-Мансар. Зеркальная галерея. 1678–1684. Версаль

была обращена окнами в сторону восходящего солнца. Вслед за солнцем и «король-солнце» перемещался в парадные залы, посвященные античным богам Аполлону, Венере, Марсу. События дня достигали кульминации в Зеркальной галерее, где происходили церемонии представления королю знатных лиц, оформленные как пышное театральное действие, в котором первую скрипку играл сам король.



Тема солнца-Аполлона преобладала и в тематике внутреннего декора, напоминая об исключительности Людовика XIV. Огромные, во всю стену, гобелены-вердюр (от франц. verdure — зелень) с изображением пейзажей и сцен охоты словно дублировали жизнь королевского двора. Живописные плафоны, повествующие о деяниях и похождениях богов, намекали на

досуг всеильного правителя (см. цв. вкл., рис. 34). Большие зеркала, в которых отражался парковый ансамбль, вызывали иллюзию бесконечного пространства, где царит «король-солнце». Скульптура, уподобленная античной, бронза, многоцветные мраморы полов и стен, драгоценная мебель, инкрустированная черепахой и перламутром, — вся эта роскошь максимально удаляла среду обитания от прозы жизни.

Максимально отстраненной от прозы жизни являлась и живопись самого прославленного художника классицизма, создателя стиля — **Никола Пуссена (1594–1665)**. Однако его отстраненность была иного свойства. Его приверженность идеалу античности позволяла отражать вечные процессы и закономерности бытия. Воскрешая мир античных мифов с его прелестными образами, Пуссен никогда не забывал о смерти, внося тем самым трагическую ноту и придавая изображению почти эпическое звучание. Замечательным примером может служить картина «**Царство Флоры**» (1631), где показаны герои «Метаморфоз» Овидия, погибающие, но возрождающиеся как цветы, украсившие царство богини (см. цв. вкл., рис. 33).

Троянский герой Аякс<sup>21</sup>, бросающийся на меч, прорастает гвоздикой; кровь, струящаяся из раны на голове юноши Гиацинта, опадает лепестками благоуханных лиловых цветов; возлюбленный Венеры Адонис<sup>22</sup>, смертельно раненный вепрем, превращается в восхитительный анемон; Нарцисс, влюбившись в собственное отражение, становится чудесным белоснежным цветком, дав ему свое имя. Все они, подобно красочному живому венку, окружают танцующую богиню, и их гибель воспринимается как поэтическая аллегория бессмертия природы, дающей жизни вечное обновление. Бессмертие природы олицетворяют смеющаяся богиня Флора, рассыпающая цветы, и бог солнца Гелиос, совершающий свой ежедневный путь в золотых облаках на колеснице, которая вписана в обод — символ вечности.

Соотношение планов, в основу которого положено *золотое сечение*\*, и геометрическое построение композиции — вращение героев по овалу вокруг богини вписано в треугольник — сообщают всему изображению классическую гармонию и классическую завершенность. Приглушенная гармония голубого и золотистого с яркими пятнами красного и синего — излюбленная палитра Пуссена — придает его

\* **Золотое сечение** — такое деление отрезка на две части, при котором его большая часть относится к меньшей так, как весь отрезок — к большей.



живописи сходство с величественными древнеримскими фресками.

Подлинно философскую глубину тема жизни и смерти приобрела в пейзажах Пуссена, где вечной жизни природы, нерушимости ее круговорота противопоставлялась быстротечность и хрупкость человеческого бытия. Природа у Пуссена, например, на картине *«Пейзаж с Орфеем и Эвридикой»* (1649–1650), становится воплощением высшей гармонии, а человек воспринимается лишь как одно из ее порождений.

На фоне голубого неба, сизых гор, зеленых деревьев, жемчужно-серых башен и коричневых стен города течет мирная жизнь: рыбак удит рыбу, мальчики совершают ритуальное омовение в реке, мужчины тянут к берегу судно, нимфы внемяют звукам лиры Орфея (см. цв. вкл., рис. 35).

Но именно прекрасный пейзаж с особенной остротой заставляет почувствовать трагическую подоплеку этой картины — ужас и одиночество Эвридики, укушенной змеей, ее бессилие и брэнность перед лицом вечной природы, равнодушную и незыблемую красоту которой не может омрачить смерть прелестной женщины.

Ощущение незыблемости и вечности природы достигалось Пуссеном благодаря особому принципу организации пространства, ставшему классическим. Выбрав точку зрения стоящего на земле человека, художник располагал уходящие в глубину параллельные планы таким образом, что следующие друг за другом плотные массы деревьев и гор равномерно сокращались и высветлялись, а контраст переднего и заднего планов — мощного утеса, раскидистого дерева и перспективы холмов — рождал впечатление бесконечных далей.

Для усиления иллюзии глубины Пуссен использовал традиционное для классицизма цветовое деление: теплые тона — на ближнем плане, холодные — на дальнем. Он ввел три горизонтальные зоны — от золотисто-коричневого цвета земли через зелень деревьев к голубизне неба. Тем самым подчеркивалась материальная плотность первого плана, который являлся прочным постаментом для второго, а второй, в свою очередь, для третьего. При этом рассеянный свет, идущий как бы из разных источников, окутывал пейзаж ровным мягким тоном.

Благодаря композиции и колориту, дающим исключительный эффект протяженности пространства, объема и глубины, пейзажи Пуссена стали классическим образцом для пейзажной живописи более позднего времени.



# ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ

1

**Мазаччо.** Воскрешение Тавифы (фрагмент). Фреска. 1426–1427. Капелла Бранкаччи. Церковь Санта-Мария дель Кармине. Флоренция

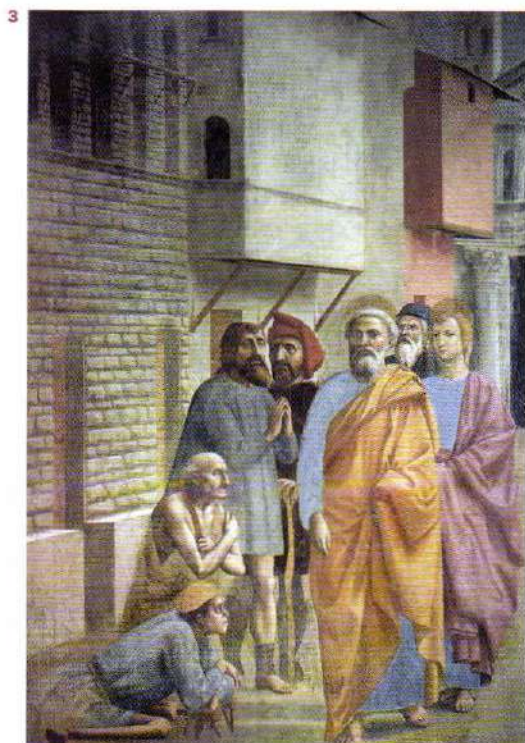


2

**Мазаччо.** Раздача милостыни. Фреска. 1426–1427. Капелла Бранкаччи. Церковь Санта-Мария дель Кармине. Флоренция

3

**Мазаччо.** Исцеление тенью. Фреска. 1426–1427. Капелла Бранкаччи. Церковь Санта-Мария дель Кармине. Флоренция





К УРОКАМ 1–5

# ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ



4



5



6





4

**Леонардо да Винчи.**  
Мадонна с цветком  
(Мадонна Бенуа). 1475–  
1480. Государственный  
Эрмитаж. Санкт-  
Петербург

5

**Леонардо да Винчи.**  
Мона Лиза (Джоконда).  
Ок. 1503. Лувр.  
Париж

6

**Рафаэль Санти.** Парнас.  
Фреска. 1509–1511.  
Станца делла Сеньятура.  
Ватикан

7

**Рафаэль Санти.**  
Аллегии. Фреска  
потолка. 1509–1511.  
Станца делла Сенья-  
тура. Ватикан

8



8

**Рафаэль Санти.** Данте,  
Гомер, Вергилий. Парнас  
(фрагмент). Фреска.  
1509–1511. Станца делла  
Сеньятура. Ватикан

9



9

**Рафаэль Санти.** Сафо.  
Парнас (фрагмент).  
Фреска. 1509–1511.  
Станца делла Сенья-  
тура. Ватикан





К УРОКАМ 1–5

## ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ

10

**Тициан.** Любовь земная и Любовь небесная. 1512–1513. Галерея Боргезе. Рим

11

**Тициан.** Пьета. Галерея Академии. 1572–1576. Венеция

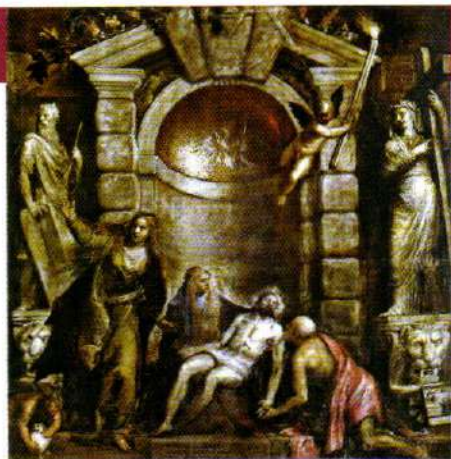
12

**Тициан.** Венчание тернием. 1543. Лувр. Париж

13

**Тициан.** Венчание тернием. 1572–1575. Старая пинакоотека. Мюнхен

11







К УРОКАМ 6–8

## СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

15



14

**Питер Брейгель Старший**  
(Мужицкий). Битва Карнавала  
и Поста. 1559. Музей истории  
искусства. Вена

15

**Питер Брейгель Старший**  
(Мужицкий). Битва Карнавала  
и Поста (фрагмент). 1559.  
Музей истории искусства. Вена



16



16

**Альбрехт Дюрер.** Автопортрет. 1500. Старая пинакотека. Мюнхен

17

**Альбрехт Дюрер.** Четыре апостола. 1526. Старая пинакотека. Мюнхен

17



К УРОКАМ 6–8

## СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

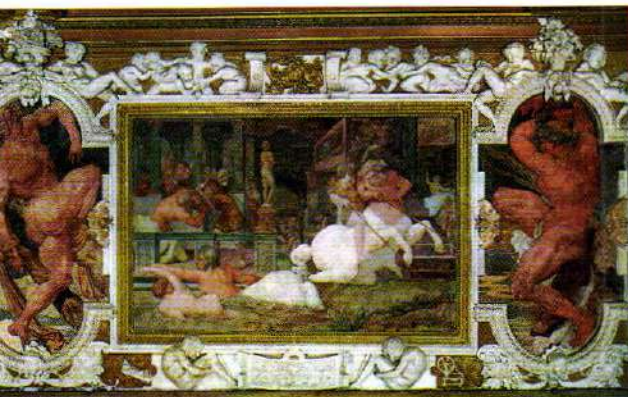
18

**Питер Брейгель Старший**  
(*Мужицкий*). Охотники на снегу.  
1565. Музей истории искусства. Вена

18







19

**Россо Фьорентино.** Кариатиды (фрагмент). Гипсовый рельеф. Галерея Франциска I. 1535–1540. Фонтенбло

20

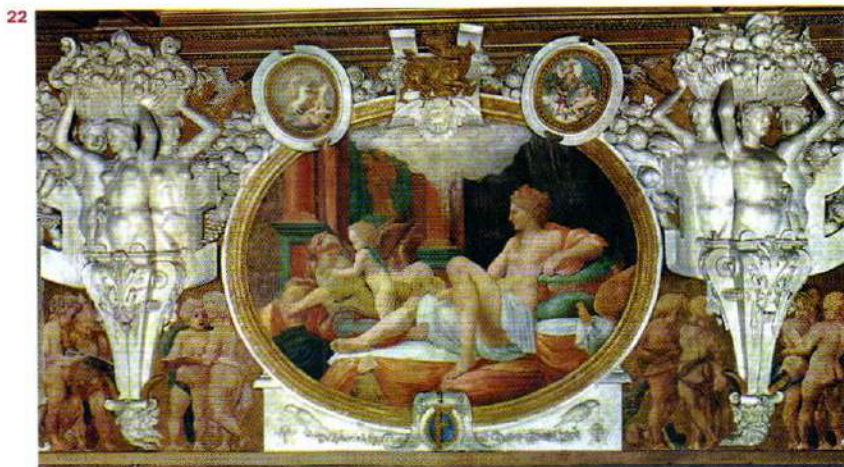
**Россо Фьорентино.** Похищение Европы. Фреска и гипсовый рельеф (фрагмент). Галерея Франциска I. 1535–1540. Фонтенбло

21

**Россо Фьорентино.** Кентавр, обучающий Ахиллеса плаванию. Фреска и гипсовый рельеф. Галерея Франциска I. 1535–1540. Фонтенбло

22

**Россо Фьорентино.** Данаэ. Фреска и гипсовый рельеф. Галерея Франциска I. 1535–1540. Фонтенбло







К УРОКАМ 10–12

## БАРОККО



23

**Франческо Бартоломео Растрелли.**

Смольный собор. 1748–1757. Санкт-Петербург

24

**Франческо Бартоломео Растрелли.**

Церковный корпус.  
Екатерининский дворец.  
1752–1757. Царское Село

25

**Франческо Бартоломео Растрелли.**

Янтарная комната.  
Южная стена. 1770-е гг.  
Екатерининский дворец.  
Царское Село



26

**Франческо Бартоломео Растрелли.** Янтарная комната. Северо-восточный угол. 1770-е гг. Екатерининский дворец. Царское Село



26

27

**Джованни Баттиста Гаулли (Бачичча).** Поклонение имени Иисуса. Плафон. 1674–1679. Церковь Иль Джезу. Рим



27





28



29

28

**Питер Пауэл Рубенс.** Водружение креста. 1610–1611. Собор Нотр-Дам. Антверпен

29

**Питер Пауэл Рубенс.** Снятие с креста. 1611–1614. Собор Нотр-Дам. Антверпен



К УРОКАМ 10–12

## БАРОККО



30

**Питер Пауэл Рубенс.**  
Воспитание Марии Медичи.  
1622–1625. Лувр. Париж

31



31

**Рембрандт Харменс Ван Рейн.** Отречение апостола Петра. 1660. Государственный музей. Амстердам





32

**Андре Ленотр.**  
Регулярный парк  
(фрагмент). 1663–1687.  
Версаль

33

**Никола Пуссен.** Царство  
Флоры. 1631. Картинная  
галерея. Дрезден

34

**Шарль де Лафосс.**  
Солнечная колесница.  
Плафон. Салон  
Аполлона (Тронный зал).  
1686. Версаль

35

**Никола Пуссен.** Пейзаж  
с Орфеем и Эвридикой.  
1649–1650. Лувр. Париж

## К УРОКУ 14

# КЛАССИЦИЗМ



33









37

К УРОКУ 15

## РОКОКО



36

**Антуан Ватто.** Остров Цитеры. 1717.  
Лувр. Париж

37

Миллионная комната (фрагмент). 1767.  
Дворец Шёнбрунн. Вена

38

**Франсуа Буше.** Венера и Амур. 1742.  
Государственные музеи. Берлин

38







39

**Франсуа Кювилье (старший).**  
Королевская ложа. Театр. 1751.  
Резиденция. Мюнхен

40

Миллионная комната (фрагмент).  
1767. Дворец Шёнбрунн. Вена



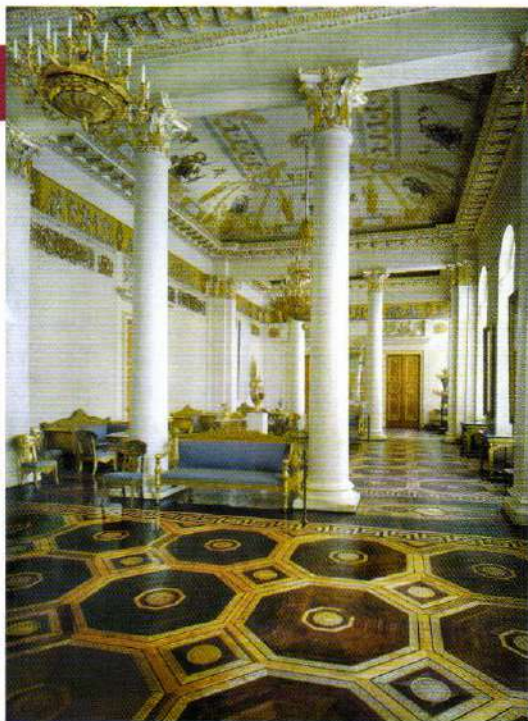




К УРОКУ 18

## АМПИР

43



41-43

*Карл Иванович Росси.* Белый зал.  
Михайловский дворец, 1819–1825.  
Санкт-Петербург



## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие черты свидетельствуют о «садовом быте» французского классицизма? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 17 в рабочей тетради.
2. Выполните задание № 18 в рабочей тетради.
3. Выполните итоговое задание к разделу «Художественная культура XVII века» в рабочей тетради.

**Проектная деятельность.** Найдите черты эстетики барокко в окружающей действительности. Как она проявляется в архитектуре, декоре, театральных постановках, одежде, аксессуарах, человеческих типажах? Определите различия в садово-парковой архитектуре барокко и классицизма в вашем городе, областном центре, пригородных усадьбах Петербурга и Западной Европы.

\* \* \*

Семнадцатый век — один из наиболее значимых периодов в истории культуры. Немногие этапы могут сравниться с ним по творческой продуктивности и уровню достижений. Следуя за эпохой Возрождения и предшествуя эпохе Просвещения, он много унаследовал от первой и предвосхитил открытия второй. Его наиболее знаковой чертой стало одновременное развитие двух ведущих стилевых систем — барокко и классицизма при наличии значительной художественной концепции столетия — реализма. Впервые искусство перешагнуло рамки одного большого, сложившегося в архитектуре стиля, как это было в предшествующие времена.

Барокко создало искусство, полное движения, энергии, страстей. Им владели порывы к бесконечному, запредельному, аффектированному. Классицизм XVII столетия противопоставил стихийной динамике барокко идеал уравновешенности, регулярности, рационализма. Реализм XVII в., возникший как реакция на усложненность и отвлеченность выродившегося искусства позднего маньеризма, создал образы, в которых внутренний мир человека и окружающая его эмоциональная среда измерялись масштабами не столько повседневности, сколько вечности. В XVII в. национальные европейские культуры, сохранив местную специфику, достигли столь высокого уровня общности, что стало возможным говорить о формировании единой мировой художественной культуры столетия.









**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА  
XVIII — ПЕРВОЙ  
ПОЛОВИНЫ  
XIX ВЕКА**

**РОКОКО**

**урок 15**

**НЕОКЛАССИЦИЗМ,  
АМПИР**

**уроки 16–20**

**РОМАНТИЗМ**

**уроки 21–22**





# РОКОКО

## УРОК 15

### ИСТОКИ РОКОКО В ЖИВОПИСИ

«Галантные празднества» Антуана Ватто. «Остров Цитеры»<sup>23</sup>

### ИНТЕРЬЕР РОКОКО

Живописные пасторали Франсуа Буше

### МУЗЫКА РОКОКО

Музыкальные «багатели» Франсуа Куперена

XVIII столетие называют в культуре веком Просвещения, хотя само просветительское демократическое движение охватывает всего лишь тридцатилетие перед началом Французской буржуазной революции. Культуре Просвещения предшествовала нарядная и изысканная культура *рококо*, истоки которой прослеживаются в эпохе Регентства\*.

Блестящим выразителем этого затянувшегося во времени праздника, легкомысленного и радужного, являлся Антуан Ватто (1684–1721). Он создал новую моду и новое направление французской живописи — «*галантные празднества*». Картиной-аллегорией эпохи Регентства стал «*Остров Цитеры*» (1717) — изображение мифического острова с храмом Венеры, места любви и наслаждения, где царят безделье, легкий флирт, вечные праздники и забавы. Все мужчины здесь галантны, а женщины грациозны и наивно распутны. Но, несмотря на кажущуюся беспечность, в этой живописной

\* **Регентство** (от лат. *regens* — правящий) — время правления Филиппа Орлеанского, объявленного регентом до совершеннолетия будущего короля Людовика XV.



идиллии наряду с призывом к наслаждению сквозит намек на эфемерность земного счастья и неизбежную пресыщенность удовольствиями (см. цв. вкл., рис. 36).

Изящная композиция при всей ее простоте и незатейливости удивительно осязаемо передает события, происходящие на глазах у зрителя. Кавалеры и дамы прибывают на остров, прогуливаются под деревьями, сидят на траве, музицируют, танцуют, и даже кроны деревьев, кущи роз и заросли алоэ, бегущие облака и античные статуи кажутся вовлеченными в общий поток бытия.

Отпечаток мистификации лежит на всех картинах Ватто благодаря не только виртуозной композиции, но и тающему жемчужно-перламутровому колориту: тончайшим нюансам серого, голубого, розового, лимонно-желтого по белому.



52

Такой же мистификацией представляется созданный художником новый тип орнамента: сюжетная сценка в кружеве вьющихся растений, отдаленно напоминающих витую раковину с двойным S-образным изгибом, которая и дала название первому безордерному стилю рококо. Если все большие

52

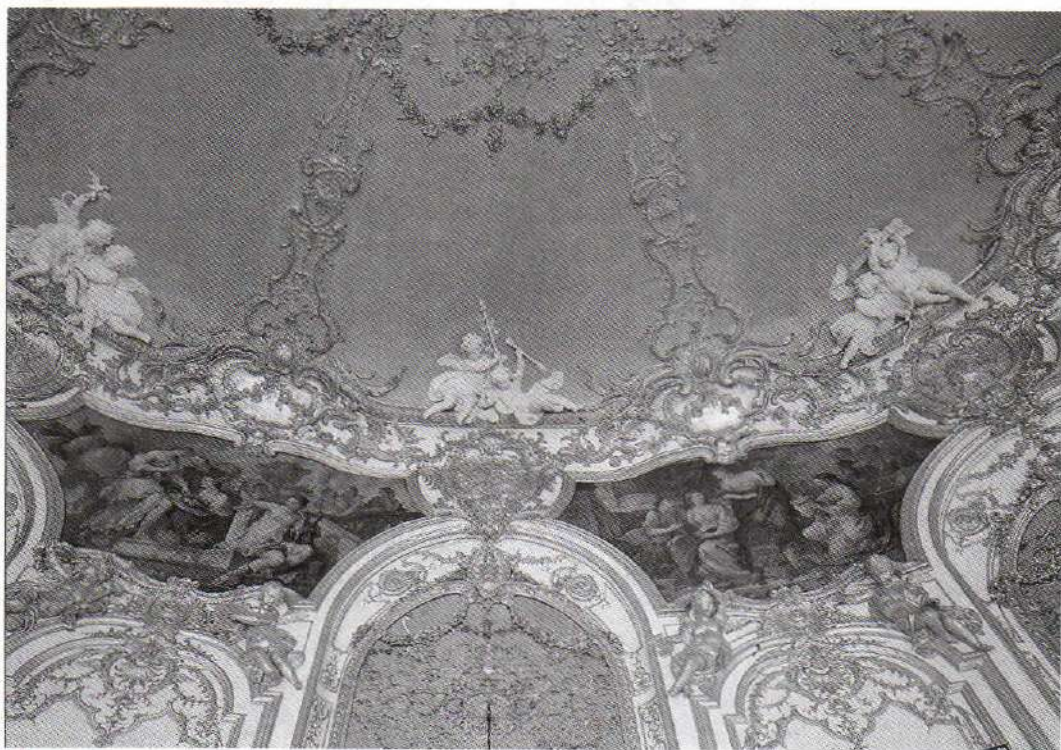
**Антуан Ватто.**  
Гамма любви.  
1717–1719.  
Национальная  
галерея. Лондон

101



художественные стили складывались в архитектуре, а затем уже проявлялись в живописи, скульптуре, прикладном искусстве, то рококо возникло сразу как стиль декоративный (см. цв. вкл., рис. 39, 40). Центром формирования нового стиля с его пристрастием к театрализации жизни и маскараду стали салоны аристократов, будуары и спальни очаровательных женщин, превративших повседневную жизнь в призрачную феерию.

Главными критериями красоты были провозглашены живописность и орнаментальность. Классические колонны, пилястры и консоли были заменены вмонтированными в стены картинами в тонком кружеве рельефного орнамента (см. цв. вкл., рис. 37). Он состоял из раковин, цветов, ленточных переплетений, сеток, рогов изобилия, предметов охоты и музыкальных инструментов.



53



Вместо карниза, отделяющего плоскость стены от потолка, возник плавный, полукруглый переход, украшенный вызолоченным рельефным узором из гипса, словно гипшуром, наброшенным на белое поле потолка.

Особенность интерьера рококо состояла в использовании огромного количества зеркал над камином и в простенках



между окнами. Многократно отражаясь одно в другом, зеркала создавали иллюзию прозрачности, игры, мистификации. Горящие свечи мириадами искр усиливали ощущение зыбкого иллюзорного пространства.

После перевода на французский язык сказок «Тысяча и одна ночь» мода на все экзотическое, восточное, главным образом китайское, буквально захлестнула Париж. Наряду с китайским фарфором приобрели популярность лаковые панно, искусно вмонтированные в европейскую мебель, а также шелковые обивочные ткани с изображениями пагод, китайцев и китайянок, зонтиков, попугаев и обезьян.

Всевозможные фарфоровые статуэтки, шкатулки, вазы, подсвечники и прочие безделушки называли *багателями*. Их в изобилии расставляли на каминных полках, столиках, специальных подставках-консолях, что делало интерьер еще более нарядным и прихотливым.

53

Овальный салон  
(фрагмент). Отель  
Сюзиз. 1705–  
1709. Париж

54

Никола Пикасси.  
Голубой китайский  
салон. 1744.  
Дворец Шёнбрунн.  
Вена



54

Произведения живописи и скульптуры, измельчав по форме, тоже превратились в багатели и неотъемлемую деталь интерьера. Придворный художник Людовика XV Франсуа Буше (1703–1770), имя которого стало почти синонимом стиля рококо, выбирал сюжет с учетом общей композиции и назначения интерьера. Главным жанром его живописных по-



55

**Франсуа Кювилье**  
(старший).

Музыкальный кабинет. 1731–1732. Королевская резиденция. Мюнхен

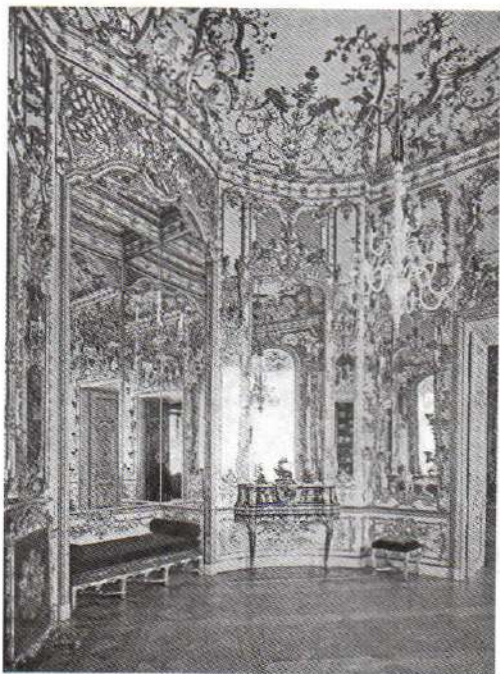
56

**Бальтазар Нойман.**

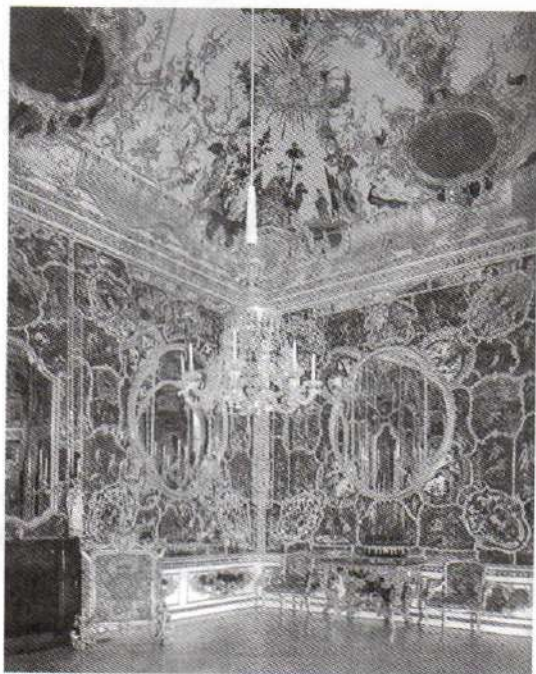
Зеркальный кабинет. 1740–1745. Резиденция Вюрцберг

лотен были традиционные для XVIII в. *пасторáли* — идиллические картины «пастушеской» жизни с эротическим оттенком. На них хорошенькие жеманные пастушки, одетые в бальные платья, сидели у ручьев, среди цветов, в живописных руинах, ловили рыбу, расставляли силки на птиц, показывали ладошки гадающим цыганкам, слушали серенады, исполняемые на флейтах разряженными в пух и прах пастушками.

Другой излюбленной темой Буше была фривольная мифология. Образ солнечного бога Аполлона уступил место Венере; сила и героика — нежности и расслабленности. Традиционная французская куртуазность Средних веков измельчала, и на смену недостижимому прекрасному идеалу пришло доступное, пикантное и сладострастное. Венера засыпающая, Венера просыпающаяся, Венера купающаяся, Венера с Амуром, Венера с Вулканом<sup>24</sup>, Венера с Марсом, Венера с Адонисом, вакханки, амурсы — все это появлялось в живописи Буше в десятках и сотнях вариантов (см. цв. вкл., рис. 38). При этом Венера воспринималась не как богиня, а как томная полураздетая красавица в «нежном возрасте».



55



56



Эстетика будуара впервые в истории искусства легализовала изображение обнаженного женского тела в откровенно эротическом смысле, и этим объясняется небывалое рас-

пространение всевозможных «купаний», «утренних туалетов», «летних удовольствий», имевших весьма двусмысленный подтекст и служивших просто поводом для демонстрации пикантных поз.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА XVIII —  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ  
XIX ВЕКА  
РОКОКО

Подстать прихотливым интерьерам рококо были музыкальные «багатели» для клавесина Франсуа Куперена (1668–1733). Его изящные пьесы «*Маленькие ветряные мельницы*», «*Таинственные преграды*» (обе — 1716–1717) представляют собой череду летучих мгновений. Уподобляя музыку утонченной светской беседе, Куперен украшал каждую ноту *мелизмами* — такими изысканными мелодическими фигурами, к примеру, трелями, что сухой и отрывистый звук клавесина зазвучал переливчато и роскошно, как бы отливая серебром.

Франсуа Куперен.

8. «Маленькие ветряные мельницы» [2'19].



Эти «безделицы» для отдыха и приятного времяпрепровождения были в духе рококо полны игривых намеков. Клавесин виртуозно воссоздавал розовые атласные ленты и жемчужнокремовую пену кружев, укравших платье прелестной капризницы (Куперен называл их «таинственными преградами»). Робкие вздохи мелодии пробуждали сентиментальные грезы, неясные мечтания влюбленной души и вместе с тем намерение преодолеть «препятствия».

Франсуа Куперен.

9. «Таинственные преграды» [2'06].



Рококо завоевало репутацию изысканного, но самого легковесного и эфемерного стиля в истории искусства. Вместе с тем именно рококо позволило в игривой и привлекательной форме, остроумно заговорить о серьезных проблемах морали и философии, доводя до широкой аудитории самые смелые демократические идеи.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как эстетика эпохи сказалась в оформлении интерьеров рококо? Для ответа на вопрос используйте иллюстрации из задания № 19 в рабочей тетради.
2. Почему музыкальные «безделицы» Франсуа Куперена являлись неотъемлемой составляющей салонного искусства?





# НЕОКЛАССИЦИЗМ АМПИР

## УРОК 16

### МУЗЫКА ПРОСВЕЩЕНИЯ

Йозеф Гайдн. Сонатно-симфонический цикл.

Симфония № 85 «Королева».

Вольфганг Амадей Моцарт. Опера «Дон Жуан»<sup>25</sup>.

«Реквием»: Dies irae, Lacrimosa.

Людвиг ван Бетховен. Пятая симфония. «Лунная соната»

Просветительское движение оказало значительное влияние на музыкальную жизнь конца XVIII в. Ее наиболее ярким явлением стало рождение *венской классической музыкальной школы*, представленной тремя гениями — Й. Гайдном, В. А. Моцартом и Л. ван Бетховеном. Мышление, ориентированное в эпоху Просвещения на рационализм и абстрактное обобщение, обусловило возникновение таких жанров, как симфония, соната, концерт. Эти жанры имели форму *сонатно-симфонического цикла*, ядро которого составляло *сонатное allegro* — пропорциональная и симметричная музыкальная конструкция, состоящая из трех основных разделов — экспозиции \*, разработки \*\* и репризы \*\*\*.

\* **Экспозиция** (от лат. exposition — изложение) — в музыке: начальный раздел сонатной формы, в котором контрастно сопоставляются основные темы произведения.

\*\* **Разработка** — мотивное и тональное развитие тем, данных в экспозиции.

\*\*\* **Реприза** (от франц. reprise — повтор, возобновление) — повторение основных тем музыкального произведения в главной тональности.

В *экспозиции* игриво-танцевальная музыка, которая имевалась главной темой, рисовала образ героя, активного и целенаправленного. Вдогонку ей устремлялась связующая тема, уступающая по красоте и выразительности главной, но тоже напористая и энергичная. Далее побочная тема повторяла главную в новой тональности и воссоздавала мечту, духовную опору героя, его второе «я». Заключительная партия — легкомысленная танцевальная мелодия — довершала изображение героя и его «окружения».

Второй раздел сонатного *allegro* — *разработка* — служил музыкальным описанием событийной стороны человеческого существования.

В *репризе* повторялась экспозиция, но ее главная и побочная темы теперь уравнивались, словно подводя итог жизни героя, прошедшей среди развлечений, шуток и веселья.

Создателем сонатно-симфонического цикла считается **Франц Йозеф Гайдн** (1732–1809). Гайдн соединил простоту, характерную для австро-немецкой бытовой танцевальной «музыки досуга», с изяществом придворных менуэтов, разрешив тем самым своеобразный эстетический парадокс XVIII в. — несовпадение правдивого и нравственного с прекрасным и чарующим. Гениально и гармонично сплавив культ разума и культ сердца, он создал «музыку счастья».

В музыке Гайдна идеальное воплощение получила философия Жана Жака Руссо, призывавшего вернуться «назад к природе» и в слиянии с нею обрести подлинное счастье. К примеру, *симфония № 85 «Королева»* (1785) — своего рода философская повесть о прекрасной и гармоничной жизни королевы Марии Терезии в единении с природой. Она состоит из четырех частей с чередованием темпов. Первая часть передает активное земное бытие героини и написана в быстром темпе. Вторая посвящена созерцанию величественных залов дворца Шёнбрунн, любимого детища королевы, ее философским раздумьям под сенью деревьев и написана в неторопливом темпе. Третья часть представляет собой менуэт, излюбленный придворный танец галантной эпохи, грациозные па которого столь гармонировали с изысканными интерьерами дворца. Финал идет в быстром ритме танца, и танцевальная стихия возвращает к эмоциональному состоянию первой части. Таким образом, упорядоченная и уравновешенная форма сонатно-симфонического цикла создавала своеобразную арку на уровне звучания всего произведения.

Йозеф Гайдн. Симфония № 85, «Королева».  
10. I. Adagio — Vivace [2'03]; 11. II. Romanza [1'24];  
12. III. Menuetto [1'05]; 13. IV. Finale: Presto [2'50].





Столь же гармонично культ разума и культ сердца соединились в творчестве **Вольфганга Амадея Моцарта** (1756–1791), имя которого стало отождествляться с самой музыкальной стихией. Моцарт выразил себя во всех существующих в эпоху Просвещения жанрах, написав значительное число опер, более 40 симфоний, колоссальное количество дивертисментов, серенад, маршей, сонат, рондо, менуэтов, концертов для духовых инструментов, скрипичных и клавирных концертов. Благодаря чарующей мелодии и отточенной технике, музыка Моцарта кажется очень простой и ясной, но эта иллюзорная простота скрывает трагическое мироощущение композитора и сложный эмоциональный подтекст.

Подобное осознание полноты жизни и одновременно ее трагичных сторон замечательно выражено в *опере «Дон Жуан»* (1787). Ее уникальность состоит в совмещении жанра итальянской комической оперы *buffa* и трагедийной оперы *seria*. Не случайно Моцарт называл ее «*drama giocosa*» — «веселая драма». Кипучей страстности севильского обольстителя противопоставлена праведность Командора, олицетворяющего бескомпромиссный нравственный закон. Уже в *интродукции* — краткой увертюре к опере, где соединяются два плана — веселый и трагедийный, доминирует последний. Сцена открывается буфонной арией Лепорелло, сетующего на тяготы службы у Дон Жуана; далее следует дуэт Донны Анны и Дон Жуана, в который вторгается ария Командора и сцена поединка; завершает сцену трагическое трио Дон Жуана, Командора и Лепорелло.



Вольфганг Амадей Моцарт. Опера «Дон Жуан».  
**14.** Интродукция. Ария Лепорелло; дуэт Дон Жуана и Донны Анны; трио Командора, Дон Жуана и Лепорелло [5'07].

Наиболее сильно трагическое мироощущение Моцарта выражено в «*Реквиеме*» (1791) — «лебединой песне» великого композитора. Реквием — это католическая заупокойная служба, состоящая из молитв, произносимых на латинском языке. В нем Моцарт передал целую гамму чувств — и ощущение близкой смерти, и смиренный трепет, и бурный гнев, и чудесную силу любви. Жуткая разрушительная картина Страшного суда в *Dies irae* («День гнева») контрастирует с мольбой о милосердии в *Lacrimosa* («Слезная»), которая считается лирической кульминацией всего «Реквиема».



Вольфганг Амадей Моцарт. Реквием.  
**15.** *Dies irae* [1'59]; **16.** *Lacrimosa* [3'30].

Исторически к венской школе относится творчество **Людвиг ван Бетховена** (1770–1827), эстетические идеалы которого сложились, однако, в эпоху Французской буржуазной революции. В связи с этим в его творчество вошла героическая тема. Музыка Бетховена — это всегда стихия чувств, бушующая, исполненная титанической силы, но при этом получившая воплощение в классически строгих совершенных формах.

В *Пятой симфонии* (1808), которую называют «оптимистической трагедией», воссоздается борьба героя с судьбой, роком. Первая часть симфонии *Allegro con brio* (скоро, весело, живо) начинается с яростного ритмического мотива, о котором Бетховен сказал: «Так судьба стучится в дверь». Зловещий мотив судьбы пронизывает все произведение, то затухая, то нарастая, пока в финале не отстраняется мощной, солнечно-ясной победной песней.

**Людвиг ван Бетховен. Симфония до минор № 5, опус 67.**  
**17. I. Allegro con brio [1'43]; 18. IV. Allegro [1'38].**



В «*Лунной сонате*»\* (1801) Бетховен отказался от традиционного сонатного *allegro* в первой части, написав монолог-размышление в темпе *Adagio*. Вторая часть — *Allegretto* — исполнена мягких, грациозных контрастов, игры света и тени. Бурный, смятенный финал в сонатной форме передает настроение трагического одиночества, владевшее Бетховеном в пору крушения его любви к Джульетте Гвиччарди. Эту разбушевавшуюся стихию скорби и отчаяния останавливают лишь в самом конце величавые, сдержанные аккорды.

**Людвиг ван Бетховен. Соната до-диез минор № 14,**  
**опус 27 № 2. 19. I. Adagio sostenuto [1'17];**  
**20. II. Allegretto [1'25]; 21. III. Presto agitato [1'48].**



Такие произведения Бетховена последних лет, как, например, Шестая («Пасторальная») симфония, уже предвещают появление музыкального романтизма.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как эстетика классицизма отражена в музыке Йозефа Гайдна?
2. Чем обусловлено различие в эстетических идеалах Моцарта и Бетховена?

\* Название «Лунная» сонате дал современник Бетховена поэт Л. Рельштаб.



## УРОК 17

### ОБРАЗ «ИДЕАЛЬНОГО» ГОРОДА В КЛАССИЦИСТИЧЕСКИХ АНСАМБЛЯХ ПАРИЖА И ПЕТЕРБУРГА

Жак Анж Габриель. Площадь Людовика XV в Париже.

Джакомо Кваренги. Академия наук в Петербурге.

Андреян Дмитриевич Захаров. Адмиралтейство в Петербурге

Просветительское движение, начатое Вольтером и подхваченное целой плеядой мыслителей — Шарлем Луи Монтескье, Дени Дидро, Жаном Жаком Руссо, обусловило появление новых социальных идей, новой морали и новой эстетики. Общество, которое раньше было убеждено в превосходстве аристократического вкуса, подчинилось влиянию третьего сословия — буржуазии, ставшей во второй половине XVIII в. самой могущественной силой во Франции. Наряду с патриархаль-



57

ными добродетелями, третье сословие объявило себя носителем добродетелей, полезных для нации: умения подчинять свои желания общему благу, чувства долга, патриотизма. Воплощением рассудочных просветительских утопий и новых ценностей — естественности, простоты, ясности — стала классицистическая архитектура, вновь утвердившаяся во Франции во второй половине XVIII в. Капризные завитки орнамента и плавные силуэты рококо сменились прямыми ли-



ниями, четкими геометрическими формами, нерасчлененными объемами *неоклассицизма*.

В новой архитектуре были сделаны шаги по преодолению феодальной хаотичности городской застройки и созданию



58

ансамблей, рассчитанных на свободный обзор. Утопические мечты об «идеальном» городе, где дома стоят среди деревьев, широкие улицы образуют правильные участки, а с просторных площадей открываются перспективы городских кварталов, получили гениальную реализацию в ансамбле *площади Людовика XV* (ныне — *площадь Согласия*; 1757–1779) в Париже. Его создателем был один из первых архитекторов неоклассицизма **Жак Анж Габриель** (1698–1782).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА XVIII —  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ  
XIX ВЕКА  
НЕОКЛАССИЦИЗМ,  
АМПИР

57

**Жак Анж Габриель.**  
Площадь Людовика XV (площадь Согласия). 1757–1779. Вид на церковь Сент-Мадлен и корпуса Габриеля. Париж

58

**Жак Анж Габриель.**  
Площадь Людовика XV (площадь Согласия). 1757–1779. Париж. Аэрофотосъемка



Расположив площадь на правом берегу Сены и обозначив одну естественную границу набережной, Габриель включил в пространство площади живую природу — водную гладь реки и растительность парков. Вдоль Сены протянулись выходящие с двух сторон на площадь зеленые массивы Елисейских полей и парка Тюильри. Их мягкие линии не искажаются никакими постройками и лишь на границе с площадью отмечены скульптурами. Со стороны Елисейских полей — это юноши, укрощающие коней, со стороны Тюильри — аллегорические фигуры французских рек. Четвертую сторону площади архитектор замкнул двумя симметричными корпусами зданий с улицей между ними.

**i** Небольшая по размерам, площадь выглядит огромной благодаря широкой панораме. Елисейские поля зеленой бесконечной лентой уводят взгляд к Триумфальной арке на площади Звезды (ныне — площадь Шарля де Голля). С противоположной стороны, за парком, высится Триумфальная арка на площади Карусель, а далее — громада Лувра. За рекой через мост открывается панорама противоположного берега, ограниченная классическим фасадом Бурбонского дворца. Напротив, через площадь, в просвет улицы виден фасад церкви Сент-Мадлен. Ее древнегреческий портик, увенчанный треугольным фронтоном, словно эхо, повторяется в боковых ризалитах корпусов и кажется зеркальным отражением фасада Бурбонского дворца, расположенного за рекой.

Таким образом, в ансамбль площади входят улицы, парковые аллеи, мост, переброшенный через Сену, сама Сена и даже отдаленные здания. В основу ансамбля площади Габриель положил свое излюбленное изящное сочетание прямых и округлых линий, столь характерное для перехода от усложненности рококо к более рациональным формам неоклассицизма.

Русское искусство развивалось аналогично французскому. Идеи просветителей, связанные с распространением знаний, освобождением от предрассудков, призывами к природной простоте и естественности, были созвучны эстетике классицизма и восприняты в России императрицей Екатериной II. Русский абсолютизм укреплял власть в огромной стране, и классицистический облик зданий стал отражением порядка, дисциплины, регламентации всех форм политической и общественной жизни, подчинения ее государственным интересам.

Пафос простоты и линейности ощутим в сооружениях архитектора «екатерининского классицизма» Джакомо Кваренги (1744–1817). Будучи убежденным поклонником рим-

ской античности, он строил здания, отличающиеся симметрией, совершенными пропорциями и лаконизмом декора. Таково здание *Академии наук в Петербурге* (1783–1789) с его математически выверенным холодноватым совершенством, не случайно прозванное «манифестом классицизма». Это крайне простой трехэтажный параллелепипед с едва выступающими объемами боковых ризалитов. Их линия, впрочем, жестко прорисована на фоне массива оштукатуренной стены. Оконные проемы лишены обрамления. Сильные горизонтальные выступы и антаблемент, хотя и акцентируют внимание на горизонтальных линиях фасада, скупо профилированы и почти не выделяются на плоскости. На фоне однородной массы здания основной декоративной «деталью» выглядит увенчанный фронтонным портик Большого ионического ордера, к которому плавно поднимается пандус. Колонны решительно выдвинуты вперед, между ними и стеной образуется проход. Лишенные каннелюр, они воздействуют на зрителя только своей скульптурной мощью и при сильном боковом освещении особенно рельефно смотрятся на фоне стены. Типичные для стиля Кваренги многоколонные портики с треугольными фронтонами на глади стен гармонично вписаны в бесконечную перспективу прямых широких улиц и открытых огромных пространств. Наподобие обелисков в барочном Риме, они служат своеобразным визуальным магнитом, организующим городское пространство в компактное целое, отмеченное героической мощью.



59

Но по-настоящему героически мощь классицистических городских ансамблей зазвучала в эпоху «александровского классицизма». Стремление подчинить отдельное сооружение художественно-образному единству ансамбля и города в целом приобрело в первые десятилетия XIX в. определяющее значение. Сооружением, в котором узнает себя целый город, стало построенное **Андреяном Дмитриевичем Захаровым** (1761–1811) здание *Адмиралтейства* (1806–1823). Его сторона, обращенная к городу через основные магистрали, воспринимается как символ «прорубленного в Европу окна»; другая, развернутая к широкой водной глади, — как символ власти Петербурга над морем и морского могущества России.

Но по-настоящему героически мощь классицистических городских ансамблей зазвучала в эпоху «александровского классицизма». Стремление подчинить отдельное сооружение художественно-образному единству ансамбля и города в целом приобрело в первые десятилетия XIX в. определяющее значение. Сооружением, в котором узнает себя целый город, стало построенное **Андреяном Дмитриевичем Захаровым** (1761–1811) здание *Адмиралтейства* (1806–1823). Его сторона, обращенная к городу через основные магистрали, воспринимается как символ «прорубленного в Европу окна»; другая, развернутая к широкой водной глади, — как символ власти Петербурга над морем и морского могущества России.

59

**Джакомо Кваренги.**  
Академия наук.  
1783–1789.  
Санкт-Петербург



Захаров избрал П-образную конфигурацию здания. Он вытянул главный фасад вдоль Адмиралтейской площади, а боковые корпуса, завершенные одинаковыми кубическими объемами, направил к Неве. Грандиозная длина 400-метрового главного фасада не создает впечатления монотонности благодаря ризалитам, в оформлении которых архитектор проявил большую изобретательность. Роль центрального ризалита выполняет трехъярусная башня, в которую, как в футляр, Захаров заключил башню первого Адмиралтейства, построенного еще при Петре I. Первый ярус — мощный куб с прорезанной в нем аркой — играет роль основания. Из него вырастает второй ярус легкой ионической колоннады, несущей антаблемент со скульптурами. Над колоннадой третьим ярусом возвышается стена с куполом, увенчанном золоченой «адмиралтейской иглой» с парусным кораблем на острие. Угловые ризалиты в свою очередь нетрадиционно расчленены на центральный — портик с двенадцатью колоннами на массивном пьедестале — и боковые — с шестью колоннами на таких же пьедесталах. Все эти, по-разному оформленные, выступы, соединенные гладкими плоскостями стен, усиливают впечатление мощи и значимости грандиозного сооружения. Его акцентирует динамичная вертикаль шпиля.



60

60

Андреян Дмитриевич Захаров.  
Адмиралтейство.  
1806–1823.  
Санкт-Петербург

Мощь и значимость здания подчеркивает также скульптурный декор — рельефы пластично выделяются на гладком поле стены, скульптура заключена в неглубокие ниши или свободно стоит на пьедесталах. Белоснежные фигуры на интенсивно желтом поле стены предстают своего рода камертоном, настраивая зрителя на соответствующее эмоциональное восприятие.



Мифологические персонажи — божества водной стихии, стран света, времен года — подчеркивали функцию Адмиралтейства как морского ведомства; аллегорические и исторические фигуры служили делу прославления морского могущества России. Таков рельеф центрального ризалита «Выход России



к морю», выполненный скульптором **Иваном Ивановичем Теренёвым** (1780–1815). На нем герой, закованный в латы и имеющий сходство с Петром I, получает от бога морей Нептуна трезубец — символ власти на море, а сидящая под лавровым деревом женщина с рогом изобилия и палицей в руках, символизирующая Россию, сулит процветание на суше.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА XVIII —  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ  
XIX ВЕКА  
НЕОКЛАССИЦИЗМ,  
АМПИР



61

Перестройка Адмиралтейства ознаменовала собой начало работ по упорядочению ансамблей Петербурга. Адмиралтейская площадь, в которую трезубцем вонзались три проспекта, свободно перетекала в близлежащее пространство, композиционно соединяя целую систему зданий — от Зимнего дворца до зданий Сената\* и Синода\*\*, включая Неву и Биржу на стрелке Васильевского острова.

61

**Карл Иванович Росси.** Здания Сената и Синода. 1829–1834. Санкт-Петербург

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Сопоставьте образ «идеального» города эпохи Ренессанса и классицистические ансамбли Парижа и Петербурга. В чем состоит различие между ними?
2. Почему Адмиралтейство названо сооружением, в котором узнает себя целый город?

\* **Сенат** (от лат. *senex* — старик) — высший законодательный и судебный орган в России.

\*\* **Синод** (от греч. *synodos* — собрание) — высший орган церковной власти в России.



## УРОК 18

### ИМПЕРСКИЙ СТИЛЬ В АРХИТЕКТУРЕ. СПЕЦИФИКА РУССКОГО АМПИРА

Карл Иванович Росси. Дворцовая площадь,  
Михайловский дворец в Петербурге

#### АМПИРНЫЙ ИНТЕРЬЕР

Белый зал Михайловского дворца в Петербурге

Традиция выстраивать городское пространство, создавая не отдельные здания и кварталы, а городские ансамбли с каким-либо связующим мотивом, получила особое развитие в период, последовавший за Отечественной войной 1812 года. Успехи в военной кампании и европейской политике окружили образ Александра I ореолом вершителя судеб не только Российской империи, но и всей Европы. При этом впечатления от полюбившегося Парижа породили у царя желание превратить Петербург в имперский город, в «мировую столицу», достойную славы русского императора. Исторический парадокс заключался в том, что национальная гордость русского царя-победителя нашла воплощение в формах стиля побежденной Франции — *ампира*, созданного для императора Наполеона Бонапарта. Поскольку Наполеон стремился к блеску славы римских императоров и египетских фараонов, французский ампир воспроизводил архитектурные образы императорского Древнего Рима и Древнего Египта.

Стиль ампир утвердился в России благодаря **Карлу Ивановичу Росси (1775–1849)**. Не меняя жесткий регламент французского ампира — симметрию, коринфский ордер, линейный рельеф из элементов египетской и древнеримской орнаментики (сфинксы, грифы, легионерские значки с орлами, щиты, топоры, пучки стрел), Росси ввел в архитектурный декор элементы древнерусской военной символики и получил национальный вариант ампира. Русский ампир отличался смелостью пространственных решений. Эта смелость заключалась в том, что любая градостроительная задача решалась в динамике. Свои городские ансамбли Росси выстраивал как декорацию для театрализованного действия. Причем архитектура фасадов являлась не столько элементом самого здания, сколько составной частью окружающего пространства, красоту и величие которого можно постичь лишь в движении, с разных ракурсов. Неслучайно кредо Росси как зодчего выражала формула: каждый городской ансамбль — архитектур-



ный пейзаж, каждое здание — функция имперской столицы. В результате возникла непрерывная и непревзойденная по красоте цепь ансамблей. В них была реализована, казалось бы, невозможная идея — превратить целый город в произведение искусства, в музей под открытым небом.

Первым произведением русского ампира стала *Дворцовая площадь* (1819–1834) со зданиями Главного штаба, министерств и Зимним дворцом. Сохранив криволинейный абрис южной стороны площади, Росси разработал концепцию фасада-ширмы. Он возвел там два корпуса министерств и Главного штаба, соединенные Триумфальной аркой. Несмотря на аскетическую строгость фасадов, они, благодаря параболе, приобрели не свойственную суховатому и статичному ампиру ярко выраженную динамичность. Именно динамичность позволяет фасадам визуально взаимодействовать с расположенным напротив барочным Зимним дворцом. Созвучие разных по стилю сооружений достигается и за счет других приемов: расчленения фасадов на ярусы, разнообразия архитектурного и скульптурного декора.

Колоссальная Триумфальная арка играет в образе площади решающую роль. За ней под некоторым углом Росси расположил вторую арку, образовав как бы шарнир, незаметно и органично осуществляющий переход от площади к улице с сильным изломом. Но именно эта, второстепенная сама по себе, улица посредством арки архитектурно организует связь ансамбля Дворцовой площади с Невским проспектом. Кроме того, мощный арочный пролет, усиленный скульптурным декором, порождает мажорный героический образ триумфального сооружения в честь победы над Наполеоном.



62

**И** По замыслу архитектора, аттик \* арки предстояло украсить аллегорическими фигурами Справедливости и Власти, держащими щит с гербом империи. Однако Николай I, при котором завершалось возведение арки, выразил неудовольствие скром-

\* **Атти́к** (от греч. *attikós* — аттический) — стенка над карнизом архитектурного сооружения, украшенная рельефами и надписями. Обычно венчает триумфальную арку.

62

**Карл Иванович  
Росси.**

Арка Главного штаба (Триумфальная арка). Дворцовая площадь. 1819–1834. Санкт-Петербург





ностью декора, что продиктовало новый, более пышный и помпезный его вариант. У подножия арки на мощных гранитных пьедесталах появились горельефные композиции из воинских доспехов и древнерусского оружия. Над ними, между колоннами, высятся фигуры воинов, олицетворяющие крестьянство и дворянство — главные силы Отечественной войны 1812 г. Тимпан\* арки украшают рельефные изображения Слав с лавровыми венками в руках. Венчает аттик великолепная колесница Победы, запряженная шестеркой лошадей, резко выделяющаяся на фоне неба и словно летящая над городом.

Эта безупречно организованная площадь стала своеобразным контрапунктом различных архитектурных мелодий города. С восточной стороны, через Разводную площадь, она выводит к Неве и Петропавловской крепости на противоположном берегу, с запада — на Адмиралтейскую площадь. Затем через Адмиралтейский бульвар плавно перетекает в Сенатскую площадь, ограниченную нарядными зданиями Сената и Синода с запада, строгим корпусом Адмиралтейства с востока и беспрельдно расширенную просторами Невы с севера.

Таким же городским ансамблем, величие которого постигается не с фасада, а в движении, является *Михайловский дворец* (1819–1825; ныне здание Русского музея). Дворец, сохранив архитектурную самостоятельность, включает в свою



63

\* Тимпан (от греч. τύμπανον — бубен) — плоскость стены над дверью или окном, обрамленная аркой.



орбиту цепь улиц и площадей, водные артерии — Екатерининский канал, Мойку и Неву, здания музыкального театра и Дворянского собрания, павильон в Михайловском саду, Михайловский (Инженерный) замок, Марсово поле и Летний сад.

Перед парадным фасадом Росси разбил площадь, соединив ее перпендикуляром новой улицы с Невским проспектом. Улица, параллельная фасаду, связывает площадь с ансамблем Инженерного замка, а от него дуговая магистраль, выходящая одним концом на Невский, выводит к Марсову полю и далее к Неве. В конечном счете Росси сформировал великолепную и по-имперски грандиозную пространственную систему между Невским проспектом и Невой.

Уникальная способность Росси осуществлять связь между зданием, его архитектурно-пейзажным окружением и городом в целом просматривается, скажем, в таком на первый взгляд незначительном декоративном сооружении, как *павильон (1823) со створны садового фасада*. Расположенный в Михайловском саду на берегу Мойки, павильон служит своеобразным композиционным мостом, стягивающим в единое целое два обширных пространственных ансамбля — Михайловский дворец и Марсово поле. Его воздушная сквозная колоннада, гармонирующая со стволами деревьев, многократно, словно эхо, повторяется в колоннаде фасадов Михайловского дворца, Инженерного замка, парадного фасада казарм лейб-гвардии Павловского полка на Марсовом поле и Гостиного двора на Невском проспекте.



64

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА XVIII —  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ  
XIX ВЕКА  
НЕОКЛАССИЦИЗМ,  
АМПИР

63

*Карл Иванович  
Росси.*  
Михайловский  
дворец. Парадный  
фасад.  
1819–1825.  
Санкт-Петербург

64

*Карл Иванович  
Росси.*  
Павильон  
в Михайловском  
саду. 1823.  
Санкт-Петербург



Сам Михайловский дворец с обширным парком и службами является типичным образцом классицистической городской усадьбы: главный корпус и служебные флигели образуют парадный двор, отделенный от улицы оградой. Парадный фасад с тремя ризалитами делится карнизом на два этажа с большими арочными окнами. Центральный ризалит выделяется коринфским портиком с треугольным фронтоном и балюстрадой на мощной рустованной аркаде; полуколонны с коринфскими капителями украшают поверхность стены между окнами второго этажа вплоть до боковых ризалитов. Сложный линейный ритм колонн усиливают рельефы, помещенные над окнами. Пандус, проложенный к арка-



де, и широкая лестница с чугунными львами по обеим сторонам довершают парадный облик дворца.

По-иному выглядит садовый фасад, особенность которого составляет протяженная легкая лоджия второго этажа, увенчанная аттиком и будто вырастающая из тяжелой рустованной аркады. Два шестиколонных коринфских портика замыкают ее с обеих сторон. Широкая лестница словно вливается в обширный луг перед дворцом и тенистые аллеи сада.

Особая, «державная» мифология, лежащая в основе архитектуры петербургского ампира и сложной имперской символики, отчетливо выражается в бледно-желтом цвете стен и белом цвете элементов архитектурного декора. Желтый цвет ампирической архитектуры является одним из характерных признаков русской военной культуры — неотъемлемой части всей культуры имперской России.



Желтый (золотой) цвет как императорский использовался в военной символике Священной Римской империи. Первые успехи в борьбе за выход России к Балтийскому морю ознаменовались новой государственной регалией — желтым (золотым) царским штандартом с черным двуглавым орлом; цвет штандарта стал цветом императорской гвардии. Впоследствии желтый цвет перешел на цвет военных архитектурных сооружений, казарм, полковых соборов, а затем, как составная часть официального архитектурного стиля ампира, стал и вообще цветом столицы, «петербургским цветом».

Даже при украшении ампирических интерьеров превалировало сочетание желтого с белым, как, скажем, в отделке интерьеров Михайловского дворца. К примеру, в парадном *Белом зале* (1819–1825) спокойная белизна стен и колонн оттенена позолотой лепных карнизов и коринфских капителей (см. цв. вкл., рис. 41–43). Золотистый тон наборного паркета и дверей гармонирует с бледно-голубой обивкой золоченой мебели. Над золотисто-шафранными дверными проемами помещены белоснежные барельефы с отдыхающими вакханками и военными доспехами.

Росси мастерски сочетал архитектурные детали со скульптурным и живописным убранством. В интерьерах он соблюдал те же принципы, что и снаружи: непрерывное чередование одного и того же мотива орнамента, строгая симметрия в композиции, античные атрибуты в декоре — лавровые венки, листья аканфа, львиные маски, грифоны. Богатейшая роспись потолка и верхней части стен включает золотые ара-

бески и приглушенную живопись, имитирующую фрески древнеримского дома. На белом фоне танцуют грациозные нимфы, резвятся беспечные амуры. Их медово-желтые тела, красные и синие драпировки туник, чуть тронутые черным штрихом, лишь подчеркивают строгость и изысканную холодность интерьера. Интерьер дополняется высокими торшерами в виде колонн, люстрами, канделябрами, подсвечниками, выполненными из бронзы, камня и хрусталя.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. В чем состоит особенность русского ампира? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 20 в рабочей тетради.
2. Какие градостроительные приемы применялись при создании архитектурных ансамблей ампира? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 21 в рабочей тетради.

## УРОК 19

### НЕОКЛАССИЦИЗМ В ЖИВОПИСИ

Жак Луи Давид. «Клятва Горациев»

### КЛАССИЦИСТИЧЕСКИЕ КАНОНЫ В РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ

Карл Павлович Брюллов. «Последний день Помпеи».

Александр Андреевич Иванов. «Явление Христа народу»

За пределами архитектуры наиболее отчетливо классицистические ценности, проникнутые духом римской героики, оформились в живописи. Программным произведением французского неоклассицизма, соединившим античные образы с идеалами республиканской гражданственности, стала картина художника **Жака Луи Давида** (1748–1825) *«Клятва Горациев»* (1784). В картине, сюжет которой заимствован из ранней римской истории, органично сливается дух государственности с прославлением таких патриархальных добродетелей, как самоотверженность, верность семье, данному слову (см. цв. вкл., рис. 44).



В пересказе римского историка Тита Ливия война между Римом и древним городом Альба-Лонгой должна завершиться поединком между тремя братьями-близнецами из римского рода Горациев и тремя их ровесниками из альбанского рода Куриациев.



Смертельное единоборство решает исход войны, но трагизм ситуации состоит в том, что сестра Куриациев замужем за одним из братьев Горациев, а сестра Горациев — невеста одного из братьев Куриациев. Но, несмотря на родственные узы между двумя родами, верность отчизне не оставляет им иного выбора, и братья из рода Горациев клянутся отцу в готовности умереть за отчизну.

Суровые нравственные принципы Древнего Рима, отвечающие идеалам времени, получили адекватное отображение в классицистической живописи с ее строгими канонами: чеканной композицией, монолитными образами, торжественными жестами, величавыми позами, локальным колоритом.

Композиция картины разворачивается на фоне арочных проемов, и каждая арка акцентирует внимание на несущих разный эмоциональный заряд образах — братьях, отце, женщинах. Жесткие прямоугольники стен и мраморного пола — идеальный фон для театральных поз героев, твердо стоящих на ногах и простерших руки к сверкающим мечам. Отведенное копьё в руке одного из Горациев и фигура отца, картинно откинувшегося назад с устремленным к небесам взглядом, образуют кулисы, в пределах которых сосредоточен главный нерв события — скрещенные руки и мечи свидетельствуют о величии жертвы.

Драматизм сцены усиливает контраст между напряженным, жестким контуром мужских фигур и мягким, округлым абрисом женских (см. цв. вкл., рис. 45). Колонны дорического ордера, сурового и мужественного, оттеняют хрупкую незащищенность женщин, но созвучны суровым и мужественным образам воинов. Чеканные, скульптурные профили, сходные с римскими барельефами, шлемы, сандалии и античные тоги довершают неустрашимый облик истинных воинов-римлян, для которых долг и дисциплина — высшие добродетели.

Пафосная торжественность и вместе с тем прозрачная легкость картины достигается благодаря чистому, локальному колориту, не нарушаемому рефлексам от соседних цветовых пятен. Колорит обеспечивает ту гладкость, которая наряду с точностью рисунка и чеканностью форм придает живописи сходство с античными эмалями. В одежде мужчин господствует красный, словно говорящий о силе их страсти и решительности. Облачение женщин, напротив, окрашено в приглушенные мягкие тона — золотисто-коричневый, сизосерый, жемчужно-белый. Рассеянный, мягко струящийся свет «ниоткуда» заставляет тени ложиться ровно и четко.



Следование классическим формам, условным образам и сюжетам на исторические, мифологические и библейские темы обусловило расцвет *академизма* — художественного направления, напрямую связанного с деятельностью Академий художеств. В этих учебных заведениях, название которых говорило о преемственности с античностью, основу обучения составлял эклектичный метод — искусственное механическое соединение разнообразных и разнохарактерных элементов, признанных образцовыми. Целью академистов стала «идеальная красота», требующая изображения события «точь-в-точь как в жизни», но по заданным образцам. Художникам этого направления свойственны виртуозная и подчеркнута легкая живописная техника, тяготение к заманчивым сюжетам.

Наглядным примером русской академической живописи является картина «*Последний день Помпеи*» (1830–1833) **Карла Павловича Брюллова** (1799–1852). Об этом свидетельствуют и искусственная статичная композиция, и подмена живых людей набором красивых, но безжизненных муляжей, и тонкое гладкое письмо, и сенсационный сюжет, бьющий по нервам (см. цв. вкл., рис. 47).



Сюжет картины повествует о гибели города Помпеи на побережье Неаполитанского залива в результате извержения вулкана Везувия 24 августа 79 г.

Ограниченная с обеих сторон каменными гробницами композиция складывается из множества красочных человеческих групп, каждая из которых вписана в треугольник. Это сразу разрушает восприятие людской массы как единого организма, пронизанного общим чувством ужаса перед неизбежным концом. Зрелище древнеримского Апокалипсиса предельно эстетизировано и лишено малейшего намека на что-либо грубое и отталкивающее. Оно упрямо напоминает оперный финал с аффектом ужас и горением бенгальских огней. Фигуры, показанные в движении, кажутся окаменевшими, как, например, убегающий вместе с женой и детьми мужчина, только что переступивший через лежащую на земле мертвую женщину, да так и застывший на одной ноге. В бурном ритме роскошных драпировок патетика скорби обнаруживает себя больше, чем в изящных жестах как будто неживых фигур.

Академический идеал передавать горе, страдание, страх красиво, возвышенно и благородно достигается в картине благодаря сходству живых человеческих тел с идеальными



античными статуями. Отказавшись от традиционной зелено-красной тени, Брюллов сохранил в ней цвет, слегка его высветлив, отчего тень представляется прозрачной, а тела объемными и как бы изваянными из мрамора. Довершает сходство человеческих фигур с беломраморными изваяниями взаимодействие прямого света от вспышки молний и зарева раскаленной лавы с отраженным от мостовой светом. При этом свет так нежен, что кажется фосфорическим. Он придает одинаковую физическую достоверность круглящейся поверхности живой плоти, ткани, камня. Эта показная легкость и элегантность живописи, когда зримое движение кисти отсутствует, отчетливых теней нет, а объем передан градацией цвета — свидетельство истинно академического шика.

Вместе с тем академические приемы соединены здесь с драматическим романтизированным замыслом, что свойственно только русской академической живописи. В картине он выражается тезисом о неизбежной гибели нравственно прекрасных людей, на что указывает их физическое совершенство. Очевидно: никто, будь он смелым, добрым, благородным, не спасется от разбушевавшейся стихии. Словно подтверждение тому — выразительный и жуткий образ падающих со своих высоких подножий статуй. Неподвижные сами по себе, они будто оживают и начинают стремительное движение вниз, подтверждая необратимость катастрофы. Но под градом камней, среди рушащихся храмов, взбесившихся животных, люди ослепляют южной красотой и благородством поз.

Та же южная красота и благородство поз как традиционные академические приемы оказались востребованы для передачи символического, мессианского смысла евангельского сюжета. Картина *«Явление Христа народу»* (1837–1857) **Александра Андреевича Иванова** (1806–1858) отображает событие, под воздействием которого человечество обрело новые духовные и нравственные ориентиры, изменившие мир (см. цв. вкл., рис. 46).



Сюжет взят из первой главы Евангелия от Иоанна. Иисус приходит на берег Иордана креститься. Пророк Иоанн Предтеча, прозревав в нем мессию, объявляет об этом народу. Люди слышат то, что предлагает увидеть пророк, с тем, что они могут постигнуть сами, исходя из своего душевного опыта.

Композиционным центром служит фигура Иоанна Крестителя, а точнее — его руки. Они простерты к Учителю и выражают страстный призыв узреть в приходе мессии начало

новой жизни. Но смысловым центром, бесспорно, является Иисус Христос, чей образ — сама ясность духа, спокойствие и кротость. Отказавшись от эффектных мизансцен академической исторической картины, Иванов логически соединил дальний и средний пейзажные планы с человеческими фигурами переднего плана, ориентированными на фигуру Бога. Это придает полотну сходство с западноевропейскими алтарными композициями, где сопоставление нижней и верхней, земной и небесной зон составляет главную интригу события.

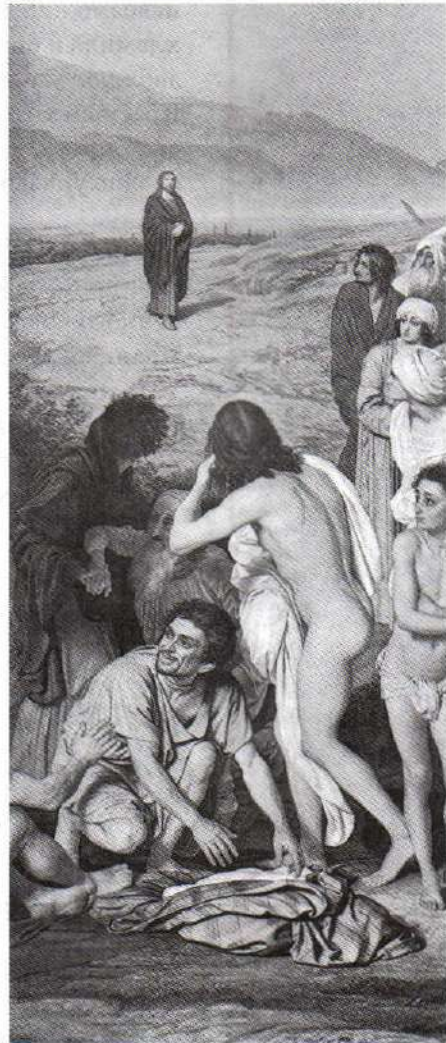
Реально идущий к людям по реальной земле Христос кажется вознесенным над толпой в ирреальной воздушной дали. К нему тянутся незримые нити, связующие воедино разрозненные группы людей, среди которых «выходящие из воды», «богатый старик и раб», «сидящие на земле»\*. Иоанн подался вперед, еще звучит его проповедь, но земная миссия уже завершена, ибо явился Тот, кому он предшествовал. Для будущих апостолов — Иоанна Богослова и Андрея<sup>26</sup>, стоящих за спиной Иоанна Крестителя, это мгновение — начало новой жизни. В толпе справа, на склоне холма, назорей\*\* в коричневой хламиде со спутанными космами, левит\*\*\* в белых праздничных одеждах и римские воины на конях стремительно оборачиваются, словно повинувшись гипнотическому жесту пророка.

Именно в этих людях сосредоточен нерв картины, ибо носителем исторической жизни выступает не отдельная личность, но народ. И только будучи осмысленной народом, новая идея обретает плоть и преобразует мир. В старцах и детях, грешниках и праведниках, радующихся и сомневающимися — упование Крестителя; к ним нисходит Христос, неся в себе нравственную истину.

\* Условное название персонажей этой картины, принятое в искусствоведении.

\*\* **Назорей** — человек, «посвященный Богу». Назорей вели аскетический образ жизни, жили на подаяние, не стригли волос, ходили босыми.

\*\*\* **Левит** — служитель в еврейском храме при священниках. Левитами именовались потомки Левия.



65

65

**Александр  
Андреевич Иванов.**  
Явление Христа  
народу (фрагмент).  
1837–1857. ГТГ.  
Москва



Редкое психологическое единство придает полотну колорит. В его общем сдержанном тоне преобладают локальные, но неяркие цвета — голубые, зеленые, бежевые в пейзаже, бирюзовые, белые, терракотовые в одеждах. При этом Иванов наделил живопись такими оттенками смысла, которые невозможно передать иначе, чем в цвете. Горчицная льняная хламида и оранжевый плащ юного рыжеволосого Иоанна позволяют угадать в нем будущего любимого ученика Иисуса. Красный хитон и синий плащ юноши, помогающего поднять старика, — недвусмысленный намек на одежду Христа — словно указывают то место, где остановится Христос, сойдя в толпу.

Замысел «Явления Христа народу» отражал романтическое понимание исторического процесса как процесса нравственного совершенствования человечества. Призыв пророка Иоанна Крестителя и проповедь Христа должны были пробудить от «векового безмолвия» народ Иудеи. Эта идея соотносилась с идеей о мессианском предназначении художника и искусства, уже всецело принадлежащей следующей, романтической эпохе.

#### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Каково различие между классицистической и академической живописью?
2. В чем состоит специфика русской академической живописи? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 22 в рабочей тетради.

## УРОК 20

### ЗАРОЖДЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ В РОССИИ

Михаил Иванович Глинка. Опера «Жизнь за царя». Марш Черномора, Персидский хор из оперы «Руслан и Людмила». Увертюра «Ночь в Мадриде». Лирический романс «Я помню чудное мгновенье»

Родоначальником и главой русской композиторской школы является **Михаил Иванович Глинка** (1804–1857), соединивший специфику русского фольклора с профессиональными законами композиции. Реалистическая передача действительности сквозь призму фольклора (обряды, песни, сказки,

древние поверья) обусловила стиль русской композиторской школы, ведущим принципом которой стал *принцип народности*. Исходя из него, Глинка писал романсы, симфонические произведения, оперы, определив весь дальнейший путь развития национального оперного жанра. Его «Жизнь за царя» послужила образцом историко-героической музыкальной трагедии, «Руслан и Людмила» — сказочно-эпической оперы.

Основу трагедии «*Жизнь за царя*» (1836) составляет подвиг костромского крестьянина Ивана Сусанина, пожертвовавшего жизнью для спасения Родины от врагов.



В опере рассказывается о событиях 1612 года, связанных с походом польской шляхты на Москву и борьбой с интервентами, принявшей всенародный характер под водительством Минина и Пожарского. Отряд поляков, сбившись с пути и попав в костромскую деревню, требует проводника. Крестьянин Иван Сусанин соглашается указать путь к Москве, но заводит врагов в непроходимую лесную чащу, где они убивают его.

Впервые в истории русской оперы Глинка построил музыкальную композицию на непрерывном музыкальном развитии без разговорных диалогов. Он насытил оперу массовыми хоровыми сценами, дал яркие характеристики героев и русского быта. В музыкальной характеристике Сусанина, например, использован подлинный «напев лужского извозчика» — мелодия, которую напел крестьянин-ямщик из Луги. Отдельные мотивы напева звучат в сцене трагической гибели героя, где они соединяются с народной песней «Вниз по матушке по Волге». Бурное звучание ее в оркестре воспринимается как свидетельство грозной, непобедимой силы народа. Некоторые реплики в вокальной партии Сусанина предвосхищают тему эпилога «Славься». Сложные душевные переживания героя Глинка передал в предсмертной арии Сусанина, где нет подлинной народной мелодии, но присутствуют широта и распевность, свойственные русской музыке.

**Михаил Иванович Глинка. Опера «Жизнь за царя».**  
**22. I д. Выход Сусанина «Что гадать о свадьбе!»**  
**[2'16]; 23. III д. Реплика Сусанина «Велик и свят**  
**наш край родной» [0'58]; 24. IV д. Ария Сусанина**  
**«Ты придешь, моя заря» [2'55].**



Образу русских в опере противопоставлены поляки, характеристикой которых в музыке становятся польские танцы —



полонез и мазурка. Торжественно-фанфарное звучание полонеза и прихотливое мазурки во втором действии на балу выражает надменную самоуверенность польских шляхтичей, их горделивую поступь «завоевателей Руси». Танцы возобновляются в третьем действии в момент прихода поляков в дом Сусанина. Однако в четвертом действии темпераментные звуки мазурки звучат совсем по-иному, передавая состояние смуты и тревоги заблудившегося в лесу отряда.



**Михаил Иванович Глинка. Опера «Жизнь за царя».**  
**25. II д. Польский танец [1'10]; 26. II д. Мазурка [0'48];**  
**27. IV д. Сцена в лесу «Устали мы, продрогли мы» [1'02].**

Эпилог, фокусирующий сквозную идею оперы — любовь к отечеству, поднял «Жизнь за царя» до уровня античной трагедии. Грандиозная массовая сцена завершается на Красной площади в Москве величественным хором «Славься», соединяющим черты монументального марша и торжественного гимна. Пафос ликования усилен перезвоном колоколов. Хор, приветствующий победителей и славящий героев, отдавших жизнь за Родину, создает обобщенный образ великого русского народа, сплоченного единым чувством, единой волей.



**Михаил Иванович Глинка. Опера «Жизнь за царя».**  
**28. Эпилог. Хор «Славься» [3'08].**



Сказочно-эпическая опера **«Руслан и Людмила»** (1842) написана по мотивам одноименной юношеской поэмы А. С. Пушкина.



Во время свадьбы дочери киевского князя Людмилы с витязем Русланом таинственные силы похищают невесту. Князь обещает полцарства и руку дочери тому, кто ее разыщет. Руслан и отвергнутые Людмилой женихи — Ратмир и Фарлаф отправляются на поиски, встречая на пути множество преград и приключений. Руслан и Ратмир доходят до зачарованных садов карлы (карлика) Черномора. Руслан убивает карлу и освобождает Людмилу, спящую непробудным сном. На обратном пути к Киеву Фарлаф с помощью волшебницы Наны похищает Людмилу у Руслана и привозит ее к отцу. Но никто не может разбудить девушку, пока не появится Руслан. Он пробуждает княжну волшебным перстнем.

Новизна оперы состояла, во-первых, в наличии сказочного сюжета. Во-вторых, в неторопливом повествовании с многочислен-

ными отступлениями от сюжетной канвы. В-третьих, в разработке особых выразительных средств в музыке для фантастических персонажей — Черномора, волшебницы Наины, говорящей головы. Черномор, к примеру, не имеет вокальной партии. На его появление в хорах князя Киевского указывает так называемая *целотонная гамма* \*, дающая ощущение мертвящего оцепенения. Выход карлы в его сказочном царстве с невиданными цветами, прекрасными девами, послушными рабами сопровождается маршем, созвучным мелкой поступи уродца. В-четвертых, впервые в русской музыке зазвучала восточная фольклорная тема. Колорит Востока передает, в частности, изумительное звучание Персидского хора в зачарованных садах Наины и танцев — томного турецкого, грациозного арабского, огненно-темпераментной лезгинки в волшебном мире Черномора.

**Михаил Иванович Глинка. Опера «Руслан и Людмила». 29. IV д. Марш Черномора [1'33]; 30. III д. Персидский хор «Ложится в поле мрак» [1'29]; 31. IV д. Лезгинка [0'34].**



Фольклор стал основой симфонических оркестровых сочинений композитора. Впечатления от народных песенных и танцевальных тем Глинка доводил до уровня художественного обобщения, как, например, в русской «Камаринской» или испанской увертюре «Ночь в Мадриде». В каждом произведении он избирал свой поэтический сюжет. В увертюре «*Ночь в Мадриде*» (1848, 2-я ред. — 1851) это вольная, смелая жизнь Испании, еще не успевшая уложиться в европейские формы.

Музыка увертюры характеризуется сопоставлением дивных народных мелодий, звучащих то страстно, то сдержанно и сурово, то нежно: хоты — испанского народного танца, мавританского напева и двух ламанчских \* сегидилий — испанских народных песен. Во второй части увертюры эти темы проходят в зеркальном отражении, создавая симметричную форму, типичную для произведений Глинки.

Испанский колорит Глинка передавал через самобытные оркестровые краски: аккомпанемент кастаньет, легкое «гитарное» звучание скрипок, затейливые пассажи флейты и кларнета.

**Михаил Иванович Глинка. 32. Увертюра «Ночь в Мадриде» [4'45].**



\* *Целотонная гамма* — последовательное расположение звуков по целым тонам.

\*\* *Ла-Манча* — равнина в юго-восточной части Новокастильского плоскогорья, где расположена столица Испании — Мадрид.



Длительный процесс развития камерной вокальной музыки Глинка подытожил в романсе. Обращаясь к высоким образцам ранней романтической поэзии, поэзии классицизма, задушевым русским песням, Глинка создавал вокальные мелодии, отличающиеся пластичностью и красотой. В скульптурно законченных композициях романсов всегда гармонично сочетаются музыка и текст. Таков романс «*Я помню чудное мгновенье*» (1840-е) на стихи А. С. Пушкина. Три его основных раздела отображают важнейшие смысловые моменты лирического сюжета — встречу, разлуку и новую встречу.

Плавная, спокойная, повествовательная мелодия передает воспоминание о встрече:

Я помню чудное мгновенье,  
Передо мной явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.  
В томленьях грусти безнадежной,  
В тревогах шумной суеты  
Звучал мне долго голос нежный  
И снились милые черты.

В центральном разделе она приобретает драматически-декламационный характер, рисуя печальный образ разлуки, одиночества, забвения:

Шли годы. Бурь порыв мятежный  
Рассеял прежние мечты.  
И я забыл твой голос нежный,  
Твои небесные черты.  
В глуши, во мраке заточенья  
Тянулись тихо дни мои  
Без божества, без вдохновенья,  
Без слез, без жизни, без любви.

В репризе тема вновь обретенного чувства звучит ярко и светло:

Душе настало пробужденье:  
И вот опять явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.  
И сердце бьется в упоенье,  
И для него воскресли вновь  
И божество, и вдохновенье,  
И жизнь, и слезы, и любовь.

При этом законченная и стройная мелодия передает не только общее лирическое настроение пушкинской поэзии, но и нюансы отдельных слов и фраз. Так, например, оттенок одиночества и тоски во фразе «Тянулись тихо дни мои» подчеркивает тяжелая поступь мерных аккордов, а слова «Как мимолетное виденье» выделены выразительной *синкопой* (нарушением ритма) и неустойчивой гармонической краской.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА XVIII —  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ  
XIX ВЕКА  
НЕОКЛАССИЦИЗМ,  
АМПИР

Михаил Иванович Глинка.  
33. Романс «Я помню чудное мгновенье» [3'23].



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как принцип народности проявляется в опере «Жизнь за царя»?
2. Каким образом Глинка передает с помощью мелодии реальную действительность в симфонических произведениях и романсе?

\* \* \*

Европейское искусство XVIII — первой половины XIX в. является многогранной и крайне мистифицированной ветвью в истории мировой художественной культуры. В чарующе легких, маскарадных формах рококо, таких, казалось бы, далеких от реальной жизни, широко озвучивались демократические идеи Просвещения. Классически строгие предания римской республики и архитектурные формы классицизма были актуальны в эпоху буржуазно-демократических преобразований, помогая их сторонникам скрыть от самих себя ограниченность подобных изменений и удержать воодушевление на высоте великой исторической трагедии. Не меньшей мистификацией представляются грандиозные фасадные декорации ампира, сформировавшего улицы и площади Парижа и Петербурга начала XIX в. Этот стиль, востребованный для прославления императоров, являлся неотъемлемой составляющей художественных процессов предыдущего столетия.





# РОМАНТИЗМ

## УРОК 21

### РОМАНТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В МУЗЫКЕ

Франц Шуберт. Вокальный цикл «Зимний путь».

Рихард Вагнер. Опера «Тангейзер».

Гектор Берлиоз. «Фантастическая симфония».

Иоганнес Брамс. «Венгерский танец № 1»

На рубеже XVIII–XIX столетий господствующим направлением в художественной культуре стал *романтизм*. Его зарождение было связано с крушением идеалов Просвещения и разочарованием в итогах Великой Французской революции. Вера в торжество разума и справедливости исчезла, интерес к героическому и в жизни, и в искусстве иссяк, чувство беспомощности перед окружающим миром возросло.

Мучительный разлад между идеалом и действительностью обусловил стремление индивида укрыться от реальной жизни. Прибежищем могло стать опозитивированное прошлое, которое почти всегда ассоциировалось со Средневековьем, или мир фантастических грез. Им могли стать экзотические страны, не тронутые цивилизацией и потому остающиеся местом, где можно обрести духовную свободу. Но в любом случае это было стремление к прекрасной мечте, к пересозданию реальности с помощью творческой фантазии.



Реализация мечты была доступна лишь художнику с его гениальной интуицией и тонким мироощущением. Французский поэт-романтик **Альфред де Мюссе (1810–1857)** написал стихотворение, ставшее гимном романтизма, где судьба творческой личности, страдания и гибель которой предрежены,

сравнивается с участью обреченной на смерть птицы, кормящей птенцов собственной кровью:

Слова отчаянья прекрасней всех других,  
И стих из слез живых — порой бессмертный стих.  
Как только пеликан, в полете утомленный,  
Туманным вечером садится в тростниках,  
Птенцы уже бегут на берег опененный,  
Увидя издали знакомых крыл размах.  
Предчувствуя еду, к отцу спешит вся стая,  
Толкаясь и хрипя, зобами потрясая,  
И дикой радости полны их голоса.  
А он, хромающий, взбирается по скалам  
И выводок покрыв своим крылом усталым,—  
Мечтательный рыбак,— глядит на небеса.  
По капле кровь течет из раны растравленной.  
Напрасно он нырял во глубине морской —  
И океан был пуст, и тих был берег сонный.  
Лишь сердце принести он мог птенцам домой.  
Угрюм и молчалив, среди камней холодных,  
Он, плотью собственной кормя детей голодных,  
Сгорает от любви, удерживая стон.  
Терзает клювом грудь, закрыв глаза устало  
На смертном пиршестве, в крови слабея алой,  
Любовью, нежностью и страхом опьянен.  
И вот, лишенный сил великим тем страданьем,  
Медлительным своим измучен умираьем  
И зная, что теперь не быть ему живым,  
Он, крылья распахнув, отчаяньем томим,  
Терзая клювом грудь, в безмолвие ночное  
Такой звенящей крик шлет по глухим пескам,  
Что птицы с берега взлетают быстрым роем  
И путник, медленно бредущий над прибором,  
Почуяв чью-то смерть, взывает к небесам.  
Вот назначение всех избранных поэтов!  
О счастье петь другим, теряя кровь из ран,  
Их участь — умирать, как этот пеликан!  
Когда они поют о тщетном упованье,  
Тоске, забвении, несчастье и любви,  
Концертом радости их песни не зови,—  
Те страстные слова подобны шпаг сверканью:  
Со свистом чертит круг стремительный клинок  
И каплю крови вдруг роняет на песок.

(Перевод Вс. Рождественского)



Романтический идеал предполагал культ сильных страстей, а наиболее полный выход стихия чувств могла найти в музыке. Только музыке была подвластна передача тонких психологических нюансов — иронии, томления, скепсиса, меланхолии. Только музыка могла выразить ту страстность, с которой романтики искали ответы на вопросы: «Что есть добро и зло?», «Что есть мир?», «Что есть душа человека?». Возникло даже такое понятие, как *романтическая интонация вопроса*.

Характерным для музыки романтизма стало, во-первых, обращение к теме любви, которая всегда смыкалась с темой одиночества и скитаний. Во-вторых, обращение к природе, которая либо соответствовала чувствам героя, либо противопоставлялась им. В-третьих, обращение к литературным источникам и фольклору, которые затрагивали вечные вопросы бытия.

Наряду с жанром песни, выдвинувшимся на первый план, появились такие новые жанры, как экспромт, музыкальный момент. Обращение к фольклору обусловило формирование *национальных композиторских школ*. Они представлены Францем Шубертом в Австрии, Рихардом Вагнером, Карлом Марией фон Вебером, Якобом Людвигом Мендельсоном, Робертом Шуманом, Иоганнесом Брамсом в Германии, Гектором Берлиозом во Франции, Джоаккино Россини в Италии, Ференцем Листом в Венгрии, Эдвардом Григом в Норвегии, Фредериком Шопеном в Польше.

Одним из первых романтиков в музыке считается австрийский музыкант **Франц Шуберт** (1797–1828). Главное место в его творчестве заняли песни. Они не только составляли вокальные циклы, но и являлись основой сонат, симфоний, фортепианных миниатюр. Шуберт написал более шестиста песен, в том числе знаменитые песенные циклы «Прекрасная мельничиха», «*Зимний путь*» (1827) и «Лебединая песнь».



Вокальный цикл «Зимний путь» отражает душевное состояние одинокого путника, бредущего по стылой зимней дороге «в никуда»: юность, мечты, любовь остались позади, надежды нет. Кратковременное успокоение, намек на счастье можно найти только в мираже, в грезе, но тем страшнее пробуждение.

Этот переход от тоски к надежде, от надежды к разочарованию, использованный Шубертом, к примеру, в песне «Весенний сон», не случайно называется «ложным просветлением». Особая красочность песни достигается благодаря звукоизобра-

зительным приемам, к которым Шуберт прибег для иллюстрации текста:

Мне грезился луг веселый,  
Цветов разноцветный ковер,  
Мне снились поля и рощи,  
И птичек мне слышался хор.

Пропел петух внезапно,  
Он сладкий сон прогнал,  
Кругом был мрак и холод,  
И ворон на крыше кричал.

Но кто же там цветами  
Украсил мне окна все,  
Смешон, кто видит зимою  
День ясный во всей красе.

(Перевод С. Зялицкого)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА XVIII —  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ  
XIX ВЕКА  
РОМАНТИЗМ

Франц Шуберт.  
34. Вокальный цикл «Зимний путь», «Весенний сон» [2'01].



Центральное место в наследии Рихарда Вагнера (1813–1883) занимает опера. Реформируя оперу, он превратил ее в музыкальную драму, слив воедино музыкальное и драматическое действие. Поэтической основой музыкальной драмы Вагнер считал миф, лишенный всего случайного, выражающий вечное и бессмертное, а поэтому органично сочетающийся с музыкой. Одной из первых реформаторских опер стала опера «Тангейзер» (1845), в которой противопоставлены духовное и чувственное начало.



По легенде, поэт Тангейзер, став возлюбленным Венеры, поселяется вместе с ней в сказочной «Венериной горе». Однажды, встретив в лесу рыцарей-миннезингеров\*, он едет с ними на поэтическое состязание о сущности любви. Певцы воспевают чистую духовную любовь, и лишь Тангейзер исполняет страстный гимн в честь любви чувственной, которую познал в гроте Венеры. Его изгоняют, и он вместе с пилигримами\*\* отправляется в Рим с покаянием. Но папа Урбан налагает проклятие на грешника до тех пор, пока посох в его руке не расцветет. Удрученный Тангейзер умирает, а посох римского папы расцветает, обличая его недостойное жестокосердие.

\* Миннезингеры (от нем. Minnesinger — певец любви) — в средневековой Германии куртуазные (придворные) поэты, исполняющие свои стихи под музыку.

\*\* Пилигрим (от лат. peregrinus — чужеземец) — странствующий богомолец, паломник.



Борьба двух начал выразилась в музыке увертюры, построенной на главных темах оперы. Духовную чистоту воплощают образы пилигримов, тема которых звучит как торжественный хорал, открывающий увертюру. Основной раздел увертюры воссоздает вакханалию в гроте Венеры, эта музыка полна чарующей красоты, неги и упоения. Мерцающая и струящаяся, она рисует картину сбегающих со всех сторон в неясном сумраке волшебного грота сатиров, фавнов, вакханок. Неистовый вакхический танец сменяется восторженным гимном, который рыцарь Тангейзер поет Венере. Страстность и неистовость звучания, достигнув крайнего предела, как бы окутывается густой мглой. Вновь возникает торжественная тема пилигримов. Постепенно разрастаясь, она достигает огромной силы в звучании всего оркестра. Ее мощное утверждение в конце увертюры создает впечатление торжественного апофеоза.



**Рихард Вагнер.**  
**35. Опера «Тангейзер», увертюра [14'15].**

Характерной чертой музыки романтизма является *программность* — выражение идеи произведения в названии, сюжетной канве, литературном тексте. **Гектор Берлиоз** (1803–1869), к примеру, сам написал сюжетную канву к *«Фантастической симфонии»* (1830), посвященной его несчастной любви к актрисе Гарриет Смитсон:



«Молодой музыкант, с болезненной чувствительностью и горячим воображением, отравляется в припадке любовного отчаяния. Наркотическая доза, слишком слабая для того, чтобы причинить ему смерть, погружает его в тяжелый сон, сопровождаемый странными видениями, во время которых его ощущения, чувства и воспоминания претворяются в его больном мозгу в музыкальные мысли и образы. Сама же любимая женщина становится для него мелодией и как бы навязчивой идеей, которую он находит и слышит повсюду» (здесь и далее перевод М. Саква).

Музыкальная тема, проходящая через все произведение и вызывающая устойчивые ассоциации либо с героем, либо с силами природы, либо с оттенками настроения, называется *лейтмотивом*. Из лейтмотива возлюбленной целиком вырастает музыка первой части симфонии — «Мечтания. Страсти». Во второй части «Бал» лейтмотив, звучащий среди изящного ля-мажорного вальса, означает встречу музыкан-

та с предметом его грез. В третьей части «Сцена в полях» действие разворачивается на фоне спокойной и приветливой природы. Умиротворенное душевное состояние героя длится, пока вновь зазвучавший лейтмотив возлюбленной не нарушает гармонию. В четвертой части «Шествие на казнь» лейтмотив возникает как последнее воспоминание о прекрасной женщине, которую герой убил. Пятая часть — мрачный фантастический финал — называется «Сон в ночь шабаша»:



«Он видит себя на шабаше, среди ужасного скопища теней колдунов, всякого рода чудовищ, собравшихся на его похороны. Странные шумы, стоны, взрывы смеха, приглушенные крики, которым как будто издали отвечают другие. Мелодия любимой вновь появляется; но она потеряла свой характер благородства и застенчивости; она превратилась в мотив грубого, непристойного танца; это „она“ прибыла на шабаш. Рев радости при ее прибытии... она растворяется в дьявольской оргии... звуки погребального колокола, шутовская пародия на зауспокойную мессу, вихрь шабаша и „Dies irae“ вместе».

С потрясающей изобретательностью Берлиоз воссоздавал и мрачную, таинственную атмосферу ночи с бегущими по небу облаками, неверным светом луны, погребальным звоном колоколов, и сыплющуюся как из рога изобилия нечисть, прибывающую на шабаш, и неистовое вихревое кружение ведьм.



Гектор Берлиоз. 36. «Фантастическая симфония»,  
V. «Сон в ночь шабаша» [3'41].



Одно из главных мест в творчестве композиторов-романтиков занимал фольклор. Даже **Иоганнес Брамс** (1833–1897), считавшийся приверженцем классических традиций, написал цикл «**Венгерские танцы**» (1868–1880), где заметно влияние венгерского фольклора. Для танцев характерно чередование медленных, эпически распеваемых и быстрых зажигательных эпизодов с пунктирным ритмом, который называли «кадансами со шпорами». Музыка отличаются яркая патетичность, мелодическая орнаментика, экспрессия, возникающая подчас за счет так называемой цыганской гаммы.

Иоганнес Брамс.  
37. «Венгерский танец» № 1 [2'13].





## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему образ пеликана, бывший в средневековом искусстве аллегорией Иисуса Христа, был востребован в эпоху романтизма?
2. Как основное кредо романтизма реализовалось в музыке? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 23 в рабочей тетради.

## УРОК 22

### ЖИВОПИСЬ РОМАНТИЗМА. РЕЛИГИОЗНЫЕ СЮЖЕТЫ

Джон Эверетт Миллес. «Христос в доме своих родителей»

#### ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕМАТИКА

Данте Габриел Россетти. «Beata Beatrix»

#### ЭКЗОТИКА И МИСТИКА

Эжен Делакруа. «Смерть Сарданапала».

Франсиско Гойя. «Колосс»

#### ОБРАЗ РОМАНТИЧЕСКОГО ГЕРОЯ

Орест Адамович Кипренский. «Портрет Евгр. В. Давыдова»

В живописи романтизма бегство от действительности в мир поэтической грезы, жажда сильных страстей, устремленность личности к безграничной свободе, настроения «мировой скорби» нашли выражение в использовании религиозных сюжетов, восточной тематики, гротеска.

С завершением эры господства разума над чувством возродился интерес к религиозным темам, ибо, по меткому замечанию одного из романтиков, «сердце давно уже тосковало по молитве».

Уникальным образцом религиозной живописи, где акцент делается на искренности чувств и живом человеческом участии, является картина «*Христос в доме своих родителей*» (1850) (см. цв. вкл., рис. 51) английского художника-прерафаэлиты \* Джона Эверетта Миллеса (1829–1896).

На картине изображена столярная мастерская. Почти вся середина полотна занята станком, на котором Иосиф-плотник и очевидно св. Иаков — «старший брат Господень»<sup>27</sup> ладают деревянный настил. На переднем плане маленький Иисус по-

\* **Прерафаэлиты** — группа английских художников середины XIX в., ориентировавшихся в своем творчестве на искусство поздней готики и Раннего Возрождения (до Рафаэля).

казывает Марии, стоящей перед ним на коленях, ранку на левой ладонке, из которой кровь капает на ногу, в то место, где впоследствии будут раны от гвоздей. Иоанн Креститель острожно, чтобы не расплескать, несет в миске воду. В дверном проеме виднеется загон со сбившимися в кучу овцами и баранами, словно символизирующими ту толпу, которая потребует у Пилата казни Иисуса и будет кричать: «Распни его!»

Солнечный свет заполняет пространство, медовой полосой ложится на доски, медными бликами играет на плечах юноши, лысине Иосифа, лицах Марии и Иисуса, золотистыми искрами вспыхивает в древесной стружке.

Но самое главное, ставшее кредо всей живописи прерафаэлитов, таится в многозначительных взглядах, сдержанных жестах, точно угаданном настроении каждого персонажа, что наделяет картину особой теплотой, интимностью, глубокой человечностью. Нежно, почти благоговейно прижимается Мария щекой к своему мальчику, утешая его. В жесте Иосифа, дотрагивающегося до пальчиков и плеча Иисуса, сквозит ласковое участие. Св. Анна деловито тянется к плоскогубцам, чтобы выдернуть гвоздь, о который поранился ее внук. Иоанн, сам еще ребенок, боязливо косится на ранку Иисуса. В этом будничном, почти бытовом натурализме, сплавленном с сильными эмоциями, и состоит особая прелесть жанра.

Английский художник **Данте Габриел Россетти** (1828–1882), один из основателей «Братства прерафаэлитов», черпал вдохновение в средневековых легендах, сказках и произведениях Данте Алигьери. Такова его картина «*Beata Beatrix*» (Беатриче Благословенная) (1864–1870). Она является своеобразной иллюстрацией к книге «Новая жизнь», где смерть Беатриче представлена как транс, в котором она внезапно была восхищена с земли на небеса (см. цв. вкл., рис. 52).

Беатриче сидит на балконе флорентийского дворца, и голубь приносит ей белый мак — эмблему вечного забвения и невинности. Откинув голову в золотом ореоле пушистых волос и прикрыв глаза, она словно прислушивается к лишь ей ведомому зову. Ее нежное одухотворенное лицо с тонкой светлой кожей, какая бывает только у рыжеволосых, с почти прозрачными веками, тронутыми едва заметными прожилками, как будто излучает мягкое свечение, идущее уже из иного мира. Меркнувший свет зари радужным маревом обволакивает мост, дома и словно сотканые из влажного вечернего воздуха фигуры. Ангел держит в руке сердце. Данте стоит позади солнечных часов, указавших час, когда отлетела душа его возлюбленной.

Живописная манера Россетти с несколько размытым, неярким контуром и пятнами локального цвета словно вопло-



щает коренное положение эстетики романтизма о смешении сна и бодрствования, поэзии и реальности.

Примером подлинной quintessence поэзии и реальности, восточного колорита и крайнего индивидуализма может служить картина лидера французского романтизма Эжена Делакруа (1798–1863) «Смерть Сарданапала» (1827) (см. цв. вкл., рис. 48).



В основе сюжета история из жизни ассирийского царя Ашшурбанипала (Сарданапала), который, когда воины вавилонского царя Навуходоносора I осадили его дворец в Ниневии в 633 г. до н. э., отдал слугам приказ перебить всех наложниц гарема, коней и поджечь дворец.

Дворец горит. Конюшие едва сдерживают взбесившихся от ужаса коней, ворвавшихся в царские покои, сатрапы убивают наложниц, повсюду разбросаны груды драгоценной посуды и украшений, но ничто не может смутить гордого и жестокого ассирийского тирана, спокойно ожидающего смерти на своем просторном ложе. Главным нервом композиции служит контраст между неподвижными фигурами Сарданапала, умерщвленной наложницы на монументальном ложе и полуобнаженными телами, клубящимися в живом, неистовом ритме. Подобный контраст величавой неподвижности и страстной стремительности, характерной для романтизма, поддерживают пульсирующие свет и краски.

Верхняя часть полотна, подернутая густыми клубами дыма, которые вот-вот скроют голову царя, почти навязчиво противопоставлена освещенной средней части, где сосредоточено главное действие. Широкие белые шаровары Сарданапала уподобляют его мраморному изваянию. Они перекликаются с белоснежной тончайшей тканью в ногах второй наложницы в центре картины, уже пронзенной кинжалом и костенеющей на глазах на своем белом подножии. Белый конь с золотыми удилами словно вонзается в мускулистый темный торс обнаженного мавра. Красной повязке на голове мавра вторят красные поводья, четко прорисованные на эбеновом теле. Они сродни кровоточащим ранам — намек на идущую вокруг резню. Медовые тела наложниц, чуть тронутые в ложбинках спин и ягодиц розовым, источают мягкое теплое свечение. Их оттеняет струящийся алый шелк покрывал, сияющий жемчуг, золотые сполохи подвесок и браслетов на запястьях.

События разворачиваются в столь экзотической среде, при таком явном отрыве от современности, воспринимаемой ро-



мантиками как банальность, что полотно полностью погружает зрителя в легендарное прошлое. Драматическая фабула, патетика одиночества героя перед лицом неминуемой гибели, восточный колорит, изысканная богатая палитра завязаны здесь в роскошный романтический узел.

Делакруа как истинного романтика привлекали исключительные обстоятельства и сильные чувства, поэтому главным для него была не точность рисунка, а яркий колорит. Он первым открыл эффект дополнительных колеров, усиливающих изначальную насыщенность цвета и светотени, их эмоциональную выразительность.

**i** Столь же эмоционально выразительны цвета на полотнах испанского живописца **Франсиско Гойи** (1746–1828). «Разорванность» романтического сознания нашла адекватный отзвук в мистическом осмыслении реальности и мотивах «мирового зла», «ночной» стороны души. Вторжение наполеоновских войск в Испанию и жестокая расправа с восставшим народом в Мадриде обострили присущее Гойе трагическое восприятие действительности. С особой силой оно прозвучало в росписях «Дома глухого» — загородного особняка художника. Композиции «**Колосс**» (1808–1812), «Шабаш ведьм», «Сатурн» — зашифрованные туманные аллегории, свидетельствующие о самом мрачном пессимизме Гойи, о власти «ночной» стороны его души, суть которой — мифологическое подсознательное\* каждого человека.

Вот ужасающий колосс, будто возникающий из стелющегося тумана и клубящихся облаков, начинает свое грозное восхождение, закрывая полнеба (см. цв. вкл., рис. 50). Он не обращает ни малейшего внимания на крошечные фигурки разбегающихся людей и животных, беспорядочно мечущихся по равнине всадников, повозки и фургоны. Но само его появление, необъяснимое, бессмысленное, леденящее душу, порождает ощущение природного и жизненного хаоса, возвращения в безумный, еще не упорядоченный мир.

Неупорядоченность мира ощутима в резком чередовании темных полос, режущих картину по горизонтали, со светлым полем равнины и облачного неба, в преобладании оливково-коричневого колорита, давящего и пессимистичного. Даже редкие вкрапления красного, оранжевого и жемчужно-серого не пробуждают надежды. Чувство беспомощности перед жизнью растет, «мировая скорбь»

\* **Мифологическое подсознательное** — то же, что коллективное бессознательное, получаемое «в наследство с молоком матери», одинаковое для людей, проживающих на одной территории и имеющих общую историю. В учении швейцарского психолога Карла Густава Юнга (1875–1961) — одно из составляющих психики наряду с личным бессознательным и сознанием.



по идеалу красоты и добра усиливается, враждебность окружающего мира кажется непреодолимой.

Эмоциональная выразительность цвета составляет главную черту и в полотнах русских живописцев-романтиков, в первую очередь **Ореста Адамовича Кипренского** (1782–1836). Романтизм в России зародился в начале XIX в. на почве классицизма, не признававшего никаких отступлений от канона, но допускавшего любовь к руинам, рыцарским романам, франкмасонским таинствам — атрибутам сугубо романтическим. Победа России в освободительной борьбе с врагами Отечества, социальный оптимизм, вера в справедливость обусловили в эпоху «александровского классицизма» редкое сочетание высокой гражданственности с человеческой теплотой. Пример тому — *«Портрет Евгр. В. Давыдова»* (1809) кисти Кипренского. По героической масштабности и романтической вдохновенности этот образ воспринимается как образ новой эпохи, когда служба в армии из сословных традиций превратилась в патриотическое дело (см. цв. вкл., рис. 49).

Евграф Давыдов — кузен поэта-партизана Дениса Давыдова, прославившегося в Отечественной войне 1812 года. Сам он, герой военных кампаний 1807–1808 гг., а впоследствии «битвы народов» под Лейпцигом, представлен удалцом и рыцарем, мятежным и мечтательным.

Резкое чередование света и тени придает цветовой гамме особое поэтическое звучание. Золотистый просвет среди иссиня-черных стволов и веток с оливковой листвой созвучен золотисто-медовой коже лица, словно заключенного в раму из каштановых волос и мехового воротника. Алый с золотым шитьем ментик и сияющие белизной лосины с серебряным шнуром португали тронуты такой легкой, прозрачной тенью, что она заставляет почти физически ощутить круглящуюся поверхность живой плоти. И даже лежащий на камне у ног кивер, полностью погруженный в тень, но с ярко освещенным пучком страусовых перьев — традиционным украшением головного убора гусар, вносит романтический акцент в образ нового романтического героя.

#### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие темы нашли отражение в творчестве композиторов и художников-романтиков? Используйте иллюстрации из задания № 23 в рабочей тетради.

2. В чем состоит отличие русского романтизма от европейского?
3. Выполните итоговое задание к разделу «Художественная культура XVIII — первой половины XIX века» в рабочей тетради.

**Проектная деятельность.** Покажите на примерах различие в проявлениях эстетики классицизма в Западной Европе и России. В чем состоит специфика романтизма в этих культурных ареалах? Найдите в русской живописи картины, в которых, на ваш взгляд, романтический идеал соприкасается с классицистической традицией. Проведите сравнительный анализ наиболее знаковых проявлений эстетики классицизма в вашем окружении и в Западной Европе.

\* \* \*

Романтическое мироощущение, возникшее на почве трагического разлада между творческой личностью и окружающей средой, обусловило стремление найти «тихую гавань» для изболевшейся души. Поэтому в творчестве романтиков такое важное место занимали природа, фантазия, фольклор, легендарный мир прошлого. Одной из определяющих черт романтизма являлась нечеткость грани между искусством и реальностью. После великой эпохи Возрождения это был второй период, когда искусство не столько отражало, сколько творило особую реальность, служа неким дополнением, а иногда и заменой реальной жизни; при этом реальный мир подгонялся романтиками под воображаемый, более значительный и эмоционально насыщенный. В культуре России романтическое восприятие мира, сложившееся на иной, нежели в Европе, основе, органично и элегантно соединилось с рациональными строгими формами классицизма, дав уникальные образцы художественного творчества.









**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА  
ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ XIX —  
НАЧАЛА XX ВЕКА**

**РЕАЛИЗМ**

**УРОКИ 23–25**

**ИМПРЕССИОНИЗМ,  
СИМВОЛИЗМ,  
ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ**

**УРОКИ 26–27**

**МОДЕРН**

**УРОКИ 28–29**





# РЕАЛИЗМ

## УРОК 23

### СОЦИАЛЬНАЯ ТЕМАТИКА В ЖИВОПИСИ

Гюстав Курбе. «Похороны в Орнане».  
Оноре Домье. Серия «Судьи и адвокаты»

### РУССКАЯ ШКОЛА РЕАЛИЗМА. ПЕРЕДВИЖНИКИ

Илья Ефимович Репин. «Бурлаки на Волге».  
Василий Иванович Суриков. «Боярыня Морозова»

Реалистическое направление в живописи второй половины XIX в. возникло как оппозиция романтизму и академическому искусству и получило определение *критический реализм*. Его основу составили стремление к жизненной правде и отражение суровой повседневности в правдивых и суровых образах.

Основателем реализма считается **Гюстав Курбе** (1819–1877), который в умении довести каждый персонаж до типической значимости, угадать в каждом герое судьбу целого поколения не имеет себе равных. Картина *«Похороны в Орнане»* (1849–1850), где выведены типические характеры в типических обстоятельствах, по праву была провозглашена манифестом реализма (см. цв. вкл., рис. 53).

Композиция строится параллельными планами и развернута вдоль края полотна. Похоронная процессия уныло движется слева направо и вновь заворачивает влево, останавливаясь у края свежевырытой могилы, оказывающейся в центре как главное «действующее лицо». Все присутствующие на церемонии люди из «хорошего» общества безразлично относятся к происходящему, но ведут себя подобающим образом.

Несколько женщин плачут, но, кажется, что они лишь прижимают носовой платок к глазам ради приличия. У могилы высокий бледный мужчина с узким вытянутым лицом выражает приличествующую моменту печаль. Священник бесстрастно, но старательно читает молитвы. Служка, маленький мальчик, едва сдерживая зевоту, мужественно дожидается конца церемонии. Могильщик, для которого похороны — повседневная работа, тоже терпеливо ждет. Единственные, кто искренне переживает происходящее, — старики в наполеоновских треуголках справа от могилы. Они хоронят своего товарища, как и они, сражавшегося за Республику, а теперь первым открывшего новую страницу их судьбы.

В каждом из созданных Курбе образов воплощен определенный типаж, будь то мэр, нотариус, кюре, могильщик, служка. Нарочитая прозаичность в изображении людей, обыденность сюжета и колорита свидетельствуют о том, что главным героем произведения является неприкрашенная жизненная правда.

Такую же неприкрашенную правду оглашал **Оноре Домье** (1808–1879), создававший серии картин на одну тему и показывавший в них типических героев в типических обстоятельствах. Так, в серии *«Судьи и адвокаты»* (1850) судебские олицетворяют не только буржуазный суд, но и буржуазное общество в целом, где все продается и покупается. Домье демонстрирует ужасающее несовпадение между видимостью и сущностью, внешним обликом человека и его внутренним содержанием. Каждого из его персонажей можно назвать квинтэссенцией фальши и лицемерия, монументальным образом порока. Таков матерый адвокат в картине *«Во Дворце правосудия»*. Он только что выиграл дело за солидный куш и гордо шествует по коридору с высоко поднятой головой, воплощая ложное величие и продажность закона (см. цв. вкл., рис. 54).

Прозаичность сюжета компенсируется красками в палитре художника. Они кажутся драгоценными сплавами благодаря тому, что гамма их сближена и дает изумительную симфонию антрацитовых, голубых, серебристо-серых оттенков с ударами синего, белого, зеленого цветов. В картине человеческие фигуры, стены, воздух словно сотканы из холодного сизо-голубого света, рождая ассоциации с «чистой» высоконравственной атмосферы храма законности и неподкупности. Белый цвет мраморной пилястры, выхваченной световым лучом из синего марева, повторяется в лице адвоката, шейном платке, кипе прижатых к груди документов, как бы намекая на сходство холодного, скользкого



материала, из которого она высечена, с тем материалом, из которого «сделана» душа жреца правосудия.

Истинными же героями Домье были простые люди, задавленные работой и однообразием повседневной жизни: рабочие, мелкие служащие, ремесленники, прачки (см. цв. вкл., рис. 55). Его ставшая крылатой фраза «Надо быть человеком своего времени» отразила общий вектор развития живописи критического реализма, в том числе русской.

Обращение к социальной тематике русских художников-реалистов, *передвижников*\*, как их называли, происходило в русле бытового и исторического жанров, вершину которых составляет творчество Репина и Сурикова.

Несмотря на широкий диапазон затронутых тем, **Илья Ефимович Репин (1844–1930)** наиболее адекватно проявил свой талант в бытовом жанре, черты которого просматриваются даже в его исторических картинах. Этот жанр позволял показывать негативные стороны современной жизни, давление человека обстоятельствами, его унижение и страдание. Наиболее выразительно страдание народа, тяжесть подневольного изматывающего труда изображены на картине «*Бурлаки на Волге*» (1870–1873) (см. цв. вкл., рис. 56).

Художник расположил ватагу по принципу равногорювля. Он разбил людей на три группы и закрепил каждую чуть более высокой фигурой. Таким образом верхняя граница композиции оказалась параллельна горизонту и раме. Нижняя линия подчиняется пологой диагонали песчаного берега с вымоиной, которая усиливает мотив движения. Она идет под углом к плоскости холста, и кажется, что люди в изнеможении волокут свою ношу прямо на зрителя, вовлекая и его в орбиту страдания. В пределах обеих линий далеко простирающаяся водная гладь реки придает композиции устойчивость. Это наделяет изображение эпическим дыханием.

Репинские бурлаки воспринимаются не как рабочий скот, случайная толпа из деклассированных элементов, а как сколок с разных сословий, возрастов, национальностей населения всей Руси. Возглавляет ватагу поп-расстрига, в образе которого сосредоточена мудрость народа. Рядом мужик, так называемый «нижегородский боец», с устрашающе всклокоченными вихрами и густой бородой, но наивным и добрым выражением лица, — этот образ олицетворяет физическую силу. Тощий Илья-матрос, дерзко смотрящий в глаза зрите-

\* Борьба русских художников-реалистов против академических устоев привела к выходу 13 живописцев из состава Академии художеств в августе 1863 г. и их объединению в «Товарищество передвижных художественных выставок» в 1870 г.



лю, воплощает удаль молодецкую. Индивидуализированные образы бурлаков доведены до высокого драматического обобщения и не лишены эпического величия.

Эпическое величие веренице людей, движущихся из огнедышащего чрева волжского полдня, наряду с композицией придает колорит. Все цвета словно размыты раскаленным, слоями поднимающимся с земли воздухом. Он колеблется, как скрипичная струна. Он обволакивает лучистым покровом кажущееся выцветшим высокое небо. Он отливает на спокойной глади реки зыбким, переливчатым муаром, творит на жгучем золотистом песке водные зеркала и даже затертые рубахи бурлаков заставляет отсвечивать медово-янтарными пятнами.

В творчестве **Василия Ивановича Сурикова** (1848–1916) главное место заняла историческая картина. Ее предназначение заключалось в том, чтобы напомнить о позитивных чертах русского национального характера — той созидательной силе, которая сможет повести Россию вперед. Суриков представил историю как движение народных масс. Он первым выявил скрытый и непримиримый антагонизм между обществом и личностью, страдания которой ради будущего коллективного счастья неоправданны. Первым сделал акцент на то, что, если страдание за идею продиктовано свободой выбора, оно приобретает характер искупительной жертвы. При этом искупительное страдание — специфика русской души. Оно выражает национальную потребность в правдоискательстве любой ценой. Об этом зримо свидетельствует испуганная решимость **боярыни Морозовой** в одноименной картине (1887), по собственной воле готовой принять мучения, костер, смерть за идею (см. цв. вкл., рис. 57).



66



Сюжет рассказывает об одном из эпизодов истории раскола Русской православной церкви XVII в. — отделении части верующих, не признавших церковной реформы патриарха Никона. Наиболее яркой противницей реформ была боярыня Морозова, сосланная в Боровский Пафнутьев монастырь.



В центре картины изображены сани, на которых по заснеженной московской улице увозят боярыню в ссылку. Закованная в железо, но не сломленная духом, она посылает своим приверженцам последний знак веры и непримиримости — двухперстное крестное знамение. Композиция строится по диагонали, и размещение персонажей, выражающих свое сочувствие боярыне, образует некую «активную силовую линию», визуальную идущую к голове и рукам Морозовой, держащим, как замковый камень, весь композиционный свод. Особый эмоци-

ональный накал создают две точки в диагональной композиции: поднятая рука боярыни со скрещенными пальцами как свидетельство силы духа и беспомощно протянутая рука нищей странницы, из-под которой выскальзывает конец розвальней, — намек на утрату последнего оплота веры.

При этом Суриков, используя в диагональной композиции принцип золотого сечения, достиг уникального результата. В картине одно вертикальное сечение, исходящее от левого края полотна, проходит строго через «нижнюю точку» — руку старухи, а второе дает точку пересечения с диагональю как раз перед ртом героини. Суриков приковал внимание не только к руке и лицу Морозовой, но и к пустому, казалось бы, пространству перед ее полураскрытым ртом, откуда как бы звучит страстный призыв. Именно это невидимое огненное слово фанатического

убеждения и составляет главную интригу картины. Именно в нем величайшая сила Морозовой — женщины, которую глава раскольников протопоп Аввакум называл «львом среди овец».

В толпе приверженцев и противников боярыни выделяются люди, чьи позы, жесты, выражения лиц свидетельствуют о типических свойствах характера: чудаковатости юродивого, неприютности странника, кротости барышни, смиренности монахини, порывистости отрока, слезливости странницы.

Почти осязаемую жизненность людной московской улицы XVII в., морозную свежесть заиндевелой, позвякивающей серебряными льдинками Древней Руси убедительно передает колорит — интенсивные мазки червонного, синего, шафранного, лазоревого, белого цветов. Причем благодаря методу



67

67

Василий Иванович  
Суриков.

Боярыня Морозова  
(фрагмент). 1887.

ГТГ. Москва

работы на *пленэре*\*, белый снег у Сурикова искрится нежными оттенками голубого, лимонного, розового, а черная ряса Морозовой словно соткана из зеленых, коричневых, синих сполохов.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Что объединяет творчество французских художников-реалистов и русских передвижников? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 24 в рабочей тетради.
2. Каким образом в исторических полотнах Суриков изображает скрытый антагонизм между обществом и личностью?

## УРОК 24

### НАПРАВЛЕНИЯ В РАЗВИТИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ. СОЦИАЛЬНАЯ ТЕМА В МУЗЫКЕ

Модест Петрович Мусоргский. Песня «Сиротка»

### ОБРАЩЕНИЕ К РУССКОМУ ОБРЯДУ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ НАРОДНОСТИ В МУЗЫКЕ

Николай Андреевич Римский-Корсаков. «Проводы Масленицы» из оперы «Снегурочка»

### ИСТОРИЧЕСКАЯ ТЕМА В МУЗЫКЕ

Александр Порфирьевич Бородин. «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь»

Русская музыка последней трети XIX в. также не осталась в стороне от веяний времени. Новую эру в ее развитии открыли композиторы кружка «Могучая кучка»\*\*, поднявшие на щит социальную проблематику, национальную историю, верования и фольклор русского народа.

Потрясающие по правдивости и меткости сцены из народной жизни, музыкальные портреты выходцев из крестьянской среды создавал **Модест Петрович Мусоргский** (1839–1881). Примером его вокального творчества может служить песня «*Сиротка*» (1864–1865) — монолог одинокого бездомного ребенка, просящего прохожего о подавании. Яркую жизненность

\* **Пленэр** (франц. *plein air* — открытый воздух) — натурные зарисовки на открытом воздухе, воспроизведение изменений воздушной среды, обусловленных солнечным светом и состоянием атмосферы.

\*\* «**Могучая кучка**» — объединение, куда входили русские композиторы М. А. Балакирев, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин.



образу придает точная передача речевой интонации, близкой к крестьянскому говору того времени: чередование одного ударного слога и двух безударных. Мелодия «Сиротки» вырастает из привычной, затверженной просьбы, то робкой, то настойчивой, начинающейся с обращения к прохожему: «Барин мой миленький, барин мой добренький...». Ритмически удлинив в музыке ударные слоги, Мусоргский передает интонацию горестного причитания, жалобы, мольбы. Чем дальше, тем торопливее и беспокойнее становится речь ребенка, отражая смену его душевного состояния. Стремление найти сочувственный отклик у равнодушного барина делает сиротку красноречивым; движение ускоряется, звучность усиливается. Общее нарастание возвращает к начальной попевке, но звучащей более драматично. Мелодия, достигая своей вершины, подчеркивает отчаянный вопль ребенка, брошенный вслед уходящему барину. Затухание динамики создает ощущение, что конец фразы сиротка произносит, глотая слезы. Страстная мольба оказывается бесплодной.



**Модест Петрович Мусоргский.**  
**38. Песня «Сиротка» [1'35].**

Принцип народности, основу которого составляет изображение крестьянского быта, обращение к древним обрядам и песням, связанным со славянскими мифологическими представлениями о природе, проявился наиболее полно и самобытно в музыке **Николая Андреевича Римского-Корсакова** (1844–1908). Его опера-сказка «**Снегурочка**» (1881), написанная на сюжет одноименной весенней сказки А. Н. Островского, любовно воспроизводит картины народного быта и календарных языческих обрядов.



Действие оперы происходит в сказочной стране берендеев, жизнь которых счастливо текла, пока у Весны и Мороза не появилась дочка Снегурочка. Разгневанный этим Ярило-Солнце скрылся от людей: лето стало коротким, зима — долгой и суровой. Так продолжалось целых 15 лет, пока вернувшаяся на землю Весна не отпустила дочку в страну берендеев. Но Снегурочка, участвуя в жизни людей, остается холодной и безучастной к их чувствам и страстям. Она не замечает привязанности Леля, не понимает горя Купавы, не разделяет любви Мизгиря. Страдая от собственной холодности, Снегурочка обращается к матери с просьбой одарить ее способностью любить. Однако стоило девушке испытать любовный жар, как она тотчас растаяла от первого луча летнего солнца, отныне щедро заливающего своим светом землю, неся ей тепло, жизнь и радость.

Опера состоит из пролога и четырех действий. Ее оптимистическая идея — торжество животворящих сил природы, солнца, света, тепла — отчетливо звучит уже в оркестровом вступлении к прологу. Его первая часть рисует картину природы на пороге весны. Суровая, угрюмая тема Мороза сменяется бойкой перекличкой петухов, переливчатыми трелями птиц, нежной темой Весны. Образ Снегурочки раскрывается в прологе арией «С подружками по ягоду ходить» и ариеттой «Слыхала я, слыхала». В арии легкие, грациозные переливы голоса перекликаются с прозрачными, холодными напевами флейты, создавая пленительный облик юной девушки, такой земной, реальной, но холодной. Ариетта полна томлением Снегурочки по людским песням.

**Николай Андреевич Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка». 39. Пролог. Вступление [4'26]; 40. Пролог. Ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить» [1'09]; 41. Пролог. Ариетта Снегурочки «Слыхала я, слыхала» [1'31].**



Во второй части пролога тема прихода весны получает дальнейшее развитие и логическое завершение в обрядовой сцене «Проводы Масленицы». Сцена состоит из хоровых эпизодов, написанных в стиле языческих календарно-обрядовых песен, объединенных напевом-величанием «Ой, честная Масленица, ой!». Эта колоритная картина старинного народного быта содержит настоящие обрядовые песни, как, например, «Каледа, маледа» или «Далалынь, далалынь по яиченьку».

Обряд прощания с Масленицей начинается веселой плясовой «Раным-рано куры запели», переходя в сетование «Веселенько тебя встречать, привечать» и далее в игривый напев «Воротись к нам на три денечка». По законам жанра Масленицу то гонят прочь, то призывают назад, противопоставляя бойкую, озорную скороговорку «Масленица-мокрохвостка, поезжай долой со двора!» радостной, звонкой веснянке «У нас с гор потоки». Завершается обряд монологом чучела Масленицы, которая обещает вернуться на будущий год. В прологе, таким образом, соединяется сказочно-природное и народно-бытовое звучание темы проводов зимы и встречи весны, содержится экспозиция всех сказочных и народных образов оперы, из него вытекает все последующее развитие сюжета и музыки.

**Николай Андреевич Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка». 42. Пролог. «Проводы Масленицы» [5'19].**







68

68

**Мстислав  
Валерианович  
Добужинский.**  
Кончак. Эскиз  
костюма к опере  
А. П. Бородина  
«Князь Игорь».  
1935. Музей театра  
и музыки. Вильнюс

Возросший интерес к русской истории, актуальность патриотической идеи единства и могущества страны, выраженной еще в XII в. в поэме «Слово о полку Игореве...», нашли отзвук в опере Александра Порфирьевича Бородина (1833–1887) «*Князь Игорь*» (1869–1887).

В силу особенностей оперного жанра Бородин отошел от литературного источника, рассказывающего о походе князя Игоря Святославича Новгород-Северского в 1185 г. на степных кочевников — половцев. Выпали эпизоды битвы русских с половцами, «Золотое слово» великого князя Киевского Святослава, обращенное к князьям с призывом объединиться, противостояние русской рати, защищающей свою землю, половецкому войску, живущему набегами, показано в опере убедительно и масштабно. Причем, по традиции эпической оперной драматургии, заложенной Глинкой, основной конфликт раскрыт не в прямом действии, а в сопоставлении национальных культур — русской и восточной.

Духовному величию и самоотверженности защитников Русской земли противопоставит образ половцев. Все стороны половецкого характера — храбрость, силу, великодушие, горячий темперамент, томную негу — Бородин раскрыл в «*Половецких плясках*». Это грандиозная танцевально-хоровая сцена. Она начинается хором и пляской девушек-невольниц, поющих о далекой родине. Их задумчивая, гибкая песня «Улетай на крыльях ветра» содержит типические черты восточных лирических напевов и сопровождается плавным танцем, вызывая образ бескрайнего степного приволья. Девический танец сменяется «дикой», стремительно кружащейся пляской мужчин. За ней следует легкая пляска мальчиков с отрывистыми прыжками и быстрым вращением, сопровождаемая хором: «Пойте песни славы хану». Повторяясь, музыкальные темы варьируются и по-новому сочетаются между собой. Все участники плясок вовлекаются в общее вихревое, исступленно-буйное движение. Оно завершается «диким» звучанием целотонной гаммы и диссонирующими аккордами. «Половецкие пляски» стали классическим образцом вокально-танцевальной сцены. Разнохарактерные танцы соединились в ней с пением и образовали цельную, по-восточному колоритную, многокрасочную картину.



**Александр Порфирьевич Бородин.**  
Опера «Князь Игорь». 43. II д. «Половецкие пляски» [5'01].

1. Какими музыкальными приемами композиторы «Могучей кучки» отражали социальные идеи?
2. Какие черты оперного искусства, заложенные М. И. Глинкой, были заимствованы Н. А. Римским-Корсаковым в опере «Снегурочка» и А. П. Бородиным в опере «Князь Игорь»?

## УРОК 25

### ЛИРИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В МУЗЫКЕ

Петр Ильич Чайковский. Балет «Щелкунчик»

### ТЕМА «ЧЕЛОВЕК И РОК» В МУЗЫКЕ

Петр Ильич Чайковский. Опера «Пиковая дама»

Традиции Глинки составляли основу творчества не только композиторов «Могучей кучки», но и их современника — **Петра Ильича Чайковского** (1840–1893). Причем в музыке Чайковского они использовались в раскрытии двух тем: лирической — как преодоление «злых чар» силой любви и человечности и трагической — как бессилие человека перед роковым стечением обстоятельств. Первая тема нашла воплощение в балете «Щелкунчик», вторая — в опере «Пиковая дама».

Балет «*Щелкунчик*» (1891–1892) написан по мотивам сказки немецкого писателя-романтика Эрнста Теодора Амадея Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король».



Сюжет рисует своеобразный мир детских образов, детской сказочной фантазии и игры. На рождественской елке дети Маша и Фриц получают в подарок чудесную куклу, которая может колоть орехи — Щелкунчика, но неосторожный мальчик ломает игрушку. После шумного детского бала Маша прокрадывается в гостиную, чтобы проведать своего любимца Щелкунчика, оставленного под елкой. Вдруг елка начинает расти, куклы на ней оживают, а из-под пола вылезают мыши. Куклы перепуганы, часовой стреляет, зайцы-барабанщики бьют тревогу, пряничные солдатики строятся в ряды. Но мыши побеждают и жадно пожирают пряники. Тогда раненый Щелкунчик созывает старую гвардию — стойких оловянных солдатиков и сам становится во главе войска. Мышиный король вступает в единоборство с Щелкунчиком и уже готов убить его, но в этот момент Маша бросает в короля башмак. Щелкунчик, воспользовавшись замешательством врага, пронзает его шпагой. Мышиное войско в страхе разбегается. Щелкунчик превращается в прекрасного принца и увозит Машу в сказочное королевство сладостей — Конфитюренбург, где разворачивается грандиозная праздничная феерия.



В балете «Щелкунчик», как и в других балетах Чайковского, музыка традиционных балетных номеров начала передавать глубокие чувства, стала образцом соединения музыкальной выразительности и яркой картинности. Чайковский нашел на редкость точные музыкальные средства для характеристики каждого персонажа. Так, все магическое и коварное — беготню мышей, образ таинственного гостя, фокусника и волшебника, подарившего чудесную куклу, — воспроизводит холодноватая звучность кларнетов, фаготов и альтов. Светлые образы Маши и Щелкунчика, напротив, связываются с теплыми тембрами английского рожка и струнных.

*Адажио* — медленный сольный или дуэтный танец в классическом балете — приобрело значение музыкального портрета героя. Так, скажем, в начале второго действия адажио Щелкунчика, представляющего свою спутницу, рисует его пылкое воодушевление и напоминает о тревожных событиях минувшей ночи — битве с мышиным войском и чудесной победе героя, одержанной благодаря Маше.



Петр Ильич Чайковский. Балет «Щелкунчик».  
44. II д. Рассказ Щелкунчика [0'53].

69, 70

Мстислав

Валерианович

Добужинский.

Графиня, Лиза.

Эскизы костюмов

к опере

П. И. Чайковского

«Пиковая дама».

1934. Музей театра

и музыки. Вильнюс

*Дивертисмент* — вставные разнохарактерные танцы — воссоздавал картины быта или окружающей среды. Радужная атмосфера сказочного царства Конфитюренбург передана пестрой чередой дивных танцев, к примеру, кофе (арабский) и чая (китайский). Томная мелодия скрипок на монотонном, едва мерцающем фоне виолончелей и альтов отображает пряный, сладостный, завораживающий мир Востока, а свистящая мелодия флейт с колкими отрывистыми звуками струнных позволяет окунуться в миниатюрный «игрушечный» мир словно фарфоровых китайцев и китайнок.

Для усиления лирико-психологического звучания сцен Чайковский активно использовал вальсовые ритмы. Так, например, «Вальс снежинок» в конце первого действия передает очарование волшебного сна Маши: застывший еловый лес и легкое, призрачное в рассеянном свете луны кружение снега. Колорит музыки все время светлеет, переходя от беспокойного «ночного» к воздушному, хрустально прозрачному. Изящно-приветливый вальс в начале второго действия воссоздает сверкающие на солнце струи реки из розовой воды, по которой в золотой ладье приплывают в сказочную страну Маша и принц Щелкунчик. Общий большой «Вальс цветов» с мощным кружащимся вихревым потоком является настоя-

щим апофеозом пышного праздничного дивертисмента второго действия.

**Петр Ильич Чайковский. Балет «Щелкунчик».**  
**45. III д. Арабский танец [1'31]; 46. III д. Китайский танец [1'10]; 47. III д. Вальс цветов [4'43].**



Тему «Человек и рок» Чайковский развил в опере *«Пиковая дама»* (1890), основой для которой послужила одноименная повесть Пушкина.



Завязкой повести стал рассказ Томского о его восьмидесятисемилетней бабушке-графине, которая в молодые годы, будучи страстной картежницей, узнала тайну трех карт. Рассказ произвел сильное впечатление на бедного молодого офицера Германна, никогда не игравшего, но ночи напролет наблюдавшего за игрой других. Решив во что бы то ни стало завладеть тайной, он начинает настойчиво ухаживать за юной воспитанницей графини Лизой. Германн добился взаимности, проник в спальню старухи и до смерти ее испугал, требуя назвать масть. Ночью ему явился призрак графини и поведал, что тройка, семерка, туз выиграют ему сряду, но больше одной карты за вечер ставить нельзя. В первый же вечер Германн поставил на тройку весь свой капитал — 47 тысяч, оставленные отцом, и выиграл. На другой день он поставил на карту вчерашний выигрыш. Выпала семерка. На третий вечер вместо туза выпала пиковая дама, и Германну показалось, что она прищурилась и подмигнула. «Старуха!» — закричал в ужасе Германн. Он сошел с ума.

Чайковский дал свою трактовку образам героев. Германн утратил присущие ему в повести корыстолюбие и холодную расчетливость, став воплощением искренности чувств. Его поступками движет любовь к Лизе, которая из бедной родственницы превратилась во внучку графини, что исключает возможность брака богатой наследницы и бедного офицера. Чтобы оттенить благородство и цельность характера Лизы, Чайковский ввел новый персонаж — ее жениха, графа Елецкого, человека достойного, любящего свою невесту. Но Лиза отказывает жениху-ровне, выбирая любимого. Образ безобидной старухи-графини, весело пожившей, в опере приобрел зловещее звучание, связываясь в сознании Германа со смертью, мраком, удушливой атмосферой роковой тайны.



69



70



Опера, состоящая из трех действий (семи картин), начинается краткой оркестровой интродукцией, в которой звучат основные ее темы: тема из баллады Томского как завязка интриги, тема Пиковой дамы как идея рока, тема любви Германа, выражающая светлое начало.

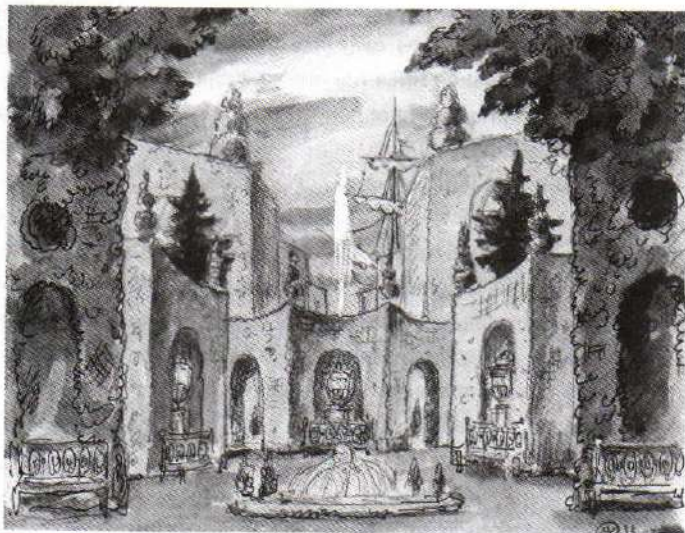


В первой картине на прогулке в Летнем саду центральное место занимает баллада Томского. Она повествует о прошлом графини и о тайне трех карт. Действие второй картины происходит в комнате Лизы, встревоженной любовью к Герману. И здесь в дуэт Лизы и Германа, страстные признания которого увенчиваются настоящим триумфом любви, вторгается мрачная тема Пиковой дамы.

71

**Мстислав  
Валерианович  
Добужинский.**

Летний сад. Эскиз  
декорации к опере  
П. И. Чайковского  
«Пиковая дама».  
1934. Музей театра  
и музыки. Вильнюс



71



**Петр Ильич Чайковский. Опера «Пиковая дама».**  
**48. Интродукция [3'27]; 49. 1 к. Баллада Томского  
«Однажды в Версале» [1'06]; 50. 2 к. Дуэт Лизы и Герма-  
на «Прости, небесное создание» [3'10].**

Праздничная атмосфера бала в третьей картине получает словно затухающий отголосок в четвертой картине. Она разворачивается в спальне графини, куда тайно проникает Герман и, скрытый от взоров старухи, оказывается невольным свидетелем ее воспоминаний о молодости. Символом прошлого графини становится старинная песенка на французском языке из оперы французского композитора XVIII в. Андре Эрнста Модеста Гретри «Ричард Львиное Сердце».



**Петр Ильич Чайковский. Опера «Пиковая дама».**  
**51. 4 к. Песенка графини «Je crains de lui parler la nuit» [1'27].**

Пятая картина начинается поздним вечером в казарме. Больное воображение Германа рисует картину смерти графини, причиной которой он стал, требуя назвать три карты. Появляется призрак графини, произносящий название заветных карт: «Тройка, семерка, туз». Музыкальная тема Пиковой дамы на нисходящей целотонной гамме у кларнетов вносит ощущение мертвенного оцепенения, застылости.

В шестой картине на набережной Зимней канавки происходит свидание Лизы и Германа. Бред Германа «о горах золота» открывает Лизе, кто убийца графини, и она в отчаянии бросается в воду.

В седьмой картине Герман отправляется в игорный дом, где и завершается действие оперы. Две карты, поставленные им по подсказке призрака, выигрывают. Упоение победой и жестокая радость звучат в арии Германа «Что наша жизнь? Игра!». Однако третья карта оказывается не тузом, а дамой пик. Появляется призрак графини. В припадке безумия Герман закаляется. В предсмертные минуты к нему вновь возвращается сознание, он видит Лизу и с ее именем на устах умирает. В оркестре возникает трепетно-нежный образ любви.

**Петр Ильич Чайковский. Опера «Пиковая дама».**  
**52. 7 к. Ария Германа «Что наша жизнь? Игра!» [2'12];**  
**53. 7 к. Конец оперы — хорал отпевания и тема любви [1'59].**



## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какими музыкальными средствами пользовался П. И. Чайковский, чтобы отобразить в балете лирико-психологическое начало?
2. Чем характеризуется тема рока в опере «Пиковая дама»?

\* \* \*

Реализм XIX в. всесторонне развил и углубил воспринятую от романтизма критику материального, бездуховного прогресса и буржуазной цивилизации. Его ведущими принципами являлись объективный взгляд на существенные стороны жизни, воспроизведение типических характеров в типических обстоятельствах, жизненная достоверность изображения, преобладающий интерес к проблеме зависимости личности от общества и истории.





# ИМПРЕССИОНИЗМ СИМВОЛИЗМ ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ

## УРОК 26

### ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ИМПРЕССИОНИЗМА В ЖИВОПИСИ

Клод Оскар Моне. «Сорока».

Пьер Огюст Ренуар. «Завтрак гребцов»

### ИМПРЕССИОНИЗМ В СКУЛЬПТУРЕ

Огюст Роден. «Граждане города Кале»

### ИМПРЕССИОНИЗМ В МУЗЫКЕ

Клод Дебюсси. «Сады под дождем», «Облака»

Художественная культура конца XIX в. отличается чрезвычайной неоднородностью, особо проявившейся во Франции, где зарождение и быстрая смена художественных течений происходили почти непрерывно. Причем стили, течения, направления не только следовали один за другим, но и сосуществовали, порой сложно взаимодействуя, как, например, импрессионизм, символизм, постимпрессионизм.

В 1870–1880-е гг. важнейшее место во французском искусстве занял *импрессионизм* (от франц. l'impression — впечатление) — направление, название которого возникло благодаря пейзажу Клода Оскара Моне (1840–1926) «*Впечатление. Восход солнца*» (1872) (см. цв. вкл., рис. 58). Уже само название делало заявку на специфику импрессионистской жи-



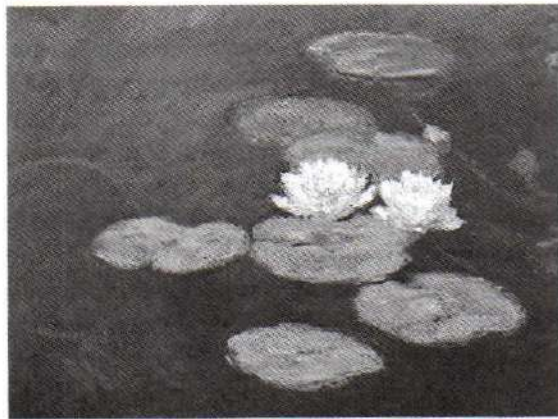
вописи как искусства сугубо индивидуализированного, почти интимного. Художник фиксировал свое впечатление от мига, от преходящего явления, которое не повторялось. Особенности индивидуального мировосприятия обусловили сведение сюжета к мотиву, жанровому или пейзажному. Акцент на мотиве, дающем сиюминутное впечатление, определялся также методом работы на пленэре, позволяющим открывать новые цветовые качества предмета, которые менялись в зависимости от освещения в воздушной среде. Неслучайно у Клода Моне существует целая серия картин с одним и тем же предметом, но разному освещенным, — стог сена утром, в полдень, вечером, при луне, в дождь или кувшинки, преображенные сверкающим светом в разное время суток.



72



73



74

72

*Клод Оскар Моне.*  
Кувшинки (утро).  
1914–1918. Музей  
Оранжери. Париж

73

*Клод Оскар Моне.*  
Кувшинки (пол-  
день). 1918. Музей  
Мармоттан. Париж

74

*Клод Оскар Моне.*  
Кувшинки (вечер).  
1897–1898. Музей  
Мармоттан. Париж

Акцент на зрительном восприятии привел к подавлению «памяти цвета» и нарушению зрительной ассоциации. Скажем, трава перестала ассоциироваться с зеленым цветом, и ее стали изображать в тени синим кобальтом, а на солнце золотистой охрой.



Внимание к свету и цвету повлекло за собой появление новой техники. На холст стали наносить краску чистого цвета отдельными мазками разной величины, добиваясь ее особой светозарности.

Новый взгляд на ежесекундно меняющийся мир определил и новое понимание пространства: вместо иллюзорной перспективы — иллюзорная вибрирующая поверхность, необычный ракурс, приемы кадрирования.

Ведущее значение в творчестве Моне приобрел пейзаж, не содержащий ни рассказа, ни нравоучения, а отражающий только личное ощущение от изменчивой природы. Это — так называемое импрессионистское видение мира, при котором неважно, *что* изображено, а важно *как*. Примером картины, когда общий взгляд не улавливает деталей, а воспринимает все изображение целиком, может служить «*Сорока*» (1882), где сама птица едва заметна (см. цв. вкл., рис. 59).

Впечатление от погожего зимнего дня, близкого к завершению, возникает благодаря виртуозному совмещению теплых золотистых, розовых, оранжевых мазков и холодных серых, голубых, лимонных. Мазки чистого цвета, разной густоты и гладкости, фокусируясь в глазу зрителя, с изумительной достоверностью создают ощущение прогретого солнцем воздуха, свежести ноздреватого снега. Мягкими округлыми мазками достигается пушистость снежных шапок на ветвях деревьев и ивовых прутьях ограды. Короткие поперечные штрихи кисти рождают ощущение подтаявшего на солнце снежного покрова. Прощапанная древком кисти параллельные полоски на живописной поверхности вызывают иллюзию напоенного влагой воздуха. Крупные мазки сизо-серых оттенков в стволах и ветвях деревьев служат кулисами для мелких золотисто-розовых мазков снежного наста в саду, продолжающихся в белом пространстве поля и создающих эффект дали. Слепящий белый снег у края холста, золотистые блики на подтаявшем насте садовой дорожки, желтая стена дома, словно излучающая солнечный свет, — все звучит праздничным, мажорным аккордом. Но интенсивные сизо-лиловые тени у тына, подернутая золотистым маревом заснеженная даль, пепельно-серые пятна в пушистых шапках снега на ветвях деревьев свидетельствуют о близящемся вечере, рождая легкое сожаление об уходящем солнечном дне. Строя колористическую гамму как взаимодействие серого и черного на белом, Моне извлекает удивительное богатство цветовых отношений, дающих впечатление сиюминутно протекающей перед взором зрителя жизни.

Не только природа в ее изменчивом состоянии являлась любимым мотивом живописи импрессионистов, но и дина-



мичный, многоликий мир зрелищ и развлечений. Его вдохновенным певцом был **Пьер Огюст Ренуар** (1841–1919). Неслучайно его называли живописцем счастья. Чтобы это ощутить, достаточно взглянуть на «*Завтрак гребцов*» (1881), где запечатлены дышащие молодостью и дружелюбием благодушные мужчины и пленительные женщины (см. цв. вкл., рис. 60).

Всеобщее оживление передано, во-первых, непринужденными, будто случайно схваченными позами. Во-вторых, благодаря необычной перспективе от круговой композиции на переднем плане художник постепенно переходит по диагонали к иллюзорно плоскому фону. В-третьих, за счет живой вибрации света и палитры чистых цветов. Пульсирующий ритм коротких цветовых мазков словно «отталкивается» от белого цвета скатерти и мужских маек на переднем плане. А контраст между приглушенными голубыми тенями под тентом и яркими пятнами солнечного света на кустах, воде, парусных лодках помогает ощутить зной и истому летнего дня.

Живая вибрация света, растворяющая форму, была достигнута **Огюстом Роденом** (1840–1917) даже в пластике. В своих работах Роден отказался от гладкой, холодной поверхности, присущей классическим статуям, и как бы насытил ее цветом. Такой эффект он получил благодаря буграм и неровностям материала, дающим игру света и тени. Рельефная, подвижная, беспокойная поверхность придает образу экспрессию и динамизм. Она также разрушает четкую границу между пластическим объемом и пространством, рождает иллюзию проникновения пространства внутрь скульптурной формы.

Наиболее полное и блестящее воплощение эти особенности получили в скульптуре «*Граждане города Кале*» (1884–1888). Сюжет — добровольная смерть шести граждан ради спасения родного города в ходе Столетней войны\* — определил



75

75

**Огюст Роден.**  
Граждане города  
Кале. 1884–1888.  
Скульптура. Музей  
Родена. Париж

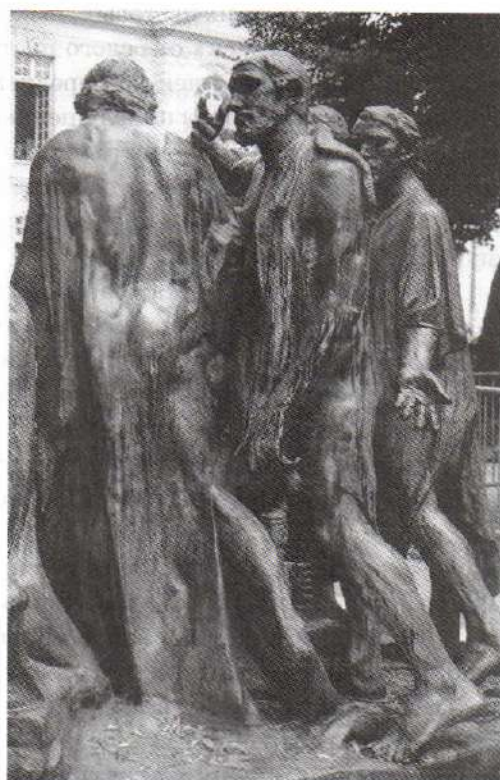
\* **Столетняя война** (1337–1453) — династические споры о престолонаследии между Францией и Англией, приведшие к захвату англичанами почти всей французской территории. После падения Парижа народное сопротивление возглавила Жанна д'Арк и, сняв осаду Орлеана, обеспечила дофину Карлу VII возможность короноваться в Реймсе.



выбор композиции. Роден отказался от пирамидального или фризообразного построения и остановился на мотиве круга. Во-первых, круговая композиция наиболее убедительно выражает идею мучительного и бесконечного шествия. Во-вторых, фигуры объединяет между собой внутренняя психологическая связь, когда слово значит меньше, чем блуждающий жест рук и напряжение мышц. При этом Роден расположил фигуры на расстоянии так, что пространство между ними оказывается включенным в образную структуру памятника, ибо рельефная, подвижная поверхность статуй словно насыщает окружающую среду своей экспрессией.



76



77

76, 77

**Огюст Роден.**  
Граждане города  
Кале. 1884–1888.  
Скульптура. Музей  
Родена. Париж

Внутреннее напряжение, безмолвный диалог героев, особая атмосфера драматического единства судеб виртуозно переданы Роденом через столь любимую им тему движения. Кажется, что едва уловимое движение отяжелевших босых ног заложников, медленно ступающих с ключами от города в лагерь английского короля, усиливается в торсах, затем будто наполняет энергией руки, нарочито укрупненные и пластически выразительные. Считая движение переходом от одной позы к другой, Роден акцентировал внимание на том его миге, когда

ступни обеих ног прочно покоятся на земле, а тяжесть тела через игру мускулов плавно перетекает к выдвинутой вперед ноге, фиксируя мимолетные зрительные ощущения.

Мимолетные зрительные ощущения фиксировала и музыка импрессионистов. Родоначальником и крупнейшим представителем импрессионизма в музыке является **Клод Дебюсси** (1862–1918).

На музыкальный импрессионизм Дебюсси значительное влияние оказали стихи поэтов Поля Верлена и Стефана Малларме. Их взгляд на мир напоминал полотна художников-импрессионистов, когда случайный луч света словно выхватывал фрагмент размытой картины. При этом поэтический образ нередко имел определенный звуковой эквивалент, как, например, в сборнике Поля Верлена (1844–1896) «Романсы без слов» прелестный экспромт «Счастье»:

Передо мною храм высокий  
У некой Мёз, реки ленивой,  
Несущей плавные потоки  
Туда, где плещутся приливы.

Я слышу этот шум невнятный,  
Вдали угадывая море.  
А тихой ночью ароматной  
Кресты искрятся на соборе,

И ангелы, сплетясь в короны,  
Поют, кружа над колокольной,  
И белых сов глухие стоны  
Всю ночь покой тревожат дольний,

И девушки, чисты и кротки,  
И сонмы отроков невинных,  
Как перламутровые четки,  
Мелькают в переходах длинных.

*(Перевод М. Миримской)*

Такой сплав мимолетности импрессионистской живописи и поэтической недосказанности определил тяготение Дебюсси к миниатюрным музыкальным формам и новым жанрам: эстампу, эскизу, прелюдии, ноктюрну, симфоническому триптиху.

Будучи приверженцем программной музыки, Дебюсси темой своих произведений избрал состояние природы — то, что раньше служило фоном. Это видно уже по названию — «Сады



под дождем», «Лунный свет», «Шаги на снегу», «Облака», «Море». Кредо импрессионистской музыки стала незавершенность темы. Аккордовыми созвучиями, как бы повисающими в воздухе и вызывающими ощущение мимолетности, Дебюсси передавал движение облаков, стук капель, игру света и тени, переливы воды, лунный свет.

Так, например, фортепианный эстамп «*Сады под дождем*» (1903) с его светлым и броским ритмом рождает в воображении восхитительную картину жаркого летнего дня, ленивое марево которого вдруг нарушает дождь. Дождь с шумом обрушивается на песчаные дорожки, изумрудные газоны, яркие цветы и густую листву сада. Дождевые капли стучат по крышам, падают на листья, скатываются по ним на траву, и вся эта картина расцвечена солнечными лучами, дробящимися и вспыхивающими мириадами искр в капельках воды.



Клод Дебюсси.  
54. Эстамп «Сады под дождем» [3'48].

Невероятно красочный эффект создают неожиданные яркие всплески «чистых» тембров какого-либо одного инструмента. Они появляются на фоне приглушенного звучания и исчезают буквально в одно мгновение. В ноктюрне «*Облака*» (1899) на меланхолическом фоне струнных, рисующих картину плавно плывущих белых облаков, периодически возникают и гасятся мотивы английского рожка, флейты. И эти мотивы зримо передают игру света и тени на земле, на листве деревьев, блики на воде, то искрящиеся от солнца, то плавающие маслянистыми пятнами.



Клод Дебюсси.  
55. Ноктюрн «Облака» [4'09].

#### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как эстетика импрессионизма отражена в изобразительном искусстве?
2. Какие поэтические образы повлияли на музыкальный импрессионизм?

## УРОК 27

### СИМВОЛИЗМ В ЖИВОПИСИ

Гюстав Моро. «Саломея» («Видение»)

### ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ

Поль Сезанн. «Яблоки и апельсины».

Винсент Ван Гог. «Сеятель».

Поль Гоген. «Пейзаж с павлином»

К середине 1880-х гг. вновь произошло возвращение к религиозным истокам, породившее искусство *символизма* (от франц. symbol — знак). Однако новая религиозность означала не возрождение моральных ценностей, а лихорадочную жажду мистического, сверхъестественного, неведомого. Неведомое, откуда еще ни один смертный не получил ответа, принимает разные облики. Это может быть красота, любовь, ужас, смерть, ничто.

Символистами была возрождена средневековая теория «соответствий», суть которой состоит в том, что явления мира видимого, материального не могут быть тождественны миру идеальному, «подлинному». Они обретают «соответствия» только в символах — особых знаках вещей и идей, находящихся за пределами логики. Иносказание, некий таинственный намек на сверхреальное звучат в стихах бельгийского драматурга **Мориса Метерлинка** (1862–1949):

Мне успели шепнуть  
(О, как страшно, дитя),  
Мне успели шепнуть,  
Что собрался он в путь...

Лампа здесь зажжена,  
(О, как страшно, дитя),  
Лампа здесь зажжена,  
У дверей я одна...

Вот вошла в первый зал  
(О, как страшно, дитя),  
Вот вошла в первый зал:  
Грустно пламя дрожало...

Во второй вошла зал  
(О, как страшно, дитя),  
Во второй вошла зал:  
Грустно пламя шептало...



Вот вошла в третий зал  
(О, как страшно, дитя),  
Вот вошла в третий зал:  
Там огонь умирал.

(Перевод Э. Шапиро)

Порой запах, мелодия, внутренний голос, словно волшебная сила, могут преобразить привычный предмет, образ, придав ему смысл мистического откровения — епифании. Уникальным образцом епифании как болезненно-порочного видения с элементами сладострастия и некрофилии служит картина французского символиста Гюстава Моро (1826–1898) «Саломея» («Видение») (1875) (см. цв. вкл., рис. 61).

Под сводами дворца, украшенного прихотливой вызолоченной вязью, цветной глазурью и мерцающей мозаикой, восседает на троне тетрарх \* Ирод.

Дряхлый старец задыхается, обезумев от похотливого танца Саломеи, от сладкого, пряного запаха ее тела. Упивается мезью Иродиада: гордый лик бесстрастен, как и подобает царице, но судорожно сцепленные пальцы выдают ее злорадное торжество. Безучастен палач с мечом, стоящий в глубине зала. Саломея, как лунатик, не замечает ни затрепетавшего Ирода, ни торжествующей Иродиады. Она заворожена жутким видением, которое ведомо ей одной: голова Иоанна Предтечи дрожит в мареве фимиама. Рот приоткрыт, кровь с багровой шеи тяжелыми каплями падает на плиты пола. Голова источает пронзительный свет, и остекленевший взгляд, прикованный к плясунье, вспыхивает.

Это, полное жути, видение, то ли предшествующее танцу, то ли свершившееся после, словно порождено прогретым и до одури сладким воздухом. При помощи размытых линий и светящихся красок Моро погружает зрителя в атмосферу вождения и порочности. Сияние от главы Иоанна Предтечи высвечивает ослепительную роскошь плоти Саломеи, едва уловимое, как пламя газовой горелки, колыхание прозрачной ткани на бедрах. Оно заставляет вспыхивать, искриться, переливаться самоцветы на шее, запястьях, животе. Оно придает образу Саломеи ту двойственность, которая была свойственна эстетике символизма. Саломея лицедейка, коварная и бездушная, заставляющая танцем бедер, груди, живота исходить от животной страсти старца. Но она же и богиня вечного исступления, вечного желания, вечной любви.

\* Тетра́рх (от греч. tetra — четыре) — правитель, управляющий четвертой частью области. Ирод был царем Иудейского царства в Южной Палестине в IV в. до н. э.





Именно такой, замороженной, ведущей свой мучительный монолог, показал Саломею английский писатель-эстет Оскар Уайльд (1854–1900).

По пьесе Оскара Уайльда, Саломея влюблена в Иоанна Крестителя, аскета, презирающего женщин. Ее отвергнутая любовь смешивается с ненавистью, и она просит у Ирода голову Иоанна в отместку за оскорбленное самолюбие.

**Саломея:** Иоканаан! Я влюблена в твое тело! <...> Ни розы в саду царицы аравийской, благоуханном саду царицы аравийской, ни стопы утренней зари, скользкой по листьям, ни лоно луны, когда она покоится на лоне моря... нет ничего на свете белее твоего тела. Дай мне коснуться твоего тела!

**Иоканаан:** Прочь, дочь Вавилона! Через женщину зло пришло в мир. Не говори со мной. Я не хочу слушать тебя. Я слушаю только слова Господа Бога.

**Саломея:** Твое тело отвратительно. Оно как тело прокаженного. Оно точно выбеленная стена, по которой прошли ехидны, точно выбеленная стена, где скорпионы устроили свое гнездо. Оно точно выбеленная гробница, которая полна мерзостей. Оно ужасно, оно ужасно, твое тело!.. Я в твои волосы влюблена, Иоканаан. <...> Длинные черные ночи, ночи,

когда луна не показывается, когда звезды боятся, не так черны. Молчание, живущее в лесах, не так черно. Нет ничего на свете чернее твоих волос... Дай мне коснуться твоих волос.

**Иоканаан:** Прочь, дочь Содомы! Не прикасайся ко мне! Нельзя осквернять храм Господа Бога.

**Саломея:** Твои волосы ужасны. Они покрыты грязью и пылью. Они как терновый венок, что положили тебе на лоб. Точно узел черных змей, которые вьются вокруг твоей шеи. Мне не нравится твоя шея. Мне не нравятся твои волосы... Я в рот твой влюблена, Иоканаан. <...> Цветы граната, что цветут в садах Тира, — более красные, чем розы, — не так красны. Красные крики боевых труб, возвещающие прибытие царей и внушающие страх врагам, не так красны. <...> Твой рот как ветка коралла, что рыбаки нашли в сумерках моря и которую они берегут для царей. Нет ничего на свете краснее твоего рта... Дай мне поцеловать твой рот.

**Иоканаан:** Никогда! Дочь Вавилона! Дочь Содомы, никогда!..»

После исполнения танца для Ирода Саломея в награду получила на серебряном блюде голову Иоканаана.



78

78

**Гюстав Моро.**  
Саломея (Видение)  
(фрагмент). 1875.  
Музей Гюстава  
Моро. Париж



79

Поль Сезанн.

Натюрморт с  
гипсовым слепком.  
Ок. 1894. Галерея  
института Курто,  
Лондон



79

«С а л о м е я: А ты не хотел дать мне поцеловать твой рот, Иоканаан. Хорошо, теперь я поцелую его. <...> Но почему ты не смотришь на меня, Иоканаан? Твои глаза, которые были так страшны, которые были полны гнева и презрения, закрыты теперь. <...> Ты боишься меня, Иоканаан, что не смотришь на меня? <...> Почему ты не смотрел на меня, Иоканаан? На глаза свои ты надел повязку, как тот, кто хочет видеть своего Бога. Ну что же, ты видел своего Бога, Иоканаан, но меня, меня ты никогда не видал. <...> Я видела тебя, Иоканаан, и я полюбила тебя! Я еще люблю тебя, Иоканаан. Тебя одного. Что буду я делать теперь, Иоканаан? Ни реки, ни великие воды не погасят моей страсти. Царевной была я, ты презрел меня. Целомудренна я была, ты зажег огонь в моих жилах... А! А! Почему ты не посмотрел на меня, Иоканаан? Если бы ты посмотрел, ты полюбил бы меня. Я знаю, ты полюбил бы меня, потому что тайна любви больше, чем тайна смерти. Лишь на любовь надо смотреть».

Наряду с символизмом с середины 1880-х гг. сложились различные течения в живописи, получившие общее название *постимпрессионизм*. Их отличительными свойствами были соединение цвета и формы, отказ от работы на пленэре и яркий колорит. Но главное, постимпрессионисты Поль Сезанн, Винсент Ван Гог, Поль Гоген через изменчивую видимость явлений умели передавать их неизменную сущность.

Мир на картинах Поля Сезанна (1839–1906) отражен в мгновении покоя, которое кажется вечно длящимся. Такой эффект производят мощные пластические формы, словно вылепленные цветом. Жесткие, ограниченные мазки, то намеренно положенные «ввахлест», то едва касающиеся друг

друга, распластаны по плоскости под разными углами. Сизоголубые, ржаво-золотистые, зелено-синие грани цветовых объемов — шара, цилиндра, конуса, вибрируя и создавая множество перспектив, лепят объем и пространство. При этом центральную перспективу подменяет взгляд на предмет сразу с нескольких точек зрения, отчего натура странно наезжает на зрителя, а предметы дальнего и переднего планов оказываются одного размера. Этот характерный для Сезанна





«дефект зрения» наиболее отчетливо проявился в пейзажах и натюрмортах. Например, в натюрморте *«Яблоки и апельсины»* (1895–1900) отдельные фрагменты увидены будто бы не только с разных ракурсов, но и в разное время (см. цв. вкл., рис. 62). Соединившись в одной картине, они дают эффект сферичности, словно на поверхности стеклянного шара.

**Винсент Ван Гог** (1853–1890) воспринимал мир как неустанный круговорот, как вечное движение. Благодаря особой технике мазка, уподобленного точкам, запятым, вертикальным штрихам, дороги, грядки и борозды на картинах художника будто убегают вдаль. Кипарисы и кусты взмывают к небу языками пламени. Горные края изгибаются, точно образуясь из первоначального хаоса прямо на глазах (см. цв. вкл., рис. 64).



80

Все случайное Ван Гог трактовал как космическое. Он изображал не один схваченный миг, подобно Клоду Моне, а целую непрерывность миггов. Он писал не конкретный эффект, а обобщающий символ. Скажем, восходящее солнце над пашней, по которой широко шагает сеятель, бросающий в землю семена.

Сеятель в одноименной картине причастен к первозданной, древней тайне рождения. Он — метафора самой жизни, кото-

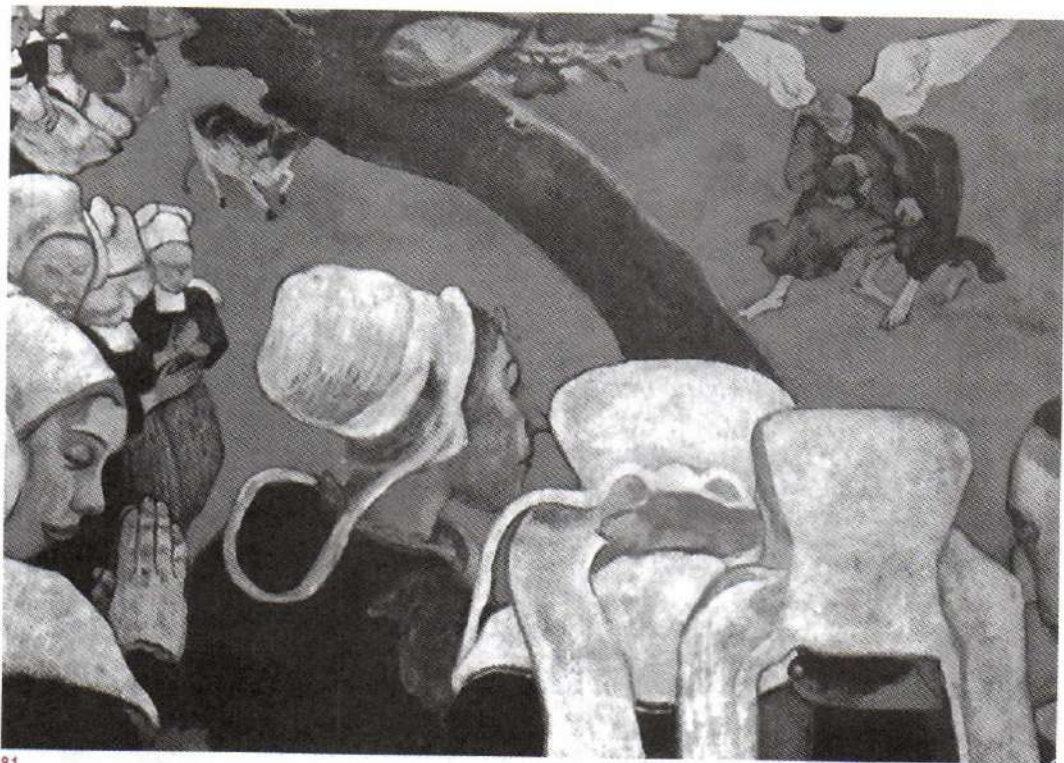
80

**Винсент Ван Гог.**  
Хлеба и кипарисы.  
1889. Националь-  
ная галерея.  
Лондон



рая заключена в крошечных зернах (см. цв. вкл., рис. 65). Образ человека, рассыпающего окрест животворящие зерна, соотносится у Ван Гога с золотым сиянием животворящих солнечных лучей, а полотно приобретает эпическое звучание. Его усиливает излюбленная цветовая гамма художника, в которой предпочтение отдано желтому цвету со всеми его градациями — от лимонного до оранжевого. Желтый ассоциируется с солнечным светом, который Ван Гог называл «благостом христианской любви».

Поль Гоген (1848–1903) отображал мир как ликующее звучие ярких локальных пятен с четкими краями. Все его картины, например *«Пейзаж с павлином»* (1892) (см. цв. вкл., рис. 63) — живописные декорации. Их особые свойства: простая композиция, чередование плоских планов, резкий линейный контур, отсутствие перспективы, яркий колорит.



81

Зеленая лужайка с яркоперыми павлинами, юноша возле дымящегося костра, хижина, покрытая пальмовыми листьями, тропический лес, пологие холмы, высокие горы и бездонное выцветшее небо — все рождает красочный образ мира, наполненный светом и дивными ароматами. Пятна чистого цвета заряжают оптимизмом, радостью, чувством полноты бытия.

При этом энергичные, решительные линии дают ощущение стабильности и покоя.

Ни Сезанн, ни Ван Гог, ни Гоген в глазах современников не имели никаких достоинств, но именно их искания и достижения стали отправной точкой для зарождения художественных течений и стилей XX в. — кубизма, экспрессионизма, модерна. Неслучайно они адресовали свое искусство будущим поколениям. «То, над чем я сейчас работаю, — писал Ван Гог, — должно найти себе продолжение не сразу и не сейчас. Но ведь найдутся же некоторые, которые также верят во все, что правдиво. Я ощущаю это так сильно, что склонен историю человечества отождествлять с историей хлеба: если не посеять в землю, то что же тогда молотить?»

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Каким образом в картинах художников-символистов отражено их восприятие мира как окна в неведомое? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 25 в рабочей тетради.
2. Выполните задание № 26 в рабочей тетради.
3. (Творческое задание.) Найдите черты сходства и различия в тематике романтической и символистской живописи. Для ответа используйте иллюстрации с CD.

81

*Поль Гоген.*  
Видение после  
проповеди. 1888.  
Королевский  
шотландский музей.  
Эдинбург





# МОДЕРН

## УРОК 28

### ВОПЛОЩЕНИЕ ИДЕИ АБСОЛЮТНОЙ КРАСОТЫ В ИСКУССТВЕ МОДЕРНА

Густав Климт. «Бетховенский фриз»

### МОДЕРН В АРХИТЕКТУРЕ

Виктор Орта. Особняк Тасселя в Брюсселе.

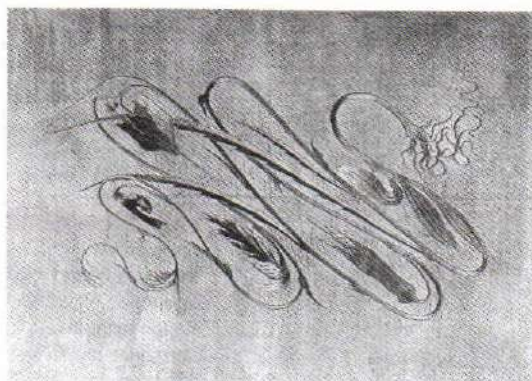
Федор Осипович Шехтель. Здание Ярославского вокзала в Москве.

Антонио Гауди. Собор Св. Семейства в Барселоне



Последний большой стиль, сложившийся в конце XIX — начале XX в., получил название *модэрн* (от лат. *modernus* — новый, современный). Он явился реакцией на эклектику в архитектуре и попыткой обобщить и синтезировать все предшес-

твующие художественные традиции: античности и Средневековья, классицизма и романтизма, Запада и Востока. Термин «модерн», возникший в Англии, был одним из множества названий стиля. Во Франции он назывался *ар нуво* (*L'Art nouveau* — новое искусство), в Германии — *югендстиль* (*Jugend* — юность), в Австрии — *сецессион* (от лат. *secessio* — уход, отделение). Знаковым выражением стиля стала волнистая линия, заимствованная из растительного мира, поэтому в



82

орнаменте преобладали водоросли, колеблющиеся в струях потока, растения с длинными стеблями и изысканно-утончен-



ными цветами — лилии, цикламены, ирисы, орхидеи, восточные мотивы с хризантемами, стрекозами и павлинами. С ними соперничали женские образы с невероятно длинными струящимися волосами, напоминающими то языки пламени, то океанские волны.

Искусство модерна провозгласило культ красоты как единственной абсолютной ценности, а ее главным критерием сделало цельность художественного образа. Своеобразным манифестом модерна стал «*Бетховенский фриз*» (1902) австрийского художника **Густава Климта** (1862–1918). Он украшает выставочный зал венского Сецессиона\* с мраморным памятником Бетховену и является живописной интерпретацией хорового финала «К радости» из Девятой симфонии Бетховена. Этот финал был написан на слова одноименной оды Фридриха Шиллера (1759–1805), немецкого поэта эпохи Просвещения:

Обнимитесь, миллионы!  
Слейтесь в радости одной!  
Там, над звездною страной —  
Бог, в любовь пресуществленный.

<...>



84

\* **Сецессион** — название объединений художников в Мюнхене, Вене, Берлине, отвергнувших академические приемы и ставших проводниками стиля модерн. Здание венского Сецессиона выстроено в 1897 г. архитектором Й. Ольбрихом.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ XIX —  
НАЧАЛА XX ВЕКА  
МОДЕРН



83

82

**Херман Обрист.**  
Портьерный узор  
«Удар бича». 1895.  
Музей моды.  
Мюнхен

83

**Альфонс Муха.**  
Рекламный плакат  
сигарет «Job».  
1897. Париж

84

**Йозеф Ольбрих.**  
Здание Сецессиона.  
1897. Вена



Вознесем ему хваленья  
С хором ангелов и звезд.  
Духу света этот тост!  
Ввысь, в надзвездные селенья!

(Перевод И. Миримского)

Фриз выражает идею тернистого пути человечества к красоте, возвышению духа и единению в Боге, ибо царство Божье и есть царство Красоты, Любви, Братства.

Композиция начинается на левой от входа стене. Здесь Со страдание и Гордыня побуждают творческую личность в образе рыцаря в золотых доспехах отправиться на поиски Красоты (см. цв. вкл., рис. 66). Стену напротив входа занимает изображение враждебных сил, мешающих продвижению к цели. Это горгоны, гигантский змей Тифон<sup>28</sup> и его дочери — Сладострастие, Вакханалия, Распутство (см. цв. вкл., рис. 71). Правая стена украшена фризом, который образуют фигуры мистических созданий, проплывающих над женщиной, играющей на лире. Ее образ — персонификация Искусства, к которому стремятся души, ибо только в искусстве можно найти вечную Красоту, вечную Любовь и вечное Единение (см. цв. вкл., рис. 67, 68). Нелучайно замыкает композицию изображение мужчины и женщины, слившихся в поцелуе под песенное славословие хора. Оно как бы подытоживает смысл гимна: «Радость Божественной Красоты — это поцелуй всему миру» (см. цв. вкл., рис. 69, 70).

Синтез музыки, поэтического текста и изобразительного ряда довершает гениальная стилизация под византийскую мозаику, которая сама по себе символизирует Божественный свет и красоту. Помимо светозарности она характеризуется плоскостностью, обилием золота, яркой палитрой и необычной техникой рисунка, состоящего из множества мелких квадратов, кругов и прямоугольников.

Цельность художественного образа в модерне проявлялась и в том, что декорация интерьера — живописные фризy, скульптура, витражи, мебель, светильники, каминные решетки, посуда, даже украшения и одежда хозяев — выдерживалась в одном стиле. При этом фоном для их взаимодействия служила архитектура.

Новый стиль в архитектуре предусматривал широкое использование металла. Его ковкость обеспечивала создание гибких растительных орнаментов. Первым, кто начал строить здания в новых формах, был бельгийский архитектор Виктор Орта (1861–1947). Спроектированный им *особняк Тасселя в Брюсселе* (1892–1893) считается своего рода эталоном стиля модерн.





К УРОКУ 19

## НЕОКЛАССИЦИЗМ, АКАДЕМИЗМ

45



44

**Жак Луи Давид.** Клятва Горациев.  
1784. Лувр. Париж

45

**Жак Луи Давид.** Горюющие  
женщины. Клятва Горациев  
(фрагмент). 1784. Лувр.  
Париж





К УРОКУ 19

## НЕОКЛАССИЦИЗМ, АКАДЕМИЗМ

46

**Александр Андреевич Иванов.**

Явление Христа народу.  
1837–1857. ГТГ, Москва

47

**Карл Павлович Брюллов.**

Последний день Помпеи. 1830–  
1833. ГРМ, Санкт-Петербург







48

**Эжен Делакруа.** Смерть Сарданапала. 1827. Лувр. Париж

49

**Орест Адамович Кипренский.** Портрет Евгр. В. Давыдова. 1809. ГРМ. Санкт-Петербург

К УРОКУ 22

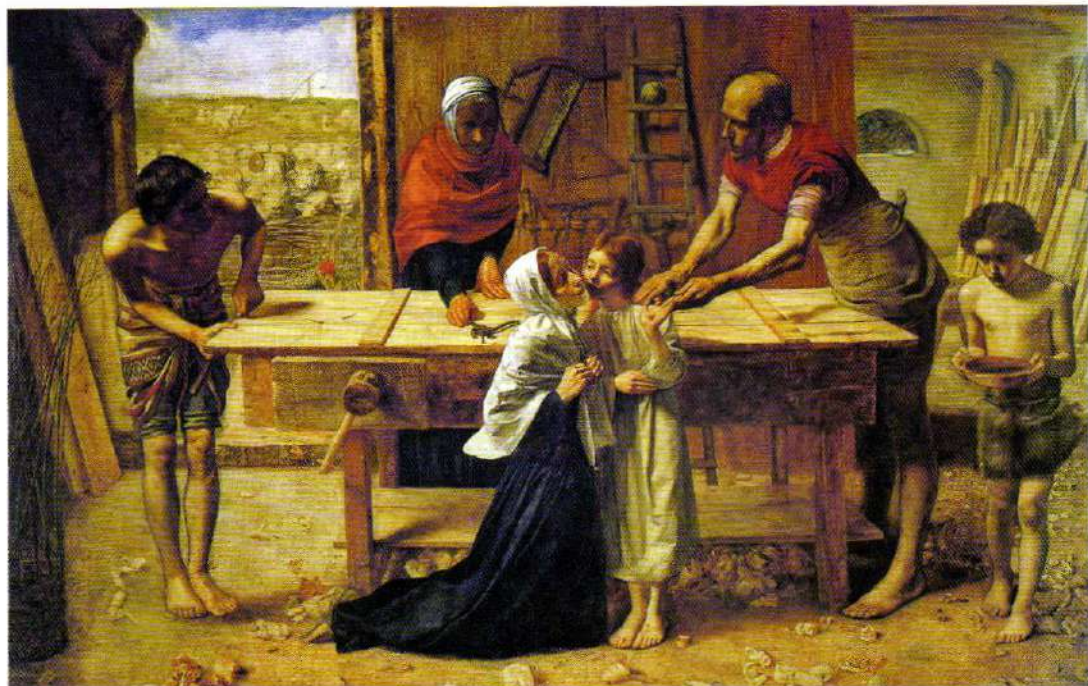
## РОМАНТИЗМ



50

**Франсиско Гойя.** Колосс. 1808–1812. Прадо. Мадрид





51

52



К УРОКУ 22

## РОМАНТИЗМ

51

**Джон Эверетт Миллес.** Христос в доме своих родителей. 1850. Лувр. Париж

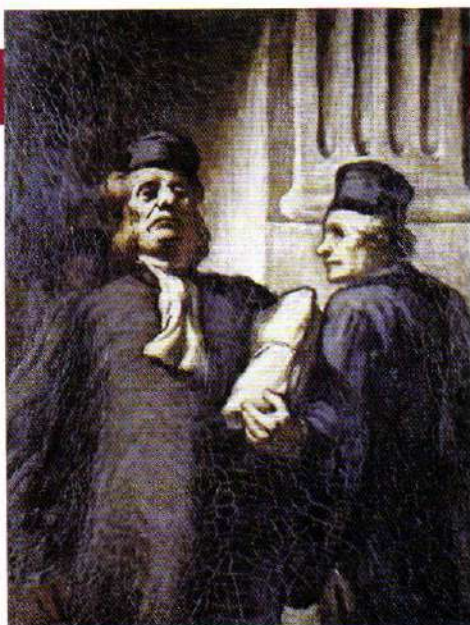
52

**Данте Габриел Россетти.** «Beata Beatrix». 1864–1870. Галерея Тейт. Лондон





54



К УРОКУ 23

## РЕАЛИЗМ

55



53

**Гюстав Курбе.** Похороны в Орнани.  
1849–1850. Лувр. Париж

54

**Оноре Домье.** Во Дворце правосудия.  
Из серии «Судьи и адвокаты». 1850. Музей  
д'Орсе, Париж

55

**Оноре Домье.** Прачка. 1863. Музей  
д'Орсе, Париж





К УРОКУ 23

## РЕАЛИЗМ

56

**Илья Ефимович Репин.**  
Бурлаки на Волге. 1870–  
1873. ГРМ. Санкт-Петербург

57

**Василий Иванович Суриков.**  
Боярыня Морозова. 1887.  
ГТГ. Москва

57





## ИМПРЕССИОНИЗМ



58

**Клод Оскар Моне.**  
Впечатление. Восход  
солнца. 1872. Музей  
Мармоттан. Париж

59

**Клод Оскар Моне.** Сорока.  
1882. Музей д'Орсе.  
Париж

60

**Пьер Огюст Ренуар.**  
Завтрак гребцов. 1881.  
Галерея Филиппа.  
Вашингтон









61

**Гюстав Моро.** Саломея (Видение).  
1875. Музей Гюстава Моро. Париж

62

**Поль Сезанн.** Яблоки и апельсины.  
1895–1900. Музей д'Орсе. Париж

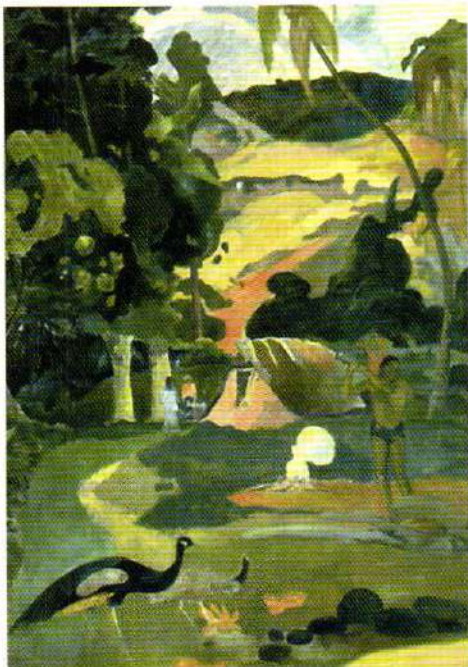
63

**Поль Гоген.** Пейзаж с павлином.  
1892. ГМИИ им. А. С. Пушкина.  
Москва

62



63



64



К УРОКУ 27

## СИМВОЛИЗМ, ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ

65



64

**Винсент Ван Гог.** Дорога в Провансе.  
1890. Галерея Тейт. Лондон

65

**Винсент Ван Гог.** Сеятель. 1888.  
Муниципальный музей. Амстердам



66



67



66

**Густав Климт.** Начало пути.  
Бетховенский фриз (фрагмент).  
1902. Сецессион. Вена

67

**Густав Климт.** Искусство.  
Бетховенский фриз (фрагмент).  
1902. Сецессион. Вена

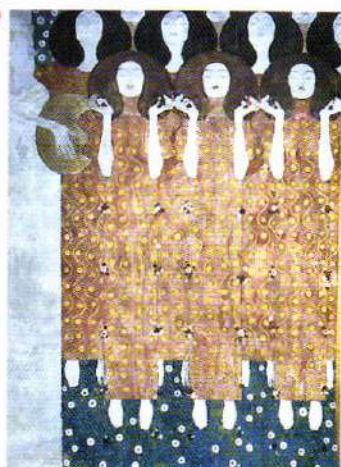
68

**Густав Климт.** Символ  
Единения. Бетховенский фриз  
(фрагмент). 1902. Сецессион.  
Вена

68



69



69

**Густав Климт.** Хор «К радости».  
Бетховенский фриз (фрагмент).  
1902. Сецессион. Вена

70

**Густав Климт.** Объятие.  
Бетховенский фриз (фрагмент).  
1902. Сецессион. Вена

К УРОКАМ 28–29

МОДЕРН

70



71



71

**Густав Климт.** Враждебные силы.  
Бетховенский фриз (фрагмент).  
1902. Сецессион. Вена



72



72

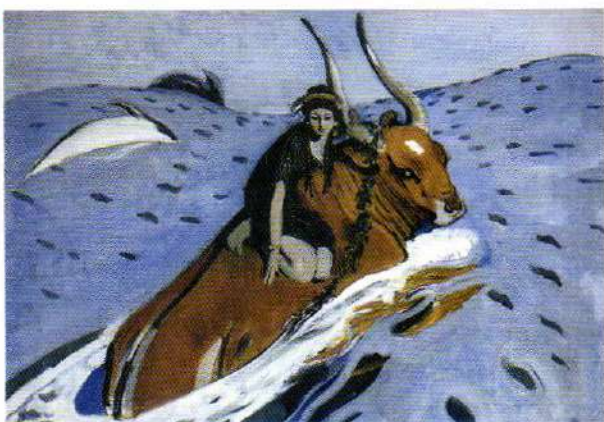
**Михаил Александрович Врубель.**  
Демон сидящий. 1890. ГТГ. Москва

73

**Валентин Александрович Серов.**  
Похищение Европы. 1910. ГРМ. Санкт-Петербург

74

**Валентин Александрович Серов.**  
Одиссей и Навзикая. 1910.  
ГТГ. Москва



74





75

**Арнольд Шёнберг.** Красный взгляд. 1910. Художественная галерея. Монако

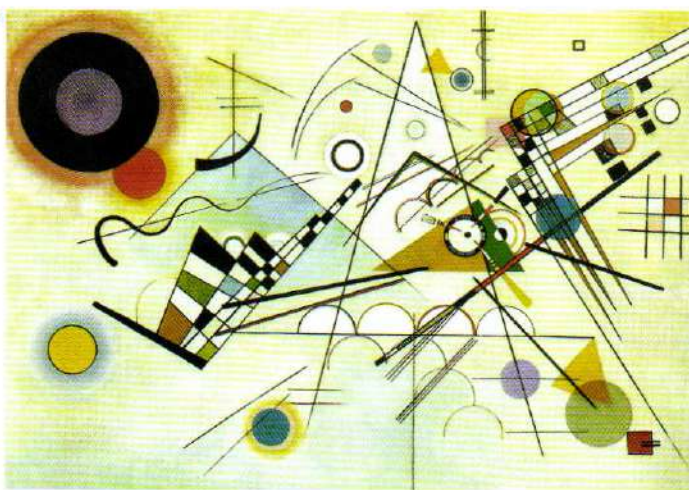
76

**Василий Васильевич Кандинский.** Композиция № 8. 1923. Музей Соломона Гуггенхайма. Нью-Йорк



75

76



К УРОКАМ 30–31

## МОДЕРНИЗМ

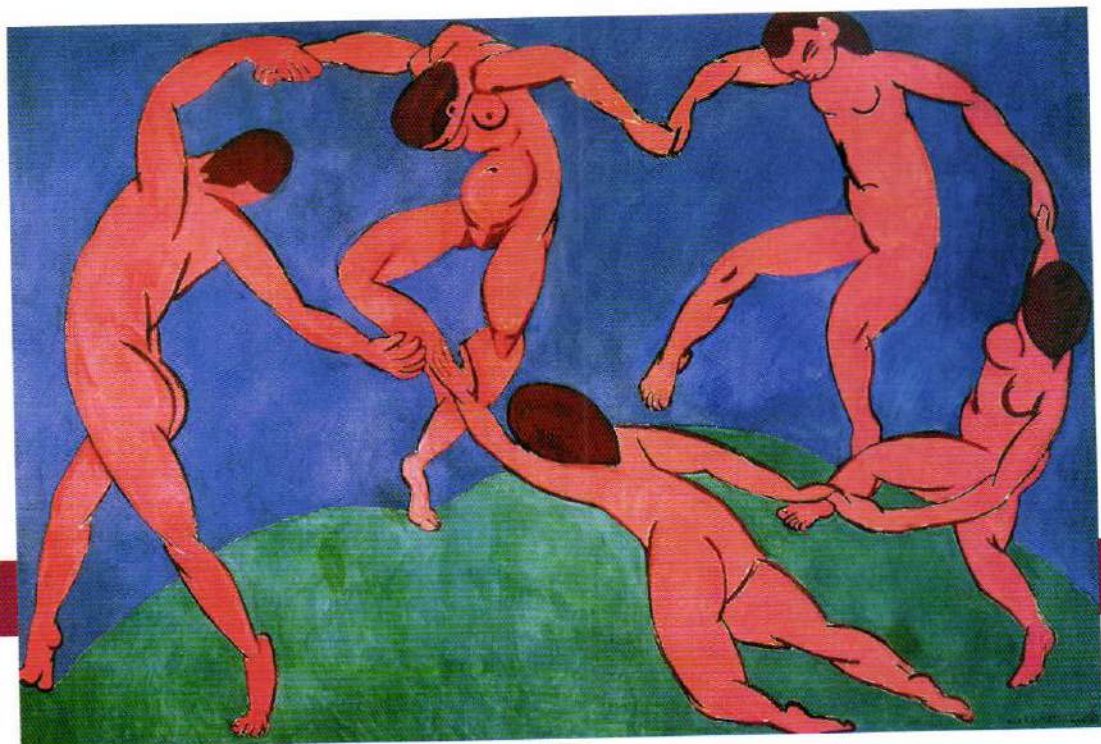
77



77

**Пабло Пикассо.**  
Авиньонские девицы.  
1907. Музей современного искусства. Нью-Йорк





78

**Анри Матисс.** Танец.  
1910. Государственный  
Эрмитаж. Санкт-Петербург

79

**Сальвадор Дали.** Тристан  
и Изольда. 1944. Театр-музей  
Дали. Фигерас







80

**Фрэнк Ллойд Райт.**  
«Дом над водопадом». 1936. Бер-  
Ран. США

81

**Фрэнк Ллойд Райт.**  
Интерьер. «Дом над водопадом». 1936.  
Бер-Ран. США

81





DRINK

Coca-Cola



CLOSE COVER BEFORE STRIKING

AMERICAN MATCH CO., ZANESVILLE, OHIO

82

**Энди Уорхол.** Прижмите крышку перед открыванием. 1962. Луизианский музей современного искусства. Гумблебек

83

**Фернандо Ботеро.** Мона Лиза (Джоконда). 1978. Коллекция художника

83



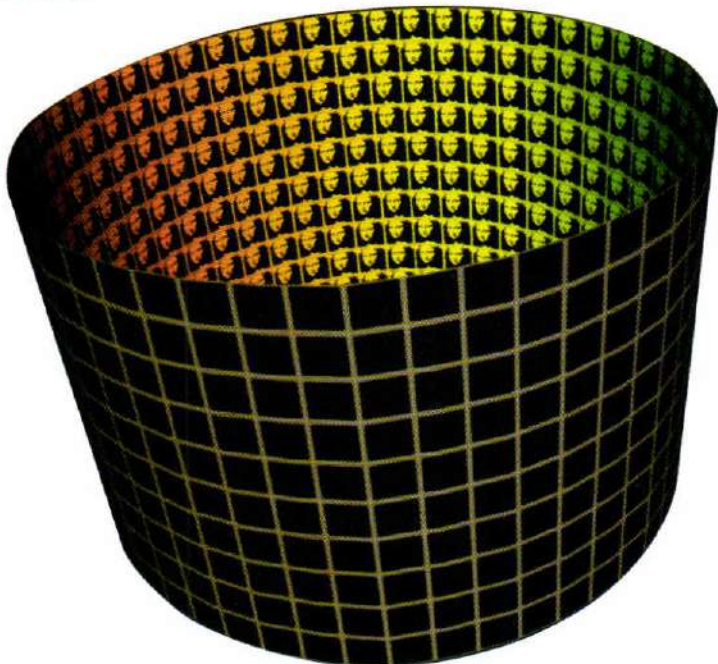
К УРОКАМ 30–31,35

## МОДЕРНИЗМ, ПОСТМОДЕРНИЗМ

84



85



84–85

**Георгий Пузенков.** Башня времени Мона 500. Компьютерная симуляция. 2004



86

**Сальвадор Дали.** Зал Май Уэст.  
Инсталляция. 1974. Театр-музей  
Дали. Фигерас

87

**Юрий Лейдерман.**  
Хасидский Дюшан. Перформанс.  
2002

К УРОКУ 35

## ПОСТМОДЕРНИЗМ



87





В особняке Тасселя — небольшом асимметричном четырехэтажном здании с характерными волнистыми линиями — гармонично сочетаются металл, камень и стекло. Над входом, на уровне второго этажа находится балкон, металлический парапет которого состоит из плавных растительных форм. Изящные металлические колонки, стилизованные под нежные и податливые побеги лука-порей, поддерживают небольшой эркер верхней зоны фасада. Металлические оконные



85

*Виктор Орта.*  
Особняк Тасселя.  
Фрагмент фасада.  
1892–1893.  
Брюссель





86

86

**Виктор Орта.**  
Вестибюль  
(фрагмент).  
Особняк Тасселя.  
1892–1893.  
Брюссель

87

**Федор Осипович  
Шехтель.** Ярослав-  
ский вокзал. 1902–  
1904. Москва

переплеты с впаянным в них стеклом служат изысканным стилевым дополнением. Все свидетельствует о явном преобладании живописности над симметрией.

Тот же принцип соблюдался при архитектурном построении внутреннего пространства. Во-первых, каждый большой объем внутри здания получал особое оформление снаружи с учетом живописного взаимодействия экстерьера и интерьера. Во-вторых, регулярную симметричную планировку по анфиладному или коридорному принципу заменил план «по вертикали» со свободным живописным перетеканием пространства из одного помещения в другое. В-третьих, ключевую роль в организации интерьера стала играть лестница, занявшая



одно из парадных мест в доме. В четвертых, декоративное убранство строилось на соотношении обширного пустого поля стены, означающего в модерне понятие бесконечности, непричастности к земной суете, и локального узора изогнутых форм и линий.

Принцип преобладания живописности над симметрией соблюдался при сооружении не только частных жилищ, но и объектов общественного назначения. Примером может служить *Ярославский вокзал в Москве* (1902–1904) архитектора **Федора Осиповича Шехтеля** (1859–1926). Следуя всем



87

параметрам стиля модерн, Шехтель эксплуатировал сугубо русские архитектурные и декоративные элементы. Фасад живописен благодаря разной величине объемов русской крепостной архитектуры и асимметрии в их расположении. Центральная массивная башня, имитирующая въездную, смещена вправо. Ее венчает высокий шатер, стилизованный под нарядный кокошник вологодских девушек. Левая башня, напоминающая шатровую колокольню, значительно удалена от центра и потому выше правой, являющейся прямой репликой ярославской архитектуры.

Свойственный стилю модерн принцип «изнутри наружу» обусловил оформление внешних объемов сообразно их внут-





88

88

Федор Осипович  
Шехтель. Майоли-  
ковый фриз  
(фрагмент).  
Ярославский  
вокзал. 1902–  
1904. Москва



ренному предназначению. При этом вертикальные массивы и несколько монотонную шеренгу окон смягчает арочный абрис входов, оконных проемов на башнях и центральной закомары. Перетекание внутреннего пространства из одного помещения в другое обнаруживает себя в устойчивом мотиве волны, вздымающейся узорчатым гребнем над центральной башней. Любовь модерна к пустоте нашла выражение в скупых фрагментах майоликового декора на фасаде. Гладкие фасадные плоскости с яркой узкой лентой фриза удачно соотносятся с предназначением вокзала, откуда поезда по узким лентам рельс убегают в беспредельные пространства России.

Архитектура Ярославского вокзала наглядно демонстрирует процесс поглощения стилем модерна неорусского стиля, подобно тому, как архитектура *собора Св. Семейства в Барселоне* (1884–1926, не закончен) есть взаимопроникновение модерна и каталонской готики. Недостроенный до сегодняшнего дня из-за смерти архитектора **Антонио Гауди** (1852–1926) собор имеет форму латинского креста с пятью нефами по длине и тремя в трансепте. Все три входа в собор соединяет крытая галерея. Ее извилистая кровля обеспечивает прочность конструкции фасадов и предполагает свободное перетекание внутреннего пространства. Каждый фасад посвящен определенной теме, выраженной в скульптурном декоре. В украшении северного фасада — Страстного — доминирует тема смерти, западного — Славы — тема Воскресения, южного — тема Рождества.

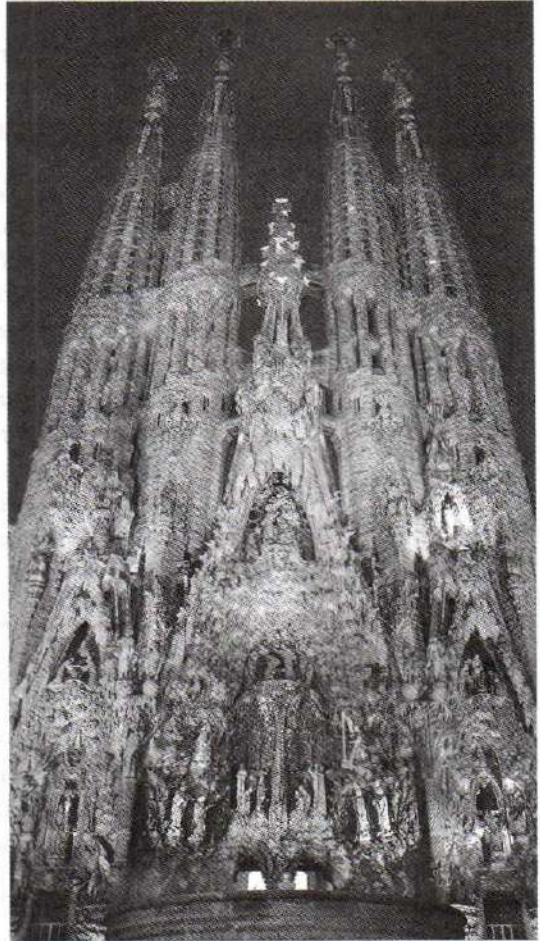
Рождественский фасад состоит из трех порталов, посвященных христианским добродетелям: Вере, Надежде, Милосердию. Скульптурные композиции порталов отвечают заданной теме. Они заключены в сложное обрамление из цветов, раковин, ящериц, сталактитов, причудливым каскадом струящихся по стенам и будто заменяющих их. Портал Веры украшают сцены, олицетворяющие веру в божественное предназначение Иисуса. Для портала Надежды были выбраны сцены, намекающие на спасение человека от первородного греха и спасение Младенца от воинов Ирода. Композиции центрального портала Милосердия посвящены теме рождения Христа: Благовещение, Рождество, трубящие ангелы, возвещающие явление в мир мессии, Поклонение пастухов и волхвов. Прямо над Святым Семейством — Марией, Иосифом и Младенцем в яслях — сияет Вифлеемская звезда. Выше



скульптурный поток стопорится о синее витражное окно, на фоне которого Христос коронует Деву Марию. Омывая его, он уносится дальше, суживаясь и клубясь прихотливыми узорами, чтобы исчезнуть в зеленом кипарисе с белыми голубями — символе Церкви как пристанища верующих.

Над западным, южным и северным порталами возвышается по четыре башни-колокольни, которые символизируют 12 апостолов. Шесть башен над апсидой посвящены Деве Марии, Иисусу Христу и четырем евангелистам. Башни имеют причудливую конусообразную форму и испещрены ячейками с витражными окнами, будто сотами. Они увенчаны круглыми набалдашниками со знаками круга, митры и креста — атрибутами епископов как преемников апостольского служения.

Готический по формам, но современный по духу собор напоминает скорее роскошную карнавальную мистерию, нежели религиозную святыню. В нем нет ни одного прямого угла, он органически «растет» как природная форма. О таких по-змеиному извивающихся стенах, о таком декоре из битых керамических черепков, маслянисто отсвечивающих на солнце, о таких витражах не только стен, но и башен, льющих потоки окрашенного света, готика в своем стремлении преобразить реальность не могла и мечтать.



89

89

**Антонио Гауди.**  
Собор Св. Семейства. Южный фасад.  
1884–1926,  
не закончен.  
Барселона

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему «Бетховенский фриз» Густава Климта считается манифестом абсолютной красоты?
2. Что служит главным критерием красоты для стиля модерн? Для ответа используйте иллюстрации из заданий № 27, 28 в рабочей тетради.



## УРОК 29

### МИФОТВОРЧЕСТВО — ХАРАКТЕРНАЯ ЧЕРТА РУССКОГО МОДЕРНА В ЖИВОПИСИ

Валентин Александрович Серов.

«Одиссей и Навзикая», «Похищение Европы».

Михаил Александрович Врубель. «Демон сидящий»

### СПЕЦИФИКА РУССКОГО МОДЕРНА В МУЗЫКЕ

Александр Николаевич Скрябин. «Поэма экстаза»

Тяготение стиля модерн к абсолютной красоте у русских художников нашло выход в мифологических темах, органично соединяющих в себе условное и реальное. Мифологический сюжет содержит двойную условность: условность мифа и условность исторической эпохи, сквозь призму которых просматривается реальная жизнь с ее особенностями и закономерностями. Соединение черт условных и реальных, поиск в античности прежде всего идеи для создания образа (а не самого образа, как в искусстве предшествующих эпох) рельефно проявились в картинах **Валентина Александровича Серова** (1865–1911) «*Одиссей и Навзикая*» (1910) и «*Похищение Европы*».



Сюжет первой картины взят из эпической поэмы Гомера «Одиссея», где рассказывается о долгом и мучительном возвращении героя Троянской войны на родину — греческий остров Итаку. Как-то Одиссея во время бури выбросила волна на один из островов в Средиземном море, где он встретил царевну Навзикаю, приехавшую вместе со служанками на берег стирать белье. Царевна приказала накормить и напоить героя, дать ему чистую одежду для продолжения пути.

Действие разворачивается параллельно плоскости холста в узком пространственном поле (см. цв. вкл., рис. 74). Фигуры девушек, коней, Навзикаи, правящей колесницей, Одиссея, движущегося к ним, статичны и напоминают архаический рельеф с фриза античного храма. Люди и ландшафт сливаются в неделимое целое. Шествие торжественно и величаво, оно словно длится в веках. В то же время композиция буквально омыта живым, прозрачным, напоенным солеными брызгами воздухом. Море усеяно белыми гребешками, сияющими на солнце и мчащимися к берегу под напором легкого свежего бриза. Высокое небо заливает широким серебристым потоком море, людей, животных, определяя колори-

стический строй картины и жемчужный отсвет на одеждах и лицах.

Еще более декоративно соединение реального и условного в картине *«Похищение Европы»* (1910) (см. цв. вкл., рис. 73). Зевс в облике быка смотрит на прекрасную Европу живым вождедеющим взглядом. Поза девушки, сидящей на коленях и опирающейся обеими руками о его спину, необычайно реальна. Движение плывущего быка активно, но как бы приостановлено поворотом его головы и симметричным расположением волн, между которыми строго по центру оказываются головы Европы и быка-Зевса. Кажется, что реальный бык с реальной девушкой плывут в условном, вымышленном море, бирюзово-золотистый цвет которого делает его еще более нереальным. Вместе с тем эти условные, нереальные волны вызывают реальное ощущение того, что бык и девушка ритмично и мерно возносятся на гребень и затем опускаются вниз.

В отличие от Серова, приобщавшегося к мифотворчеству путем претворения в живописной форме старых мифов, **Михаил Александрович Врубель** (1856–1910) создавал новые мифы и новый, фантастически преображенный мир. *«Демон сидящий»* (1890), образ которого всецело взят из искусства, несет на себе груз историко-художественных ассоциаций и представляет собой вариацию на извечную тему «демонического» (см. цв. вкл., рис. 72).

Демон — невероятно многозначный образ, ибо как подлинно мифологический персонаж, он не может сопоставляться с реальным человеком. В то же время, чтобы сделать его живым и интересным, художник с помощью композиции дает ощущение, что Демон человечен и демонизм — источник его страданий. Врубель нарочито втискивает мощный торс в рамки картины так, что заставляет Демона согнуться, как Атланта, но не под тяжестью физического груза, а под гнетом той нравственной ноши, которая постоянно тяготит этого скорбного духа. Земной, человеческой тоской веет от излома сцепленных пальцев, от бугров напрягшихся мышц, от умного взгляда печальных глаз и выражения по-детски припухлых губ. Вместе с тем не вызывает сомнений, что Демон — властный и величавый дух, так органично соединен его образ с фантастической средой, не имеющей ничего общего с реальной природой: огромные, неземные цветы и магическое, небесное пространство — вот, где он царит. Кажется, что все части этого фантазмагорического мира спаяны и состоят из разноцветных кристаллов, пропускающих свет наподобие витража. А изысканная красочная палитра, в которой доминируют холодные гулкие цвета — лиловый, серый, синий, усугубляет ощущение космической сти-





хии, такой далекой от реальной жизни. Неслучайно именно в декоративности и орнаментальности проявлялся главный принцип стиля модерн — идеальная абсолютная красота.

В преобразование мира красотой, творчеством и искусством верил и композитор **Александр Николаевич Скрябин** (1871/1872–1915). Эта вера наиболее полно выразилась в его *«Поэме экстаза»* (1907). Музыкальная ткань поэмы соткана из кратких мотивов-формул — «томление», «полет», «воля», «самоутверждение», сверкающих наподобие красочной «павлиньей» палитры Врубеля. Именно они позволяют показать процесс эволюции духа: пассивность — пробуждение воли — столкновение с враждебными силами — борьбу с ними и, наконец, полное его освобождение — экстаз.

Поэма написана в форме сонатного *allegro*, все части которого наполнены яркими эмоциональными всплесками и спонтанными контрастами. Она начинается медленным вступлением — нежной мелодией флейты. Это мотив «томления», играющий в поэме значительную роль. Вступление заканчивается торжественно-фанфарным возгласом трубы — темой «воли». В экспозиции рождается тема «творческой мечты». Далее следует легкая быстрая тема «полета», переходящая в тему «возникших творений». На пути от мечты к созиданию возникает тема «тревоги» (препятствия), сменяющаяся темой «воли» и величественной темой «самоутверждения».

Все части сонатного *allegro* воспроизводят психологию творчества. В процессе созидания творческое «я» громоздит препятствия (тема «тревоги») и с честью их преодолевает, чтобы вернуться к самому себе обогащенным (тема «самоутверждения»). Произведение, воссоздающее переход человеческого сознания от томления и мечты к активному творческому состоянию, завершается кодой «всему городу и миру». В экстастически-ликующем грандиозном звучании всего оркестра (подключается даже орган) мощно провозглашается тема «самоутверждения». В *«Поэме экстаза»* эмоциональный эффект темы «самоутверждения», связанной с тембром трубы, усиливается тем, что трубач в оркестре обычно поднимается дирижером. Известно, что Скрябин мечтал о соединении музыки, света и цвета как наиболее адекватной форме передачи космической идеи его музыки. Подобный визуальный акцент воспринимается как своего рода предтеча той световой строчки, которая мыслилась композитору.



1. Каким образом русские художники стиля модерн отражали мир априорной красоты? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 28 в рабочей тетради.
2. В чем состоит специфика русского модерна в музыке?
3. Выполните итоговое задание к разделу «Художественная культура второй половины XIX — начала XX века» в рабочей тетради.

**Проектная деятельность.** Проследите влияние символистского мироощущения на эстетику модерна в европейском и русском искусстве. Как она проявляется в современных архитектурных проектах, при оформлении интерьера, в орнаментике, дизайне одежды, украшениях? Покажите кардинальное отличие мироощущения символизма от реалистического мировоззрения, сопоставив живописные полотна стиля модерн и художников-реалистов.

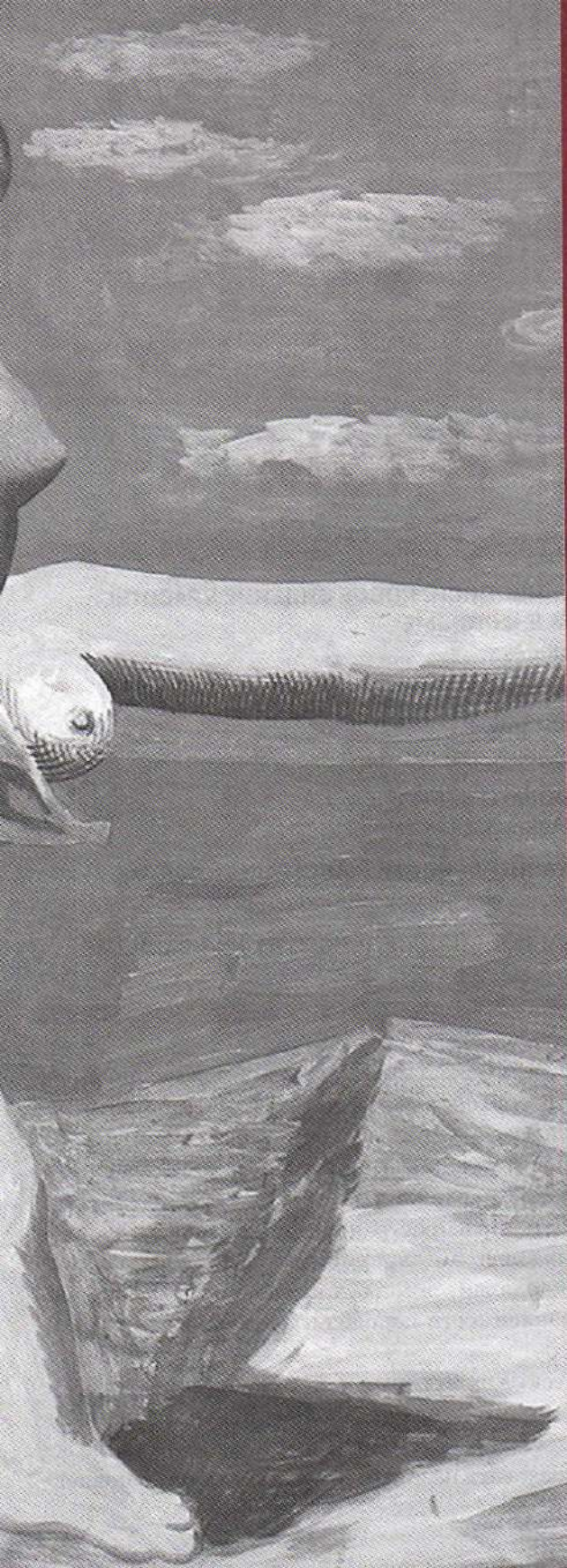
\* \* \*

Искусство второй половины XIX — начала XX в. представляет собой сложный конгломерат, вместивший такое число художественных течений, стилей и школ, как никогда ранее. Противоречивость его устремлений вобрала в себя все многообразие поисков предшествующих эпох. Излишний рационализм и прагматизм в европейском искусстве стали причиной серьезного кризиса больших художественных стилей, приведя к эклектике. И только в конце века импрессионисты сумели реабилитировать живописные изобразительные средства. В русской культуре, испытывающей страсть к постановке социальных проблем, живопись превратилась в подобие публицистики. Работы художников-передвижников будоражили сознание актуальными идеями, производили эффект разорвавшейся бомбы, но не становились от этого ни красочными, ни пластичными. Лишь модерн в своем стремлении к художественному синтезу подвел итог всем стилевым поискам этого сложного для изобразительного искусства столетия, став настоящим прорывом в культуре второй половины XIX — начала XX в.









# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА

МОДЕРНИЗМ

уроки 30–34

ПОСТМОДЕРНИЗМ

урок 35





# МОДЕРНИЗМ

## УРОК 30

**МОДЕРНИЗМ В ЖИВОПИСИ. НОВОЕ ВИДЕНИЕ КРАСОТЫ. АГРЕССИЯ ЦВЕТА В ФОВИЗМЕ**

Анри Матисс. «Танец»

**ВИБРАЦИЯ ЖИВОПИСНОЙ ПОВЕРХНОСТИ В ЭКСПРЕССИОНИЗМЕ**

Арнольд Шёнберг. «Красный взгляд»

**ДЕФОРМАЦИЯ ФОРМ В КУБИЗМЕ**

Пабло Пикассо. «Авиньонские девицы»

**ОТКАЗ ОТ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В АБСТРАКЦИОНИЗМЕ**

Василий Васильевич Кандинский. «Композиция № 8»

**ИРРАЦИОНАЛИЗМ ПОДСОЗНАТЕЛЬНОГО В СЮРРЕАЛИЗМЕ**

Сальвадор Дали. «Тристан и Изольда»<sup>29</sup>

Бурное развитие на рубеже XIX–XX вв. машин и механизмов, железных дорог, воздухоплавания, фотографии, кинематографа, телеграфной и телефонной связи привело к стремительной урбанизации жизни, поляризации богатства и бедности, отчуждению человека от результатов его труда. Невиданная до этого динамичность в распространении информации о мировых вооруженных конфликтах, природных катастрофах, дипломатических скандалах, революциях нагнетала ощущение опасной взаимозависимости народов и неизбежности тотальных потрясений.

Пессимистические настроения и, как следствие, открытое стремление к индивидуализму обусловили отказ художников от общественной и социальной проблематики, а желание эстетически преобразовать неэстетическую реальность повлек-



ло за собой неприятие традиционного правдоподобия. К тому же почти агрессивному индивидуализму в интерпретации действительности способствовали фрейдистские\* откровения о личном бессознательном и интуиции как истоках бытия. Поэтому главный парадокс искусства начала XX в. заключается в том, что на одном его полюсе — осознание глубинной общности человечества, а на другом — субъективное, личностное начало в ее изображении.

Настойчивый поиск нового художественного языка, потребность по-своему истолковать новые жизненные реалии становятся повсеместными и обретают многогранные способы выражения: агрессия цвета в фовизме, вибрация живописной поверхности в экспрессионизме, деформация форм в кубизме, отказ от изобразительности в абстракционизме, иррационализм подсознательного в сюрреализме. Сплав разнородных течений получил название *модернизм* (от лат. *modernus* — новый, современный) или *авангард* (франц. *avant-gard* — передний край) — стиль, в котором единство формы, пространства и цвета оказалось разрушенным.

Развиваясь в рамках изобразительности, *фовизм* (от франц. *les fauves* — дикие) утверждал живопись «без правил». Она исключала и светотеневую моделировку, и перспективу, и передачу световоздушной среды. Фовисты стремились к декоративному эффекту, максимально усиливая яркость цветового пятна за счет его контраста с дополнительными тонами — красного с синим, сиреневого с оранжевым, бирюзового с розовым. Это неизбежно упрощало форму, но придавало полотну особую красочность. Таков «Танец» (1910) лидера движения **Анри Матисса** (1869–1954). Круговая композиция, заданная расположением обнаженных тел, и упругая контурная линия порождают гибкий динамичный орнамент. А сочетание всего трех цветов — синей лазури для неба, изумрудной зелени для холма и розовой лосося для тел — создает живописную реальность, более звучную и мажорную, нежели естественная природная среда (см. цв. вкл., рис. 78). Картина воспринимается как некий символ безудержной стихии чувств, переданной в танце.

Стихию чувств, но иной тональности — отчаяние, страх, бессилие перед неумолимой, жестокой действительностью — выражал *экспрессионизм* (от лат. *expressio* — выражение). Своеобразной эмблемой экспрессионизма может служить картина

\* **Зигмунд Фрейд** (1856–1939) — австрийский врач-психиатр, создавший теорию психосексуального развития индивида (формирования характера и его патологии), главную роль в котором он отводил сексуальным переживаниям раннего детства.



австрийского художника и музыканта **Арнольда Шёнберга** (1874–1951) «*Красный взгляд*» (1910) (см. цв. вкл., рис. 75). Ее живописная поверхность, как бы нервно вибрирующая, передает состояние человека на грани срыва.

На светлом, неопределенном фоне, заполняя все полотно, выделяется искаженное ужасом лицо человека, глаза которого обрамлены красными кругами с размытым контуром, напоминая электрическую спираль, раскаленную докрасна. Этот безумный взгляд — свидетельство беспредельного страха одинокого человека. Он боится толпы, техники, начальства, любви, привязанности, но не может закрыть глаза, чтобы не быть, как ему чудится, сбитым с ног слепой враждебной силой. Живописные средства нарочито грубы и агрессивны: кричащие краски, резкие светотени, острые ломаные линии, асимметрия. Но они убедительно отражают переживания человека, задавленного урбанистическим миром, терзаемого предчувствиями надвигающейся катастрофы.

Способность воспринимать страдания обездоленного человека как знак приближающейся катастрофы, умение видеть мир как бы изнутри привели испанского художника **Пабло Пикассо** (1881–1973) к созданию *кубизма* (от франц. *sub* — куб) — одного из самых радикальных течений авангарда. Разъятие предметного мира на простейшие геометрические формы — куб, шар, цилиндр, параллелепипед стало универсальным способом для передачи объема, пространства и фактуры. Художник изображал не поверхность предмета, а его сокровенные глубины, будто просвечивая их рентгеном и смешивая куски реальности с фрагментами, рожденными фантазией. Такой взгляд на мир наглядно представлен в программной для кубизма картине «*Авиньонские девицы*» (1907) (см. цв. вкл., рис. 77).

Обнаженные женские тела образуют жесткий динамичный рельеф, в котором выделяются четко очерченные объемы: голова (шар), рука (прямоугольник), нос и груди (треугольник). Плоские грани, лишённые какой бы то ни было характеристики, кроме намека на пол, оттенены цветом, придающим живописи материальность, объемность и грубую весомость скульптуры. Сходство авиньонских девиц с африканской скульптурой вскрывает сходство взгляда изнутри, свойственного кубизму, с приемом обезличивания, типичным для первобытного мышления. В первобытном обществе статуя предка служит лишь вместилищем духа умершего и не имеет индивидуальных черт, за исключением пола, но адекватно отражает концепцию человека. «Авиньонские девицы» — принципиально новый пластический язык, зримо и

весомо выразивший наступление переломной эпохи. Впоследствии Пикассо разлагал формы до маленьких кубиков и, развернув их по разным осям, показывал предмет одновременно с разных ракурсов без учета линейной перспективы. Он постоянно менял живописную манеру, восставая против традиционных форм, демонстрируя якобы ничем не ограниченную свободу, но оставаясь при этом на почве классической традиции.



90



91

В русле нового видения красоты развивался *абстракционизм* (от лат. *abstractio* — отвлечение), выведивший художественную форму за физические пределы. Основоположник абстракционизма **Василий Васильевич Кандинский** (1866–1944) создавал композиции из геометрических фигур, линий и цветовых пятен, рассчитанные на интеллектуальные ассоциации. К примеру, «*Композиция № 8*» (1923) ассоциируется с сонатным *allegro* — первой частью сонатно-симфонического цикла. Подобная ассоциация обусловлена тем, что разнообразное сочетание геометрических фигур и линий визуально группируется в композиции в три части, что соответствует трехчастному делению сонатного *allegro* на экспозицию, разработку и репризу (см. цв. вкл., рис. 76).

90

**Пабло Пикассо.**  
Портрет Амброаза  
Воллара. 1910.  
ГМИИ им. А. С. Пуш-  
кина. Москва

91

**Пабло Пикассо.**  
Портрет Доры  
Маар. 1938. Музей  
Пикассо. Париж



Экспозиция демонстрирует основные элементы сонатного *allegro* — главную, связующую, побочную, заключительную партии. Если главная партия в музыке звучит в основной тональности (допустим, мажоре), тогда связующая, побочная и заключительная партии должны звучать в противоположной тональности (т. е. в миноре). В правой части картины представлены все геометрические элементы — круг, квадрат, треугольник, линия, так же как в экспозиции наличествуют все музыкальные темы. Круги разного размера и цвета, присутствующие во всех трех частях картины, уподоблены главной теме, тогда как углы и треугольники служат аналогами побочной партии. Заключительная партия, завершающая экспозицию и вбирающая элементы всех тем, в живописи выражена двумя наплывающими один на другой прямыми углами, плоскости которых усеяны геометрическими элементами.

В разработке все партии, прозвучавшие в экспозиции, подвергаются развитию. Борьба главной и побочной тем изображается в виде чередований полукружий, кругов, углов, треугольников в центральной части картины. Одновременное звучание двух конфликтующих тем — контрапункт — передано треугольником и двумя кругами: большим по центру и маленьким, наползающим сбоку. Желто-зеленый цвет треугольника и черно-белый кругов соответствует сопоставлению тональностей в музыке.

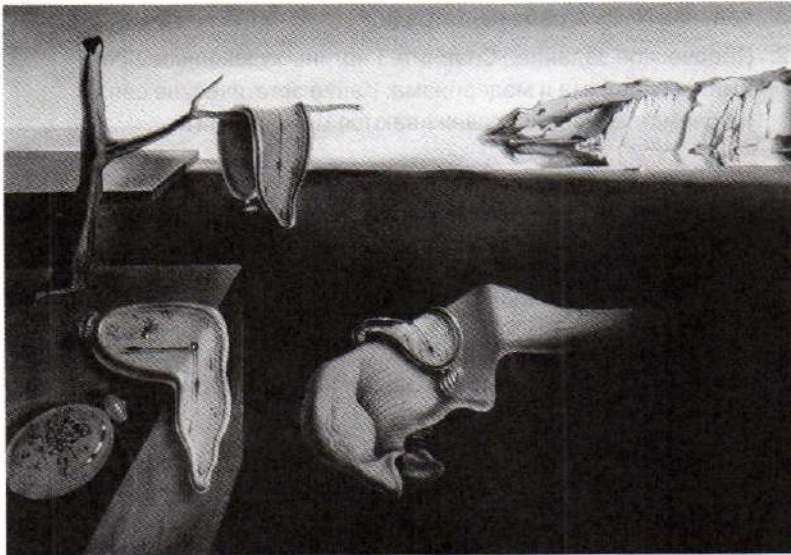
В третьей части сонатного *allegro* — репризе — происходит утверждение основной тональности: побочная партия начинает звучать так же как главная, в мажоре. В музыке такое перевертывание темы «вверх ногами» называется обращением, а в живописи выражается тем, что прямой угол, доминирующий в правой части картины, в ее левой части показан в зеркальном отражении. Реприза завершается кодой — ярким звучным финалом. Он представлен в левой части композиции в виде голубого треугольника вершиной вверх — мировой горой и красным кругом — закатным солнцем, взрывающимся мощной лиловой окружностью, заключенной в плотное черное кольцо с размытым ореолом.

Музыкальные вариации с нарастающими и гаснущими ритмами имеют на полотнах Кандинского не только линейный, но и цветовой эквивалент. Вертикальная линия и острый угол звучат тепло, возвышенно, активно. Они ассоциируются с желтым цветом. Горизонталь и прямой угол звучат холодно, приземленно, пассивно. Голубой цвет звучит как флейта, синий — как орган, зеленый — как скрипка, красный вызывает ассоциацию с громким барабанным боем.

**Сюрреализм** (от франц. *sur* — над и *realism* — реализм) провозглашал источником искусства сферу бессознательно-го — инстинкты, сновидения, галлюцинации. Культовая фигура сюрреализма испанский художник **Сальвадор Дали** (1904–1989) использовал так называемое «автоматическое письмо» — произвольное соединение на холсте образов, оторванных от реальности, лишенных логических взаимосвязей. Его картина «**Тристан и Изольда**» (1944) (см. цв. вкл., рис. 79) — причудливый симбиоз образов из одноименного романа Средневековья о безысходности роковой страсти, картины «**Анжелюс**»\* французского художника-реалиста Франсуа Милле (1814–1875) (на это намекает тележка, вырастающая из спины Изольды) и излюбленных «фирменных» знаков Дали.



На полотне Милле мать и сын, услышав вечерний звон колокола, вынуждены прервать работу в поле. Их застывшие в молитвенном оцепенении фигуры в пустынном сумеречном пейзаже ассоциируются с Богородицею и Христом.



92

Пристрастие Дали к сюжету «Анжелюс» (у Милле он трактуется как проявление сострадания Богородице, благословившей Сына на крестную муку, и покоя молитвы) связано с панической фобией секса. Дали неоднократно воспроизводил этот

\* **Анжелюс** — молитва, обращенная к Богородице, которой завершались мессы в ее честь в Рождественский пост, и особый колокольный благовест, содержащий приветствие ангелам.

92

**Сальвадор Дали.**  
Постоянство  
памяти. 1931.  
Музей современ-  
ного искусства.  
Нью-Йорк



сюжет, объясняя его в духе смерти, инцеста и разрушения, интерпретируя образ матери как самки, готовой пожрать самца, а в сыне видя жертву, пытающуюся сдержать под шляпой пульсацию плоти.

Магическое слияние доминирующих в мире любви Эроса<sup>30</sup> и смерти Танатоса<sup>31</sup> передано текучими формами человеческих тел с прорастающими из них травами и деревьями. Фантазмагорию оживающей мертвечины или заживо разлагающейся жизни мультиплицируют глубокие трещины — символ неосознанных желаний. А костыли, поддерживающие небо, означают зыбкость и ненадежность окружающего мира. Сплавив воедино куртуазный миф с фрейдистским комплексом Эдипа\*<sup>32</sup> на фоне фантазмагорического пейзажа, Дали возвестил распад мира реального и наступление эры подсознательного, населенного демонами и ужасающими монстрами.

#### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие способы выражения обрело новое видение красоты в искусстве модернизма? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 29 в рабочей тетради.
2. (Творческое задание.) Сравните картины художников постимпрессионизма и модернизма. Какие эстетические связи и преемственность прослеживаются между ними?

## УРОК 31

### МОДЕРНИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ. КОНСТРУКТИВИЗМ

Шарль Эдуар Ле Корбюзье. Вилла Савой в Пуасси

### СОВЕТСКИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ

Владимир Евграфович Татлин. Башня III Интернационала

### «ОРГАНИЧЕСКАЯ» АРХИТЕКТУРА

Фрэнк Ллойд Райт. «Дом над водопадом» в Бер-Ране

### ФУНКЦИОНАЛИЗМ

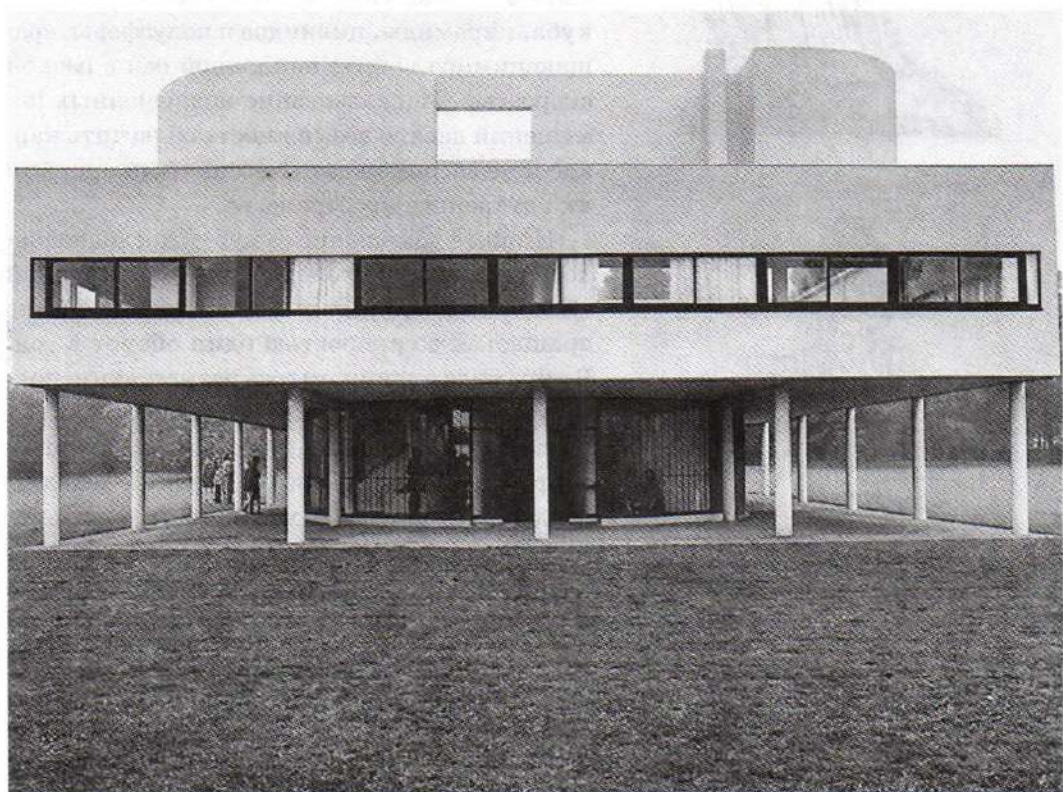
Оскар Нимейер. Ансамбль города Бразилия

Модернизм в архитектуре, так же как и в изобразительном искусстве, означает разрыв с классической традицией и ориентацию на формальный эксперимент. Открывателем новых

\* Эдипов комплекс — бессознательное влечение ребенка к родителю противоположного пола, сопровождаемое ревностью и желанием смерти родителя того же пола, что и ребенок.

горизонтов, утвердившим архитектурный *конструктивизм* (от лат. construction — построение) — связь конструкции с внешней формой объекта, является французский архитектор **Шарль Эдуар Ле Корбюзье** (1887–1965).

При строительстве двухэтажной *виллы Савой в Пуасси* (1929–1931) близ Парижа он умело использовал железобетонный каркас, позволяющий превращать стены из несущей опоры в оболочку с ленточными окнами и свободно конструировать внутреннее пространство. Первый этаж вмещает служебные помещения и зал для приемов. Второй этаж — закрытая терраса, скругленная со стороны входа, нависает над землей. Ее поддерживают с трех сторон по периметру тонкие столбы, являющиеся частью каркаса и несущие основную нагрузку. По



этой причине внешние стены становятся лишь декоративным экраном с ленточными окнами. Внутри стеклянные раздвижные двери делят пространство на холл, жилую комнату и спальню, предполагая различные варианты по его моделированию. Этажи соединяются пандусом, выводящим на плоскую крышу, где находятся сад и солярий. Они огорожены стенами, по силуэту напоминающими трубы океанских пароходов, что при-

93

*Шарль Эдуар  
Ле Корбюзье.*  
Вилла Савой.  
1929–1931. Пуасси

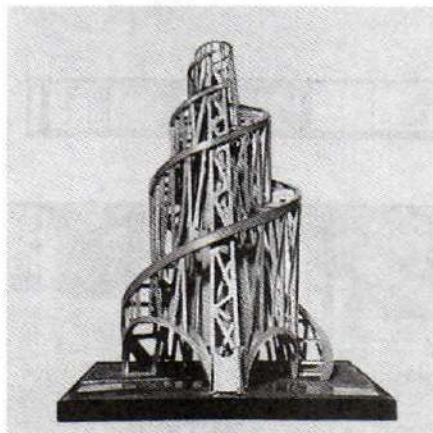
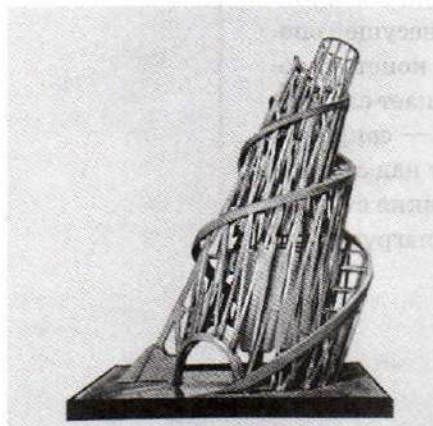


дает зданию морской колорит. Сходству с океанским лайнером, который Ле Корбюзье наряду с аэропланом и автомобилем относил к высшим достижениям индустриальной цивилизации, способствует белый цвет фасадов.

В России грандиозным проектом конструктивизма стала **башня III Интернационала** (1919–1920) Владимира Евграфовича Татлина (1885–1953). Башня — сочетание диагональной мачты и двух вертикально закрученных навстречу друг другу спиралей, которые скреплены между собой металлической решеткой. Предполагалось, что эта ажурная конструкция из металла будет заполнена четырьмя стеклянными объемами в форме куба, пирамиды, цилиндра и полусферы, вращающимися вокруг наклонной оси с разной скоростью. Использование подвешенных помещений давало возможность облегчить каркас и не загромождать массивными опорами их внутреннее пространство.

Нижнее помещение — куб — предназначалось для целей законодательных (заседаний интернациональных съездов) и должно было вращаться со скоростью один оборот в год. В пирамиде планировалось разместить исполнительные службы (секретариат, администрацию) и запустить ее со скоростью один оборот в месяц. Цилиндр служил местом, предназначенным для типографии, информационного бюро, реализующих осведомительные функции; скорость его вращения — один оборот в сутки. Полусфера, где надлежало находиться телеграфу и радио, должна была вращаться со скоростью один оборот в час. Каждый из подвешенных объемов и башня в целом создавали динамический образ, соответствующий представлениям эпохи об архитектуре будущего свободного мира, в которой отражены разум, логика, воля и свет.

Проект ассоциировался с Вавилонской башней, но с акцентом на различиях между ними. Вавилонская башня выглядела как инертная глыба, а ажурная башня Татлина — как кинетическое сооружение. Вавилонская башня, которой предназначалось возвыситься





94

Владимир  
Евграфович  
Татлин. Башня  
III Интернационала.  
Макет.  
1919–1920

ся до Бога, осталась недостроенной, став символом человеческой тщеты и причиной разъединения людей. Татлин намеревался реализовать дерзкую богоборческую мечту, сделав свою башню символом воссоединения наций в Интернационале.

Иным проявлением модернизма служит так называемая «органическая» архитектура. Она, как и конструктивизм, предполагает полный отказ от ордерных элементов — колонн, пилястр, фронтона, антаблемента. Особое значение придается естественному, органическому взаимодействию здания с природной средой путем его

«встраивания» в пейзаж и включения пейзажа в интерьер. Непревзойденным образцом «органической» архитектуры служит «Дом над водопадом» в Бер-Ране (США) (1936) американского архитектора Фрэнка Ллойда Райта (1869–1959). Здание расположено на нескольких уровнях и включает в свой объем фрагмент естественной скалы и водопад (см. цв. вкл., рис. 80). По традиции первых американских поселенцев, в центре дома находится камин. От него свободно перетекающие друг в друга помещения раскрываются террасами, галереями, широкими проемами на природу — «изнутри наружу». В то же время в интерьере активно используется естественный материал — почти необработанный камень, дерево, кирпич, вода (см. цв. вкл., рис. 81). Выразительное перете-



95



96

95

Фрэнк Ллойд Райт.  
«Дом над водопадом». 1936.  
Аэрофотосъемка.  
Бер-Ран. США

96

Фрэнк Ллойд Райт.  
«Дом над водопадом». Интерьер.  
1936. Бер-Ран.  
США





вание одной формы в другую, восприятие интерьера как части природы позволяет ощутить непрерывность пространства и живописность «органической» архитектуры.

Развитие новых архитектурных принципов отразил градостроительный проект Ле Корбюзье «Современный город на 3 млн жителей», нацеленный на серийное строительство жилых домов и ставший, по сути, манифестом *функционализма* (от лат. *functio* — исполнение).

Лозунг этого направления — «Форма следует функции» — на практике означал максимальную утилитарность зданий, превращенных в «машины для жилья». Дома представляют собой прямоугольные коробки с ленточными окнами без зрительного акцента на «верх» и «низ», а городской ансамбль — территорию, застроенную башенными домами с зелеными зонами между ними и транспортными магистралями.

Реализацией проекта, по сути, стала построенная бразильским архитектором **Оскар Нимейером** (р. 1907) недалеко от Рио-де-Жанейро «первая столица современной цивилизации» *город Бразилия* (1957). Он напоминает в плане птицу, распахнувшую крылья, чтобы взлететь. «Тело птицы» — бразильского аиста ябиру — заполняет комплекс правительственных учреждений и министерств с просторной центральной площадью Трех властей. В «крыльях» размещаются зеленые и тихие жилые кварталы. Несмотря на прямоугольные объемы зданий, Нимейер, признаваясь в своей нелюбви к углам, обязательно вносил в них овальные элементы, которые ассоциировались у него с морскими валами, холмами и женскими формами.

Массив Кафедрального собора, к примеру, составлен из множества бетонных балок, представляющих по форме фрагменты овала, пространство между которыми заполнено цветными витражами.

#### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. В чем заключается разрыв с классической традицией в архитектуре модернизма? В каких формах он проявился? Для ответа используйте иллюстрации из задания № 30 в рабочей тетради.
2. (Творческое задание.) Сравните образцы архитектурного конструктивизма Ле Корбюзье и Татлина. Почему они считаются открывателями новых путей в архитектуре и в чем состоит принципиальное различие их детищ?

## УРОК 32

### СИНТЕЗ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА. РЕЖИССЕРСКИЙ ТЕАТР

Константин Сергеевич Станиславский  
и Владимир Иванович Немирович-Данченко.  
Московский Художественный театр. Спектакль по пьесе  
«Три сестры» Антона Павловича Чехова

### ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Бертольт Брехт. «Добрый человек из Сычуани»

Одной из главных черт художественного новаторства в искусстве XX в. стал оригинальный синтез его различных видов и жанров. Так, в рамках театрального искусства спектакль представляет синтез режиссерского, актерского мастерства, литературы, музыки, изобразительного искусства. Колоссальные сдвиги, происходящие в истории и в психологии людей, выдвинули потребность не только изображать на сцене волевых личностей, сильные страсти, открытые конфликты, но и как можно глубже проникать в диалектику человеческой души. Устаревший сценический реализм надо было дополнить новыми приемами. Это сделал **Константин Сергеевич Станиславский** (1863–1938), выявив скрытую игру настроения героя, обнаружить которую можно в случайных разговорах, малозначительных событиях. Вместе с видным драматургом и театральным критиком **Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко** (1858–1943) Станиславский организовал *режиссерский Московский Художественно-общедоступный театр (МХТ)*. Жизнь здесь представляла собой такой, как она есть: в серенькой, будничной обстановке тоскливо прозябают люди незаметных, неустроенных судеб. И драматизм ее возникал из сцепления человеческой судьбы с тысячами бытовых мелочей, которые хотя и делают жизнь теплой, но способны этой теплотой человека задушить.

Подобная психологическая правда, во многом определившая лицо МХТ, тонко просвечивает в прозе и драматургии **Антон Павловича Чехова** (1860–1904) — мастера «скрытого драматизма» будничного дня. В своих пьесах он показывал, что жизнь требует мужества, воли и терпения не в момент бури, а в те долгие-долгие годы, когда неясен прямой враг и невозможен выход отрицательных эмоций. Именно о такой каждодневной, мучительной самоотверженности повествует пьеса «*Три сестры*» (1901).





Интрига сводится к тому, что три сестры — Ольга, Маша и Ирина, — уехавшие из Москвы одиннадцать лет назад по месту службы отца-генерала, страстно мечтают после его смерти возвратиться обратно. Это желание обусловлено еще и тем, что их младший брат Андрей, подающий надежды, намеревается стать профессором Московского университета. Но время идет, никто никуда не уезжает, брат женится на местной мещаночке Наташе, которая, рожая детей, постепенно прибирает к рукам весь дом, вытеснив из него и сестер, и их друзей.

Внешнее действие пьесы определяет для чеховских героинь позицию отступления. Атмосфера уютного гостеприимного дома с теплой печкой, именинным яблочным пирогом, бесконечными спорами о смысле жизни, объединявшая одиноких, разобщенных людей, рушится под натиском будничной пошлости в лице вкрадчивой и жесткой Наташи. Но внутреннее действие — для Чехова главное — приносит сестрам несомненную победу и освобождение от того кошмара лени, равнодушия, бесполезности, которым пропитана жизнь города, не имеющего ни в прошлом, ни в настоящем «ни одного подвижника... ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему». На одном полюсе жизнь, о которой с горечью говорит Андрей: «Только едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством, и жены обманывают мужей, а мужья лгут, делают вид, что ничего не видят, ничего не слышат, и неотразимо пошлое влияние гнетет детей, и искра Божья гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери...»

На другом полюсе — светлая мечта о невообразимо прекрасной, счастливой жизни, ради которой стоит жить и работать. Именно эта мечта позволяет героям, лишенным личного счастья, сжатым тисками повседневности, сохранять внутреннюю стойкость перед душным бытом и переживать высокий трагический *катарсис*\*, при котором «тоска от жизни» сплетается воедино с «жаждой жизни».

Счастливую, осмысленную жизнь пророчит Тузенбах, о ней мечтает Ирина и грезит Вершинин: «Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней... Участвовать в этой жиз-

\* *Катарсис* (греч. katharsis — очищение) — согласно Аристотелю, очищение духа при помощи потрясения и сострадания как цель трагедии.

ни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем... мы творим ее — и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье». В финале, вытесненные из своего прекрасного дома, всеми покинутые, обездоленные и словно навсегда утратившие настоящее, Ольга, Маша и Ирина, прижавшись к фонарному столбу, произносят последние монологи, в которых звучит надежда: «Пройдет время, и мы уйдем навеки... но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь... Кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!» И в музыке их слов незримо протягиваются воздушные нити из прошлого в будущее.

Остросовременная тревога, овеянная предвкушением будущего, которая прозвучала в драме Чехова, давала режиссеру, актерам и зрителям ощущение вечной гармонии и цельности, пребывающей в мире, несмотря ни на что.

Искусство психологической правды опиралось на концепцию, известную как *система Станиславского*, которая позволила выявить психологическое взаимодействие человека со средой, обществом, миром, показать его сопричастность будущей жизни.

Во-первых, спектакль обрел режиссера. До Станиславского замысел спектакля, его ход, успех или провал определял исполнитель главной роли — прима-актер, остальные актеры лишь подыгрывали ему. По системе Станиславского режиссер становится главным лицом в создании общей концепции спектакля, в решении его *сверхзадачи* — раскрытия идейно-философского смысла произведения, спрятанного за поверхностью слов, обнаружения динамики драмы.

Во-вторых, режиссерское решение сверхзадачи открыло прием *сценического подтекста*, при котором актер должен следовать прежде всего за лирическим настроением, которое кроется за словами. Жить жизнью образа, достигая при этом абсолютной достоверности психологического состояния, *искусства сопереживания*, — такова ключевая установка системы.

В-третьих, создание подлинной атмосферы жизни на сцене породило высокую «культуру детали» вплоть до цения свечка за печкой зимним вечером, скребущейся в полумраке гостинной мыши, колотушки сторожа или падающих листьев в осеннем саду. Свет, казалось, исходил не от софитов, а от камина, печки, свечей, солнца, падая неровными бликами и создавая игру светотени. Открытая дверь позволяла ви-



деть глубину квартиры, за окном угадывались крыши города, купола церквей, просторы полей.

В совершенно ином ключе строил концепцию театра немецкий режиссер и драматург **Бертольт Брехт** (1898–1956). Брехт категорически отвергал идею драматического театра, погружающего зрителя в атмосферу времени, заставляющего его сопереживать героям. Он хотел не передачи чувств, а отчета о событиях, поэтому стремился дистанцировать зрителей от происходящего на сцене. Этот прием Брехт заимствовал у эпоса, создав тем самым *эпический театр*, вызывающий к разуму и оценке. Для этого использовался *эффект очуждения* — отказ от иллюзии действительности, намеренное отклонение от привычных оценок и примелькавшихся образов.

Пример максимального очуждения — по сюжету, по эпической, повествовательной драматургии, включающей *зонги* (вставные песни), по построению мизансцен, по весьма условным декорациям — дает пьеса «*Добрый человек из Сычуани*» (1938–1940).



Сюжет пьесы строится на том, что в Сычуань наведываются три бога, дабы найти там добрых людей. Водонос Ван — первый, кто встречается на их пути, безуспешно пытается пристроить богов на ночлег, хотя все в городе ожидали их прихода. Единственным добрым человеком оказывается проститутка Шен Де, которой боги, уходя, дают денег в благодарность за приют. На них девушка покупает табачную лавку и сразу же становится объектом вымогательства, попрошайничества, злокозненности. Чтобы выжить, она выдает себя за своего двоюродного брата Шои Да и успешно ведет дела, пока вмешательство богов не нарушает ход событий.

Пьеса написана в жанре притчи, все сюжетные ситуации иносказательны и содержат в себе двойной смысл. Так, действия «доброй» Шен Де и «злого» Шои Да оказываются взаимоисключающими и взаимосвязанными, ибо парадоксальным образом добро ведет к злу и лишь ценой зла достигается добро. Пьеса построена как эпическое повествование, при котором сценическое действие является как бы цитатой в устах рассказчика.

К примеру, госпожа Ян выходит к рампе и говорит: «Я должна вам рассказать, как мой сын, благодаря мудрости и строгости господина Шои Да, превратился из опустившегося человека в полезного...» (перевод Е. Лях-Ионовой и И. Юзовского). Далее, после еще нескольких фраз, ее рассказ передается в виде сцен и диалогов, время от времени прерываемых комментариями рассказчицы. При этом Брехт ис-

пользовал приемы не только эпоса, но и кино. В частности, характерное для кино чередование кадров крупного и общего планов: на сцене прожектор освещает госпожу Ян, произносящую у рампы текст, — затемнение — прожектор освещает глубину сцены, где разыгрывается действие с участием госпожи Ян в качестве одного из персонажей. В пьесе значительное место отведено авторским комментариям в форме зонгов, раскрывающих ее главный смысл. Они снимают у зрителя увлечение сюжетом и настраивают его на критический лад. Таковой, например, зонг:

Каждый, кто качался в бедной колыбели,  
Знает, что ему тихонько пели,  
И навек запомнил он,  
Что бедняк взойдет на трон.  
Это будет в день святого Никогда.  
В день святого Никогда  
Сядет бедный человек на трон.

В этот день берут за глотку зло,  
В этот день всем добрым повезло,  
А хозяин и батрак  
Вместе шествуют в кабак.  
В день святого Никогда  
Тощий пьет у жирного в гостях.  
Речка свои воды катит вспять.  
Все добры. Про злобных не слышать.  
В этот день все отдыхают  
И никто не понукает.  
В день святого Никогда —  
Вся земля, как рай благоухает...

*(Перевод Б. Слуцкого)*

Эпический театр, таким образом, рассказывая о печальных и даже трагических жизненных коллизиях, позволял зрителю сохранять контроль над чувствами, наблюдать сценическое действие, не сопереживая ему.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. В чем состоит принципиальное различие в драматургии Чехова и Брехта?
2. Каково различие в режиссуре спектаклей Станиславского и Брехта?



Сергей Михайлович Эйзенштейн. «Броненосец «Потемкин»».  
Федерико Феллини. «Репетиция оркестра»

Как и театр, уникальным образцом синтеза искусств является кино. Оно блестяще аккумулировало опыт, традиции, выразительные средства других искусств: художественное обобщение литературы, актерскую игру театра, композицию, перспективу и цвет живописи. Музыка в сочетании с действием, словом, цветом зазвучала еще вдохновеннее. Архитектура, танец, скульптура вошли в фильмы как существенные компоненты. Публицистика научила кино быть правдивым и точным, страстным и быстрым.

Непревзойденной классикой с точки зрения композиции, кадрирования, монтажа, лаконичных, но емких титров считается немой фильм **Сергея Михайловича Эйзенштейна (1898–1948) «Броненосец „Потемкин“» (1925).**



Фабулу фильма составляют события первой русской революции 1905 г. На борту броненосца «Потемкин», пришвартованного у берегов Одессы, возмущение матросов по поводу червивого мяса, из которого варят борщ, перерастает в открытый бунт. В ходе столкновения перебиты офицеры, судовой врач, священник, но и подстрекатель восставших — матрос Вакулинчук — не избежал пули. Его тело на катере переправляют на береговой мол, где на следующий день начинается стихийный митинг в поддержку восставших матросов. Несколько дней жители города отвозят матросам на борт продукты и братаются с ними. Воскресным днем набережную и монументальную одесскую лестницу, широким каскадом спускающуюся от площади к морю, заполняет праздная толпа, которая с любопытством рассматривает силуэт броненосца с реющим над ним красным флагом. Вдруг сверху лестницы начинает надвигаться шеренга солдат с ружьями наперевес, расстреливая почти в упор мирных обывателей. Эту чудовищную бессмысленную бойню прекращают только залпы орудий с броненосца. Но самому ему грозит неминуемая гибель: на подавление мятежа направлена адмиральская эскадра. Команда броненосца поспешно готовится к бою: матросы обнимаются на прощание, грузно поднимаются орудия, артиллеристы ждут сигнала, но одновременно горнист играет «Присоединяйтесь к нам!». Эскадра не предпринимает боевых действий. Пафос победы озвучивает надпись: «И гордо рея красным флагом свободы, без единого выстрела прошел мятежный броненосец сквозь ряды эскадры».

Эйзенштейн создал настоящий эпос революции, сняв фильм по законам греческой трагедии. Во-первых, в центре фильма, как в греческой трагедии, оказывается не отдельный персо-

наж, и даже не группа людей, спаянная единым порывом, а событие. Определенный «типаж» дается лишь для усиления драматизма действия, переданного в строго реалистической манере наподобие документальной хроники. Так, чтобы создать правдивый образ толпы на молу у тела убитого Вакулинчука, камера попеременно на мгновение выхватывает характерные лица студента, курсистки, революционерки, нищего, монашки, грузчика. Их сменяют волевые лица матросов, митингующих на броненосце, и общее возбуждение достигает крещендо в торжественном поднятии на мачте революционного красного знамени.

Во-вторых, композиция фильма сродни композиции классической трагедии, состоящей из пяти частей: *экспозиции* \*, завязки, развития действия, *кульминации* \*\*, развязки.

Причем для сильного эмоционального воздействия на зрителя Эйзенштейн использовал принцип золотого сечения. Кульминация — поднятие красного флага — оказывается на осях золотого сечения, т. е. приходится на конец третьей — начало четвертой части фильма. При этом в момент крайнего напряжения черно-белая световая тональность фильма внезапно переходит в цветное измерение (красный флаг), вызывая ошеломляющий эффект, поскольку кинотехника еще не знала воспроизведения цвета и знамя красили от руки.

Значительное развитие в фильме получили метафоры, также свидетельствующие о сходстве с греческой трагедией. Применяя определенное чередование в соединении кадров, выбирая наиболее выразительные и как бы сталкивая их, Эйзенштейн создал кинометафоры. Например, четкий ритм работы стальных поршней в машинном отделении, перемежающийся с руками, расхватывающими винтовки, ногами, пробегающими по лестницам, отточенными движениями матросов, готовящих оружие к бою с эскадрой, — метафора революционного коллектива, единое сердце которого словно бьется в унисон с сердцем корабля. А снятые сверху огромный броненосец и сопровождающий его крошечный миноносец, вселяющий надежду на присоединение к ним кораблей из эскадры, — метафора революционного братства на море. И знаменитый заключительный кадр-метафора: высокий, могучий нос броненосца «Потемкин», заполненный ликующими матросами, медленно, неудержимо, неотвратно движется на зрителя — входит в историю и идет к бессмертию.

\* Экспозиция (от лат. exposition — изложение) — расстановка персонажей и обстоятельств, предваряющих начало действия.

\*\* Кульминация (от лат. culmen — вершина) — высшая точка в развитии сюжета.



«Разлагая» события на отдельные кадры, укорачивая и как бы убыстряя их при монтаже, Эйзенштейн добивался потрясающих эффектов, как, скажем, в эпизоде с каменными львами, которым завершается сцена расстрела на одесской лестнице. Медленно поднимаются стволы, глядя черными жерлами в упор на зрителя... Окутанные дымом, рушатся скульптурные украшения, взрываются снаряды у чугунных ворот. Внезапно один за другим во весь экран появляются три беломраморных льва: спящий, грозно поднявший голову, яростно вскочивший. Кадры смонтированы в быстром темпе, и скульптуры словно ожидают от такого ужасающего зрелища, как коляска с ребенком, стремительно несущаяся по ступенькам лестницы к морю, или окровавленное лицо женщины с разбитым пенсне и вытекающим глазом. Это образное выражение нечеловеческого накала эмоций подкрепляет надпись: «Взрвали камни!»

Фильм снимался на натуре, в местах, где разворачивались события: в море, на палубах и в машинном отделении военных кораблей, в одесском порту, на лестнице. Поэтому «Потемкин» выглядит как хроника событий, а воздействует на зрителя как драма.

Достоверность факта в кино получила новый виток в очнувшейся от кошмаров фашизма Италии, дав жизнь новому стилю в кинематографе — *неореализму*. Неореалисты отрицали заранее написанный сценарий, избирая для показа быденное, случайное событие. Они использовали жаргон улицы и привлекали непрофессиональных актеров, подбирая исполнителей по принципу социального типажа. Новшеством стал долгий план, когда неподвижная камера самопроизвольно фиксировала движущуюся перед объективом реальную жизнь. Пристрастием к показу реальной жизни определялся выбор среднего и общего планов, дающих возможность снимать героя вместе с окружающей его средой. По этой же причине параллельный монтаж как проявление условности и «волевой» режиссуры, так широко применявшийся в «Потемкине», был из кинематографа изгнан.

Именно в контексте простых достоверных истин неореализма сложился стиль **Федерико Феллини** (1920–1993) с его любовью к мифологическому подтексту и метафоре. Одной из таких метафор с мифологическим подтекстом является фильм «*Репетиция оркестра*» (1979).



Сюжет прост: музыканты не могут исполнить ни одного произведения, ибо каждый зациклен на своих проблемах. Дирижер недоволен музыкантами, поскольку не может составить из них настоящий оркестр, музыканты, в свою очередь, усматривают в

действиях дирижера происки враждебной силы. Начинается перебранка, накаляются страсти. Истерия прекращается только в тот момент, когда под ударами железной груши рушатся стены капеллы, где проводится репетиция. От страха все становятся покорными, послушными существами, готовыми подчиниться любой воле.

Своеобразие этого и других фильмов Феллини состоит в естественном соединении документа и мифа, ибо действие на экране разворачивается в двух параллельных планах: событийном и иносказательном. Казалось бы, парадоксально, что между оркестрантами нет никакого взаимопонимания, ведь в оркестре музыканты профессионально должны слышать всех и каждого. Но оркестранты уподобляются различным слоям общества, потому-то ни одно из их частных «откровений» не воспринимается всерьез. Оркестр — это современное общество, в котором господствует политическая демагогия, идейная и духовная пустота прикрывается выхолощенными ритуалами и каждый преследует только свои корыстные эгоистические интересы. Неслучайно балаганно-ярмарочная перебранка оркестрантов пестрит банальными, набившими оскомину ремарками, взятыми из лексикона различных политических партий и средств массовой информации.

У Феллини мифологическое мироощущение, соединяясь с реальностью, порождает метафору, которая постепенно втягивает в себя всю образность фильма. Старинная капелла, в которой проводится репетиция оркестра, — метафора замкнутого времени-пространства, вызывающего ассоциации с тюремной камерой и сводящего с ума всех оказавшихся в нем. Стальная груша, разбивающая стены капеллы, — метафора темных сил, угрожающих внезапной гибелью стране, обществу, любому коллективу. Цель режиссера — вернуть ответственность каждому человеку за все, что его окружает, пробудить в людях чувство причастности к общественной жизни, дабы избежать опасности превращения в толпу, бессознательно вызывающую к мифическому призраку властного отца.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие художественные приемы Эйзенштейна считаются новаторскими?
2. (Творческое задание.) Посмотрите фрагменты из фильмов Феллини. Проанализируйте их с точки зрения мифологичности творческого подхода режиссера.



## УРОК 34

### СТИЛИСТИЧЕСКАЯ РАЗНОРОДНОСТЬ МУЗЫКИ XX ВЕКА. ДОДЕКАФОННАЯ «НОВОВЕНСКОЙ ШКОЛЫ»

Антон фон Веберн. «Свет глаз».

«Новая простота» Сергея Сергеевича Прокофьева.

Балет «Ромео и Джульетта».

Философская музыка Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.

Седьмая симфония (Ленинградская).

Полистилистика Альфреда Гарриевича Шнитке. «Реквием»

Под знаком культа нового в русле модернизма развивалась и музыка. Музыка композиторов-экспрессионистов, представителей так называемой *нововенской школы* (Арнольд Шёнберг, Антон фон Веберн, Альбан Берг), впервые показала глубины аффектированной, возбужденной психики, взрывную эмоциональность, беспросветный мрак и отчаяние, порожденные ужасом и бессилием перед катастрофами, сотрясавшими Европу, — все, что было характерно и для живописного экспрессионизма. В творчестве этих композиторов нашли наиболее яркое и законченное выражение поиски новых закономерностей в организации музыкальных произведений, разрушающие привычные каноны.

Новый метод заключался в уравнивании всех двенадцати существующих тонов без традиционного их деления на устойчивые и неустойчивые. Основой большинства музыкальных произведений стала *додекафония* — способ сочинения музыки, в котором композиционное ядро сочинения составляет *серия* — выбранная композитором определенная последовательность звуков. Эта особая техника композиции получила уточненное разрешение в кантате **Антон фон Веберна** (1883–1945) «*Свет глаз*» (1935), написанной на стихи поэтессы и художницы Хайме Йоне. Музыкальная ткань кантаты словно соткана из цветочных бликов, дробящихся в пространстве, излучающих струящийся свет, мерцающих и гаснущих, а ее предельный лаконизм вызывает ощущение ирреальности звучания.



**Антон фон Веберн. 57. Кантата «Свет глаз» для смешанного хора и оркестра, опус 26 [1'45].**

Если Антон фон Веберн основывал свои сочинения на додекафонном стиле, то русские композиторы XX в. опирались на вполне традиционные музыкальные средства и мелодиче-

ские обороты, добиваясь их нового звучания. В духе «новой простоты», под которой подразумевался демократизм музыки, но без банальных перепетых мелодий, был написан балет Сергея Сергеевича Прокофьева (1891–1953) «Ромео и Джульетта» (1935–1936). Сохранив признаки классического балета, Прокофьев практически создал новаторский музыкальный спектакль, где музыка раскрывает все сюжетные линии трагедии Шекспира, передает богатейшую гамму человеческих переживаний.

Насыщая балет сквозными музыкальными темами, такими как темы любви, смерти, роковой вражды между двумя родами веронской знати, приведшей к гибели влюбленных, Прокофьев достиг уникального синтеза музыки и драмы. Он воссоздал в балете разнообразные образы-портреты и жизненные ситуации. Так, например, во второй картине в небольшой сцене, когда Джульетта готовится к балу, переданы различные грани характера героини, в которых «читается» ее дальнейшая судьба. Первая тема — тема Джульетты-девочки. В ее легком стремительном мажорном движении так и чудится скользяще-подпрыгивающий бег совсем юного существа, шаловливого и непоседливого. Вторая тема, впервые прозвучавшая во вступлении к балету, показывает Джульетту нежной, грациозной красавицей, представительницей высшей, родовитой знати. Музыка по-светски элегантна: мягкий аккомпанемент спокойного, ласкового оттенка завораживает, а словно тающие паузы напоминают поклоны. Музыка третьей темы, хрупкая, нежная, задумчивая, передает не действие, а психологическое состояние, в котором есть и томление, и печаль, и предчувствие трагической обреченности. Для балетного театра такой тип музыкальной характеристики был необычным, новаторским.

Сергей Сергеевич Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта». 58. 2 к. № 10 «Джульетта — девочка» [2'08].



Прокофьев по-своему расставил драматургические акценты, многопланово показав героев — носителей добра. Образ Меркуцио, например, возникает из разной музыки — то шутливо-грациозной, то поражающей стремительно-огненной динамичностью. По сравнению с трагедией, где о верном друге Ромео говорится как бы вскользь: «...наш Меркуцио угас./ Его бесстрашный дух вознесся к небу, с презрением отвернувшись от земли», — в балете дается развернутая сцена его смерти, в которой трагическая тема Меркуцио соединена с напряжен-



ной и мрачной темой улицы, звучащей в первом действии озорно и весело.



**Сергей Сергеевич Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта». 59. 2 к. № 12 «Маски» [2'03]; 60. 2 к. № 15 «Меркуцио» [2'22].**

Зло представлено более обобщенно. Непримируемая вражда звучит и в музыке «Боя» в первой картине, и в музыке «Танца рыцарей», которой характеризуются гости на балу в доме Капулетти. Активно используя в балете элементы старинных танцевальных жанров (менуэт, гавот), Прокофьев наполнил их типичными для XX в. выразительными мелодико-гармоническими средствами, подчеркивая тем самым неоклассические черты своего индивидуального стиля.

Наряду с удивительной красотой и содержательным богатством музыки совершенно новой в балете является драматургия, в русле которой небольшие, калейдоскопически сменяющиеся друг друга танцы развивают один общий сюжет и объединены в крупные сцены.



**Сергей Сергеевич Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта». 61. 2 к. № 13 «Танец рыцарей» [3'14].**

Одной из главных тем творчества **Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906–1975)** было отстаивание непреходящих духовных и морально-этических ценностей перед лицом зла, гибели, жестокости, бесчеловечности. Наиболее значимым его произведением, выражающим атмосферу эпохи, мысли и чувства миллионов людей, является **симфония № 7 (Ленинградская) (1941)** — прямой отклик на грозные события первых месяцев Великой Отечественной войны.

Седьмая симфония уникальна по музыкальному языку, по фресковой монументальности композиции. В политическом и патриотическом смысле она не имеет себе равных. В симфонии четыре части. Наиболее важные «события», очерчивающие ее сюжетную основу, разворачиваются в масштабной первой части. Именно в ней заложен контраст образов войны и мира, который пронизывает все произведение и получает прямое отражение в его драматургии.

Начинается первая часть (в сонатной форме) с темы главной партии — маршевой, энергичной. Ее соотношение со светлой лирической побочной партией создает образ двух сторон

жизни человека — активного созидательного труда и отдыха, мечты. Завершается экспозиция умиротворенным звучанием солирующей флейты, полным света и безмятежности, — таким, наверное, было утро перед началом войны.

Разработка, резко контрастирующая с музыкой экспозиции, передает характер конфликта — вторжение врага в мирную жизнь. Тему вражеского нашествия (в первом разделе разработки) задает нарочито примитивный марш. Его монотонность, идущая от многочисленных повторений, рисует «окостенелый» образ бездушной, марионеточной фашистской машины. Во втором разделе возникает активное сопротивление, тема нашествия начинает ломаться, дробиться, угасать. В момент кульминации вновь появляется тема главной партии, которая звучит как траурный марш. Искажена и тема побочной партии: свободно льющаяся песенная мелодия теперь предстает как надломленный, скорбный монолог фагота.

Однако первую часть завершает не трагическая реприза, а светлая *ко́да*, где мягко-лирический характер главной партии рождает надежду на победу и мир. Но пока возвращением к реальной действительности служат отголоски темы нашествия, постепенно затухающие в отдалении, ведь борьба еще не закончена.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович.  
62. Симфония № 7 «Ленинградская», I. Allegretto [8'14].



Альфред Гарриевич Шнитке (1934–1998) в разных жанрах — операх, балетах, инструментальных концертах, симфонических, вокально-хоровых и камерно-инструментальных произведениях — воплощал драматическое противостояние одинокой личности и враждебного мира, современной духовной жизни и культурной памяти, добра и зла, жизни и смерти. Свободно кочуя по историческим эпохам и выделяя их общие черты, Шнитке создал универсальный композиционный метод — *полистили́стику* — сочетание различных стилевых пластов, своеобразный синтез времен. Одним из произведений, где воплощен этот метод, является «Реквием» (1975). Музыка, с одной стороны, воскрешает атмосферу давно ушедших эпох, с другой — демонстрирует современные средства музыкального языка, такие, как *алеаторика*\* или нетрадиционные приемы звукоизвлечения (шепот хора, например).

\* **Алеаторика** (от лат. *alea* — игральная кость) — метод современной композиции, основанный на внесении в структуру произведения элемента случайности.



Связь «Реквиема» с католической заупокойной мессой выражается в использовании ее полного канонического текста, в ведущей роли хора и органа, устойчивых ритмических оборотах, конкретных ассоциациях. Но, опираясь на традиционную модель, Шнитке по-своему преобразовал этот жанр. Во-первых, он противопоставил обычной крупномасштабной композиции и полному составу оркестра сжатую, лаконичную форму и малый инструментальный состав. Во-вторых, он включил Credo («Верую») — обязательную часть обычной мессы — в композицию «Реквиема» в качестве смыслового центра, кульминации всего произведения. Включение Credo принципиально меняет всю образно-эмоциональную концепцию произведения. В привычной последовательности номеров постепенное угасание эмоций символизирует тихую покорность судьбе, успокоение. В Credo Шнитке звучит протест против смерти, не только отражая естественную реакцию человека, но и утверждая непреходящее значение позитивного начала.

«Реквием» наполнен яркими, рельефными мелодиями, которые составляют два полюса в передаче эмоционального состояния. Первый — движение от мольбы и неуверенности *Kyrie* («Сжался») до исступленности *Tuba mirum* («Трубный глас») с кульминацией в Credo. Второй, лирический, включает части *Lacrimosa* («Слезная»), *Agnus Dei* («Агнец Божий») с кульминацией в *Sanctus* («Свят»).



Альфред Гарриевич Шнитке. «Реквием».

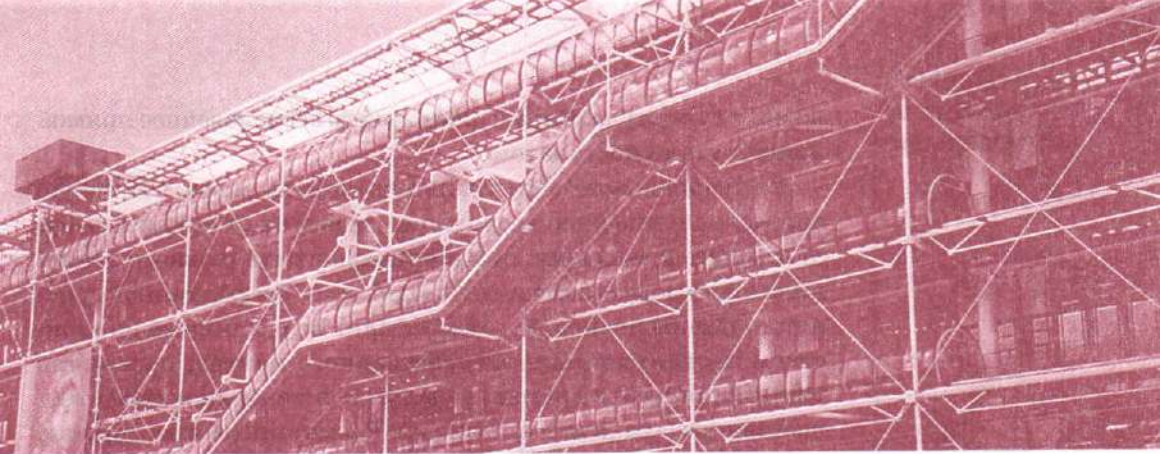
63. II. *Kyrie* [0'54]; 64. IV. *Tuba mirum* [0'58];

65. XIII. *Credo* [1'38]; 66. VII. *Lacrimosa* [1'32];

67. XII. *Agnus Dei* [1'11]; 68. X. *Sanctus* [0'50].

### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. В чем заключается новаторство музыки «нововенской школы»? Проведите параллели этой музыки с различными художественными течениями XX в.
2. Сравните балет Прокофьева «Ромео и Джульетта» с балетом Чайковского «Щелкунчик». Почему, на ваш взгляд, балет Прокофьева считается новаторским?
3. Сравните Реквиемы Шнитке и Моцарта. В чем состоит различие музыкальных образов? Для ответа на вопросы № 2, 3 используйте CD.



# ПОСТМОДЕРНИЗМ

## УРОК 35

### ПОСТМОДЕРНИЗМ. НОВЫЕ ВИДЫ МАССОВОГО ИСКУССТВА И ФОРМЫ СИНТЕЗА

Энди Уорхол. «Прижмите крышку перед открыванием». Фернандо Ботеро. «Мона Лиза». Георгий Пузенков. «Башня времени Мона 500». Сальвадор Дали. Зал Мэй Уэст в Театре-музее Дали в Фигерасе. Юрий Лейдерман. Перформанс «Хасидский Дюшан»

Исторический период в развитии искусства второй половины XX в. получил название *постмодернизм* (от лат. *post* — после и *modernus* — новый, современный). Постмодернизм возник как следствие демократизации жизни и переориентации искусства на вкус «человека с улицы». Мощная сеть средств массовой информации, реклама и Интернет позволили тиражировать духовные ценности в невиданных масштабах и подключить к этому гигантскому «космосу» культуры многомиллионную публику. Современный человек, не вставая с дивана, смог совершать экскурсии по гигантскому «музею без стен», не обладая необходимыми знаниями и навыками, чтобы в нем ориентироваться. Возник особый тип ментальности, обусловленный размыванием границ между элитарным искусством и массовым.

В конце 1960-х мощную подпитку ему дало анархическое молодежное движение «Великого отказа» — хиппи, провозгласившее «чистый мир инстинктов» с его труппной эротикой, сексуальными извращениями и наркотиками. Оно породило новое мироощущение, согласно которому бардак, стихия, хаос воспринимались как нечто более близкое человеку,



нежели структура. Слова: «Нет ничего бесчеловечнее прямой линии» стали постулатом.

Универсальную вертикальную модель мира, где четко определено линейное восходящее развитие от земли к небу, от низшего к высшему, от материального к духовному, заменила в постмодернизме модель *ризо́мы* — бесформенной грибо­ницы, расплывшейся по горизонтали. Ее различные по свойствам части, растущие из собственного центра, органично уживаются друг с другом, не вступая в иерархические отношения и не составляя оппозиций. Разметанные в беспорядке куски субстанции, соединение несоединимого, амбивалентность\* базовых понятий — такова модель постмодернистской культуры.

Она воспроизводит хаос мироздания и извлекает из глубин подсознательного образ *трикстера*\*\* — демонически-комического антипода демиурга, дублирующего его деяния нарочито неудачным подражанием с диаметрально противоположным результатом.

В контексте новой модели мира произведение искусства исчезает как смысловое целое. Оно — безудержный «микст» из фрагментов уже созданных и беспрестанно цитируемых шедевров, реальных вещей, природных материалов.

На начальной стадии эпохи постмодернизма в конце 1950-х гг. в искусстве «нового реализма» (*pop-art*) вещь обрела мифическое значение и стала восприниматься прежде всего как знак, символ, а уж потом как материальный объект. Произошло возвращение к тому первобытному анимизму хаоса, при котором все предметы обладали душой и были наделены магической силой.

Так, картина идола американского поп-арта Энди Уорхола (1928–1987) «*Прижмите крышку перед открыванием*» (1962) с изображением банки кока-колы на поле рекламного плаката далека от идеи изображения просто напитка, призванного утолять жажду и вселять бодрость (см. цв. вкл., рис. 82). Банка колы — знак (образ, символ) потребительской массовой культуры, которая нивелирует социальные различия и справедливо распределяет унифицированные блага, ибо кока-колу пьют все: и президент, и актриса Лиз Тейлор, и бродяга на углу — достаточно лишь прижать крышку перед открыванием. Уверенность в том, что все банки одинаково

\* Амбивалентность (от лат. *ambo* — оба и *valentia* — сила) — двойственность понятия, перевертывание прямого смысла на противоположный.

\*\* Трикстер — отражение недифференцированного человеческого сознания, едва поднявшегося над уровнем животного. Аналог трикстера — средневековый карнавал с его перевернутым иерархическим порядком.

хороши, и ни за какие деньги не купить себе лучше, равноценна уверенности в том, что и президентом Америки может стать каждый — от чистильщика обуви до финансового магната (американский миф).

**i** Смена вертикальной модели мира с ее заданным линейным развитием — прошлое — настоящее — будущее — на модель ризомы породила отношение к смерти как к прямой частности бытия, к чему-то преходящему. Под действием наркотиков, открывающих духу иные миры, феномен так называемого «двойного присутствия» стал почти обыденным явлением. Великая, священная идея смерти, связанная с культом предков, оказалась размытой. Утратила притягательность и идея продолжения рода, связанная с культом плодородия. Наиболее эффектное и убедительное подтверждение тому дает рок-музыка, возникшая в США в 1950-е гг. как музыка протеста.

Ее первым направлением стал *рок-н-ролл* (сокр. от англ. *rock and roll* — раскачиваться и вращаться), сочетавший *кантри* — музыку сельского белого населения и городской негритянский *блюз*, а самым популярным исполнителем — *Элвис Аарон Пресли* (1935–1977). В танцевальных шлягерах Пресли был отражен инстинктивный протест молодежи против воли отцов:

Вынеси бумагу и мусор  
Или не получишь денег.  
Если не вымоешь на кухне пол,  
Никогда не будешь танцевать рок-н-ролл.  
Молчи, не отвечай.

Кончай убирать свою комнату,  
Смахивай пыль веником,  
Убери весь мусор с глаз долой  
Или никуда не пойдешь в пятницу вечером.  
Молчи, не отвечай.

Просто надевай пальто и шапку  
И иди в прачечную,  
А когда вернешься назад,  
Приведешь собаку и выведешь кошку.  
Молчи, не отвечай.

И не смей на меня так смотреть.  
Твой отец не дурак, он знает, что к чему.  
Прогони своих дружков-хулиганов,  
У тебя нет времени гулять.  
Молчи, не отвечай.



Рефрен «Молчи, не отвечай» в ритме рок-н-ролла воспринимался как образ отцовского насилия, вызывавший у слушателя-сына ответное насилие в форме динамичного, эпатажно резкого танца.



Элвис Аарон Пресли.

69. Hound dog («Охотничья собака») [2'15].

Протест, ограниченный в танцевальной музыке рок-н-ролла рамками коллизии «Я — Ты», расширил диапазон в музыке рок-групп. Именно в «осмысленном роке» английской **бит-группы «The Beatles»** (англ. beat — бит и beetles — жуки) молодежь нашла подлинное выражение противостояния «Мы — Они» и своего бунта против буржуазной культуры и родительской воли, якобы блокирующих ее сознание. Рок-музыка, в которой тексту придавалось значение не меньшее, нежели мелодии, обрела статус серьезного искусства. Нежелание оставаться в контексте семьи, иметь что-либо общее с традиционным укладом жизни, потребность экранироваться от него выразились в регулярном ритмическом биении (бит с его магией механической повторности), в пульсирующем свете софитов. Электронные синтезаторы, воспроизводившие голоса вселенной и миражи наркотических путешествий, усиливали коллизию «Мы — Они». А одинаковые прически и костюмы, «ангельски-чистое» пение четырех голосов, звучавших как один, создали имидж, который, превратив квартет в архетип молодежной группы, сделал его ярким явлением в культуре XX в.



«The Beatles».

70. Michelle («Мишель») [2'02].

Еще более жесткий разрыв с традиционным укладом жизни продемонстрировал **психоделический рок**, которому свойственны спонтанность, эмоциональная раскованность, отсутствие четкой формы, обусловленные галлюцинациями под воздействием наркотиков, и, как следствие, затяжные, длящиеся по несколько часов инструментальные импровизации. Вместе с тем обращение к классическому наследию — оркестровке, гармонии, мелодии, формам симфонической и камерной музыки — породило **психоделический арт-рок**, требующий виртуозной исполнительской техники. Примером может служить британская группа «**Pink Floyd**».

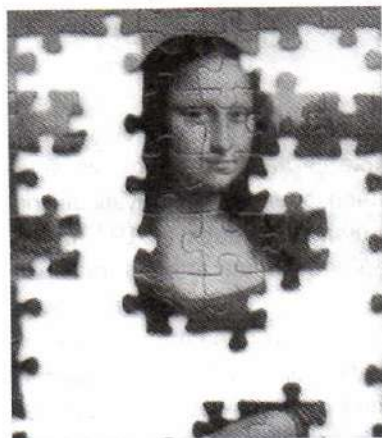


«Pink Floyd».

71. High Hopes («Большие надежды») [7'58].

Ориентация хиппи на «раскрепощение духа и тела» проявилась в зародившемся на рубеже 1960–1970-х гг. *хард-роке* (англ. *hard* — тяжелый), наиболее жестком и мощном по звучанию. Для хард-рока характерны долгие импровизации и вокальные партии, состоящие из шипения, криков, гортанных звуков, протянутых гласных. Мрачный экзотический хаос тяжелого рока, провоцирующий перевозбуждение и галлюцинации, сполна отвечал лозунгу: «Сокрушите семью, нацию, церковь, город, хозяйство! Сожгите родительский дом дотла, призывные повестки и университетские дипломы, и это сделает вас свободными!»

В постмодернизме искусственный мир упаковок, манекенов и вещей в нелепых сочетаниях демонстрирует подмену художественного образа *симулякром*. Симулакр — образ без прообраза, подобие без подлинника, муляж, фикция, пародия. Наглядным примером симулакра, ставшим абсолютным фетишем массовой культуры, является портрет Моны Лизы



97



98



99



100

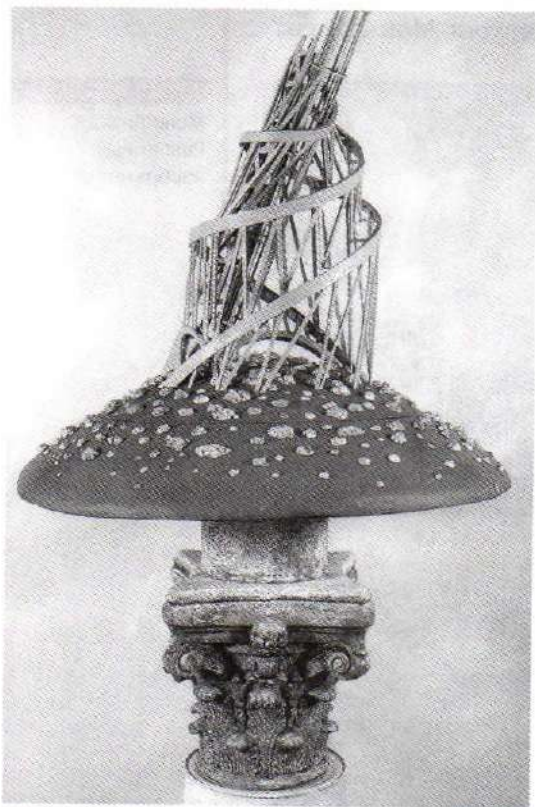
97–100

Мона Лиза.  
Рекламные  
изображения



(Джоконды). Он повторяется в сотнях вариантов в живописи, служит для рекламы и даже для «путешествия во времени». В качестве «новинки» живописи можно рассмотреть «*Мону Лизу*» (1978) колумбийского художника **Фернандо Ботеро** (р. 1932). По композиции, позе, пейзажному фону она воспроизводит свой бессмертный прототип, но за ее шарообразной головой, широко расставленными глазками, рахитичными ручками, сложенными на раздувшемся животе, не просматривается ничего, кроме скоморошества (см. цв. вкл., рис. 83).

Представление о том, как симулакр порождает иллюзию путешествия во времени, дают **500 изображений Джоконды** (2004) (каждое 60 × 60 см) московского художника **Георгия Пузенкова** (р. 1953) (см. цв. вкл., рис. 84–85). Они размещены в круглой башне из алюминия диаметром 10 м и высотой 6 м и составляют 10 параллельных кругов. По вертикали они окрашены в цвета радуги, плавно перетекающие один в другой и образующие цветовую симфонию, не имеющую ни начала, ни конца.



101

101

**Игорь Макаревич  
и Елена Елагина.**  
Из цикла «Паган».  
Артефакт. 2003.  
Галерея XL. Москва

218

**i** Эффектным образцом симулакра является **лазерное шоу**, изобретенное французским музыкантом **Жаном Мишелем Жарром** (р. 1948). Суть этого **артефакта** (от лат. *artefactum* — искусственно созданный объект) состоит в трансляции цветных лазерных лучей на столб мелкодисперсной пыли, невидимой, но служащей прекрасным экраном. Направленные на нее с нескольких сторон лазерные лучи создают объемное трехмерное изображение, сотканное из цветного воздуха, возникающего точно джинн из бутылки. Оно сопровождается фейерверком, цветовыми эффектами, музыкой. Одно из самых грандиозных лазерных шоу «Двенадцать снов солнца» было показано музыкантом в Египте у древних пирамид в ночь на новый, 2000 год, и отразило вековечный ход истории, вобрав в себя арабские и западные мотивы.

Стихия насмешки, иронии — истинная стихия постмодернизма — породила новые формы, среди которых значительное место занимают инсталляция и перформанс.

*Инсталляция* — композиция в пространстве, составленная из готовых подручных средств. Произведение существует как совокупность цитат, как нечто, остроумно скомбинированное, не имеющее в виду ничего, кроме самого себя. Такова инсталляция Сальвадора Дали — *зал Мэй Уэст в Театре-музее Дали в Фигерасе (1974)* (см. цв. вкл., рис. 86).

В комнате с наклонным к зрителю полом Дали поместил на слегка заваленной назад стене две увеличенные пунктирные фотографии с видами Парижа. Между ними водрузил камин с часами, вентиляторами и статуэткой Венеры. Перед камином, посреди комнаты, поставил софу из пористого волокна красного цвета в форме губ голливудской актрисы Мэй Уэст. Перед ней параллельно стене повесил огромный занавес в виде локонов, чуть раздвинутый и закрепленный по обеим сторонам. Почти вплотную к нему размещена лестница, поднявшись на которую и глядя через уменьшительную линзу на всю композицию, изумленный зритель обнаруживает женское лицо. Фотографии преображаются в глаза, камин — в нос, занавес — в волосы, софа становится ртом, а все вместе воссоздает портрет актрисы.

В рамках *концептуализма* (одного из направлений в постмодернизме) исчезает даже картина на стене как символ вертикальной плоскости. Ее заменяет *перформанс* — вид визуального искусства, в котором произведением является любое действие художника, наблюдаемое в реальном времени и происходящее на горизонтальной плоскости. Он требует живого участия зрителей и потому рассматривается как акция, имеющая социальное значение. Весьма колоритным примером может служить *перформанс «Хасидский \* Дюшан» (2002)* московского художника **Юрия Лейдермана** (р. 1963). В женском русском костюме или костюме медведя под хасидскую песню о «царе Осии, который построил стену вокруг Иерусалима и сделал его неприступным», он, держа в руках книгу про французского художника-*дадаиста* \*\* Марселя Дюшана, исполняет еврейский танец «фрейлехс» (см. цв. вкл., рис. 87). Комбинация демонстрирует, по словам художника, «три источника его идентичности»: медведь (Россия), танец (еврейство), книга про Дюшана (современное искусство).

\* **Хасидизм** (от др. евр. «хасид» — благочестивый) — религиозно-мистическое течение в иудаизме.

\*\* **Дадаизм** (от франц. *dada* — детский лепет, *dadais* — простофиля, придурак) — модернистское литературно-художественное течение в 1916–1922 гг., возникшее как протест против Первой мировой войны и провозгласившее целью «антиискусство».







Постмодернизм готов признать и смешать все, что угодно — мюзикл и рок-оперу, рекламу и *компьютерную графику*\*, *дизайн*\*\* и *высокую моду*\*\*\*.

Все созданное и накопленное прошлыми культурами с точки зрения постмодернизма теряет цельность и представляется как некий коллаж, из элементов которого формируются объекты «здесь и сейчас». «Вторичность» произведения, его фрагментарность, ирония, хаос, карнавальная стихия составляют культурную парадигму современности.



Своеобразный коллаж, в котором фрагментарность, цитирование и ирония составляют неразрывное целое, является архитектурой.

Блестящий пример дает *Хундертвассер-хаус* (1983–1985) — жилой дом в *Вене*, построенный по проекту *Фриденсрейха Хундертвассера* (1928–2000). Дом — воплощение его архитектурной концепции, согласно которой человек не может жить в одинако-

102

*Фриденсрейх  
Хундертвассер.*  
Хундертвассер-хаус.  
1983–1985. Вена



- \* **Компьютерная графика** — создание изображений посредством компьютера. Используется в рекламных роликах, музыкальных видеоклипах, спецэффектах в кино, глянцевых журналах и т. д. Ее отдельной областью является *анимация* (оживление), существующая как самостоятельный вид искусства с момента возникновения мультипликации.
- \*\* **Дизайн** — оформление внешнего вида объекта, превратившееся в самостоятельный вид искусства; способствует успешной реализации товара на рынке.
- \*\*\* **Высокая мода** жестко очерчивает круг обязательных изделий, услуг, стиля жизни. Она отражает творческое кредо дизайнера и не предназначена для широких масс.

вых домах-коробках с плоской крышей без деревьев и травы. Поэтому фасады Хундертвассер-хауса расчерчены асимметричными разноцветными четырехугольниками, и каждая квартира на этаже выделена своим цветом — васильковым, белым, желтым, голубым. При этом внутренняя поверхность оконных проемов, различных по размеру, выкрашена по контрасту в цикламеновый, черный, зеленый, розовый цвета. Расположенные на разных уровнях окна выглядят как россыпь разноцветных карточек, цветовым дополнением к которым служит мозаика на стенах из битой керамической плитки, отливающей на солнце. Монотонность прямой крыши разрушают многоярусные перепады, террасы, башенки, купола-маковки, деревья. Деревья и трава, растущие на крышах, балконах, в стенных нишах, — компенсация того ущерба, который, по мнению Хундертвассера, индустриальное общество наносит природе.

Хундертвассер-хаус — типичный образчик архитектурного коллажа из цитат архитектурных стилей. Арочные проемы (реплика романского стиля) на одном из фасадов дома опираются на колонну, по форме напоминающую индийскую, но ее пластичность и облицовка из поливной керамики заимствованы из стиля модерн. Разноцветные глазурованные колонны у входа — аллюзия на древнерусское деревянное зодчество. Восьмигранные объемы башен и кирпичные зубцы кровельных террас навевают грезы о замках Средневековья, в то время как украшающие их каменные шары — излюбленная деталь испанского Ренессанса. Поверхность трех граней обеих башен на четыре пятых высоты составлена из прямоугольных металлических ячеек. Впаянное в них стекло отражает окружающее пространство и напоминает промышленную архитектуру стиля модерн. Внутренний двор созвучен мавританским внутренним дворикам с фонтаном. Однако фонтан пирамидальной формы — явная принадлежность эпохи итальянского Возрождения: три беломраморные чаши нанизаны на одну ось и увенчаны фигуркой пухлого путто, зажавшего в руках дельфина. Из открытой пасти дельфина бьет струя воды и, падая вниз, струится из чаши в чашу, попадая в круглый бассейн. Внутреннюю поверхность бассейна устилает разноцветная битая плитка, пригнанная «в узор» в духе Гауди. Множество мраморных скульптур богов и героев на крышах и парапетах балконов — прямая цитата из архитектуры античности или эпохи Возрождения. В бесконтрольной неправильности линий, в бессистемной россыпи окон, в безумной цветастости фасадов ощущается бесшабашная страсть к свободе от общепринятых норм, шальная веселость и лукавая ироничность.

Ярким образцом массовой культуры, синтезирующим все виды искусства в самых невероятных комбинациях, является *телевизионная реклама*. Основанная на строго научных законах психики человека, готового приобрести вещь, которая подтверждает его соци-



альный статус, реклама создает моду на желания, настроения и даже понятия. Она фабрикует современные мифы, к примеру миф удачи через обладание вещью. «Нужно приобрести вещь, и тогда все — любовь, счастье, успех — приложится» — незатейливый, но действенный модуль рекламы, начиная с косметических средств, прокладок и шампуня до престижного, комфортабельного отдыха на море и шикарных автомобилей.

Задача рекламы — не только продавать товары, но и поддерживать желание приобретать определенные виды товаров. Общество массовой культуры, массовых коммуникаций и массового потребления рождает массовое мышление, ограниченное кругом общепризнанных, широкопопулярных и интеллектуально модных тем. Зритель получает возможность чувствовать себя победителем, не участвуя в борьбе, самоутверждаться через сопричастность шоу-идолам, не зная их, приобретает право судить о вещах ему недоступных. Разнообразие человеческого бытия воспроизводится во все более унифицированной, примитивной форме. Реклама профанирует искусство, размывает его границы, смешивает с «жизнью как она есть». Чего стоит одно только бесцеремонное сочетание, скажем, стирального порошка и Мадонны Рафаэля, зубной пасты и фуги Баха!

Особое положение в контексте массовой культуры занимает *мюзикл*, представляющий собой наиболее очевидную проекцию «американской мечты» — мифа успеха. Классический американский мюзикл «золотой поры» 1920–1950-х гг. отражал мифологию общества потребления, суть которой сводилась к чисто материальному успеху как отдельной личности, так и общества в целом. Наиболее востребованный сюжет — восхождение «звезды», превращающейся из гадкого утенка в прекрасного лебедя, — парафраз мифа о равных возможностях, о том, что «чистильщик сапог может стать президентом». Блеск электрических гирлянд и дешевый шик триумфа не только давали эмоциональную разрядку, но и внушали уверенность в том, что счастье — такая же реальная и осязаемая вещь, как фонтан из страусовых перьев на голове полуобнаженной торжествующей дивы.

В 1960-е гг. молодежное движение хиппи, тотально отрицавшее систему буржуазных ценностей, взорвало сам жанр мюзикла изнутри, превратив его в концерт-заклинание с экстатической сценой «всеобщей любви». Новый смысл мюзиклу придал английский композитор **Эндрю Ллойд-Уэббер** (р. 1948) в *рок-опере «Иисус Христос — Суперзвезда»*. В отличие от мюзикла, где не только поют, но и говорят, рок-опера целиком построена на пении. В остальном она имеет с ним много общего. Во-первых, рок-опера, как и мюзикл, звучит на языке современной эстрадной песни. Во-вторых, ее текст приспособлен для массового сознания.

Острое ощущение того, что все — Иисус, Иуда, Пилат — жертвы и ничего в этом мире изменить нельзя, делает рок-оперу для массового зрителя «своей». Потому голоса принципиально не поставлены, а звукоподражания — удары бича, карканье ворон, стук забиваемых гвоздей, стрекот автоматной очереди — натуралистичны. Евангельская история переносится из мира легенды в мир современного человека, вселяя в него тоскливое чувство незащищенности перед невидимой, но жестокой и неумолимой силой.

Эта новая грань массового искусства, прежде ориентировавшего человека на центральное место в мире, свидетельствует о переменах в массовом сознании. Аудитория узнает на сцене себя и принимает участие в творчестве единственно доступным ей способом — идентифицируясь с героями. Если раньше реальная жизнь становилась предлогом для создания великолепного «шоу», то теперь «шоу» используется как предлог для того, чтобы рассказать о реальной жизни. Жанр, рожденный массовым обществом, как никакая другая способен показать это общество таким, как оно есть.

Непрерывность художественного процесса делает категории конца и начала более или менее условными. И то, что, с одной стороны, воспринимается как хаос, с другой — может оказаться структурой, ибо оценки современного неизбежно носят спорный характер.

\* \* \*

Разнообразие направлений — характерная черта искусства XX столетия.

Состояние, в котором оно оказалось, можно назвать перманентной эстетической революцией: фовисты и экспрессионисты полностью пересмотрели отношение к цвету и рисунку, кубизм освободил живопись от повествовательности и эмоциональности, абстракционизм — от предметности. Тем не менее, восставая против традиционных форм, в большинстве случаев авангард творчески воплощал черты материального и духовного мира. Недаром его наследие признается равноправной частью мирового искусства.

Постмодернистские эксперименты с середины столетия размыли границы между утилитарным и художественным, стимулировали стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства. Развитие компьютерной техники, реклама, массмедиа подвергли сомнению оригинальность творчества, чистоту искусства как индивидуального акта создания, привели его к дизайнизации. Пересмотр классических представлений о созидании и разрушении, порядке и хаосе, серьезном и игровом в искусстве свидетельствовал о со-



знательной переориентации с классического понимания художественного творчества на конструирование артефактов. На первый план выдвинулись проблемы художественного, культурного, исторического, религиозного симулякра, который занял в эстетике постмодернизма место, принадлежащее в классической эстетике художественному образу. Впервые за всю историю своего существования искусство — источник гармонии — стало генератором хаоса.

Ситуация постмодернизма вызывает аналогию со средиземноморским мифом об умирающем–воскресающем боге растительности. Смерть бога символизирует торжество могущественного хаоса над пришедшими в упадок силами космоса. Но борьба космоса и хаоса всегда завершается победой порядка, воскрешением бога и созданием нового мира. Искусство, как и культура, не может прекратить свое существование, пока не прекратится жизнь. Оно не только хранит в себе историю человечества, оно — чувственная память жизни. И пока есть жизнь, есть искусство.

#### ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Сравните художественные образы модернизма и постмодернизма. В чем состоит их кардинальное различие? Для ответа используйте иллюстрации из заданий № 31, 32 в рабочей тетради.
2. (Творческое задание.) Найдите черты постмодернистского мироощущения в современной рекламе. Как геометрические символы, используемые рекламой, соотносятся с геометрическим орнаментом неолита?

**Проектная деятельность.** Каким образом эстетика постмодернизма проявляется в театральном искусстве и кинематографе? Сравните театральные постановки (спектакль, оперу, балет) и кинофильмы на один сюжет, но в разной стилистической манере.

# ПРИМЕЧАНИЯ



1. *Тавифа* — женщина из Яффы, прославившаяся своими христианскими добродетелями. Она шила одежду для бедных вдов и творила добрые дела.

2. *Давид* — второй царь Израиля (X в. до н. э.), потомок колена Иудина, родом из Вифлеема. В юности Давид пас стада своего отца и слагал псалмы. По велению Бога первосвященник Самуил помазал пастушка на царство, что принесло ему победу над Голиафом и любовь народа. После гибели царя Саула старейшины одиннадцати колен Израиля явились к Давиду в Хеврон и единодушно выбрали его царем. Пользуясь энтузиазмом народа, Давид захватил город Иерусалим, сделал его столицей царства Иудейского и перевез туда святыню Израиля — Ковчег Завета.

3. *Урания* — муза астрономии, дочь громовержца Зевса и богини памяти Мнемосины. Ее атрибуты — шар, компас, циркуль.

4. *Марсий* — сатир из свиты Диониса. Подобрал флейту, брошенную Афиной из-за того, что при игре у нее некрасиво раздувались щеки, он стал искусным музыкантом. Марсий осмелился вызвать на состязание самого Аполлона, игравшего на кифаре. Выиграв состязание, бог повелел в наказание за дерзость содрать с сатира кожу.

5. *Соломон* — третий царь Израиля (X в. до н. э.), сын Давида и Вирсавии. Построил храм в Иерусалиме, который красотой, величием и роскошью превосходил все существующие храмы и дворы царей. Прославился мудростью, образованностью и справедливостью.

6. *Косма и Дамиан* — братья-близнецы, занимавшиеся врачеванием и безвозмездно лечившие страждущих. Ранние христианские мученики, принявшие смерть за веру при императоре Диоклетиане. Были святыми покровителями семьи Медичи — банкиров и некоронованных властителей Флоренции, в прошлом также занимавшихся медициной.

7. *Никодим* — фарисей, член Синедриона — верховного суда в Иерусалиме. Стал тайным последователем Иисуса Христа, услышав от него о возможности духовного возрождения через крещение. Принес для умащения тела снятого с креста Иисуса состав из смирны и елея и плащаницу.

8. *Моисей* — вождь и законодатель еврейского народа, основатель официальной религии. Он вывел народ Израиля из египетского плена и получил от Бога скрижали завета с десятью заповедями.

9. *Апостол Марк* — один из четырех евангелистов, сопровождавший апостола Павла в его ранних миссионерских странствиях. Стал



епископом в Александрии, куда прибыл проповедовать Евангелие. Был замучен язычниками, которые протащили его волоком по улицам города на веревке, привязанной к шее. Считается покровителем Венеции, поскольку не допустил в нее плывущих по морю демонов, собиравшихся разрушить город.

10. *Плеяды* («Семизвездие») — в греческой мифологии семь дочерей титана Атланта и океаниды Плейоны. Их преследовал охотник Орион, пока они не превратились в голубок. Зевс вознес их в виде созвездия на небо. В эпоху французского Ренессанса семь поэтов-гуманистов во главе с П. Ронсаром организовали литературный кружок с тем же названием. Лирика «Плеяды» была во многом ориентирована на античное наследие.

11. *Диана* (греческая Артемида) — в римской мифологии вечно девственная богиня-охотница, олицетворение Луны; в Средние века стала персонификацией Целомудрия.

12. *Кентавр Хирон* — мудрый наставник юного Ахиллеса, обучавший его различным искусствам.

13. *Даная* — дочь аргосского царя, которую отец заточил в подземный дворец, так как оракул предсказал ему гибель от руки будущего внука. Но Зевс проник в подземелье в виде золотого дождя, и Даная родила сына Персея. Персей впоследствии случайно убил деда, метнув диск во время гимнастических состязаний.

14. *Св. Игнатий Лойола* (1491–1556) — основатель католического ордена иезуитов (Общества Иисуса). Главными задачами ордена он считал обучение молодежи, борьбу с протестантами, миссионерскую деятельность в языческих странах. Со временем орден иезуитов стал отождествляться с Контрреформацией.

15. *Св. Агнесса* — христианская святая, отказавшая выходить замуж и приносить жертвы римским богам. Ее провели по улицам Рима обнаженной, но чудесно выросшие до пят волосы и лучезарное сияние, ниспосланное ангелом, сокрыли девушку от взора зевак. Агнессу хотели сжечь как ведьму, но пламя уничтожило ее мучителей, не причинив ей никакого вреда, тогда ей отрубили голову.

16. *Нептун* (греческий Посейдон) — в римской мифологии бог моря и его обитателей, насылающий в гневе бурю и кораблекрушение.

17. «*Небесный град*» (*Небесный Иерусалим*) — название царства Божьего на небе, куда праведники попадают после смерти.

18. *Каиафа* — иудейский первосвященник, фарисей, член Синедриона. Возглавил суд над Иисусом Христом.

19. *Флора* — древняя италийская богиня цветов. Ее образ идентифицируется с греческой богиней цветов Хлоридой, ставшей женой западного весеннего ветра Зефира. Наполнила цветами царство, которое преподнес ей в дар супруг.

20. *Гиацинт* — спартанский юноша, любимец Аполлона. Во время состязания диск, который метнул Аполлон, попал ему в голову. Капли крови, вытекшие из раны, превратились в благоухающий цветок.

21. *Аякс* — греческий герой, принявший участие в походе на Троию. После смерти Ахилла охранял его тело от троянцев в надежде получить чудесные доспехи, изготовленные богом кузнечного ремесла

Гефестом. По жребию доспехи достались Одиссею, и раздосадованный Аякс решил ночью перебить спящих ахейцев. Но Афина наслала на него безумие, и он перебил стадо быков. Утром, обнаружив свою ошибку и не снеся позора, он бросился на собственный меч. Боги превратили его в гвоздику.

22. *Адонис* — в греческой мифологии божество растительности, воспитанник Персефоны, возлюбленный Афродиты. Зевс предназначил Адонису часть года проводить у Персефоны в царстве мертвых, а часть года — с Афродитой на земле. Раненный вепрем на охоте, Адонис умер. Из его крови появились розы, а из слез оплакивавшей его Афродиты — анемоны.

23. *Цитера*, или *Кифера* — остров в Эгейском море, где находились многочисленные святилища, посвященные богине любви Афродите (Венере).

24. *Вулкан* (греческий Гефест) — в римской мифологии бог огня и кузнечного ремесла, сын Юпитера и Юноны, супруг Венеры.

25. *Дон Жуан* — один из «вечных образов» мировой литературы, рыцарь-повеса, искатель чувственных наслаждений, нарушавший моральные и религиозные нормы.

26. *Апостол Андрей* — рыбак из Галилеи, брат апостола Петра, первый из двенадцати избранных учеников Христа, последовавший за Иисусом. Проповедуя Евангелие, предпринял миссионерское путешествие в скифскую Русь и указал место будущего великого города — Киева. Считается апостолом православия.

27. *Св. Иаков («старший брат Господень»)* — сын Иосифа плотника от первой супруги, один из семидесяти апостолов. Когда Иосиф и Мария с младенцем Иисусом бежали в Египет, их сопровождал Иаков. Он уверовал в божественность своего сводного брата после того, как ему явился воскресший Иисус и призвал его к апостольскому служению. Был первым епископом Иерусалимского храма. За свидетельство перед народом о Христе как о Сыне Божьем фарисеи столкнули Иакова с крыла храма и забили камнями.

28. *Тифон* — в греческой мифологии сын земли Геи и Тартара с сотней драконьих огнедышащих голов, человеческим туловищем и змеями вместо ног. В схватке с чудовищем Зевс навалил на него гору Этну, из вершины которой дыхание Тифона извергается потоком огня, камней и дыма.

29. *Тристан и Изольда* — герои одноименного кургузного романа Средневековья. Доблестный рыцарь Тристан, верно служивший своему дяде, королю Корнуэльса Марку, добывает ему невесту, дочь короля Ирландии Изольду Белокурую. Но по недоразумению Тристан и Изольда выпивают любовный напиток, приготовленный для новобрачных. С этого момента начинаются злоключения влюбленных. По донесению баронов, завидующих Тристану, король Марк начинает следить за ними, и их жизнь превращается в бесконечную череду встреч и расставаний. За измену королю их осуждают на испытание огнем, но благодаря хитрости Изольды им удается спастись. Тристан и Изольда долго скрываются в лесу, но король находит их. В конце концов Тристан возвращает Изольду супругу и покидает Корнуэльса.



Странствия приводят его в Бретань, где, совершив множество подвигов, он получает в жены королевскую дочь Изольду Белорукую. Однако Тристан по-прежнему не может забыть возлюбленную. Прибыв в Корнуэльс в образе юродивого, он видится с Изольдой до тех пор, пока узнавшие его слуги не принуждают его к бегству.

Роман завершается гибелью влюбленных. Тристану, смертельно раненному отравленным копьём, так и не суждено было увидеть свою Изольду. Когда на горизонте появился ее корабль с белыми парусами, жена из ревности сказала ему, что паруса черные, а значит, Изольды нет на палубе. Приехавшая Изольда, застав бездыханное тело Тристана, поцеловала его в уста и умерла. На могиле Тристана вырос покрытый благоухающими цветами терновник и, перекинувшись через ограду, зацвел на могиле Изольды.

30. *Эрос* — в греческой мифологии один из четырех космогонических первоначал наряду с Хаосом, Геей и Тартаром. Он владыка ключей эфира, неба, моря, земли, царства мертвых и тартара. Почитается как крылатый бог любви, метко разящий своими стрелами людей и богов.

31. *Танатос* — в греческой мифологии бог смерти.

32. *Эдип* — в греческой мифологии сын фиванского царя Лая и Иокасты. Узнав от оракула, что ему суждено умереть от руки собственного сына, царь приказал отнести новорожденного в горы, проколов ему булавкой сухожилия у лодыжек. Ребенка нашел коринфский пастух и доставил своему бездетному царю, который назвал мальчика Эдипом («с опухшими ногами») и воспитал его как родного сына. Как-то услышав, что его родители приемные, Эдип отправился к Дельфийскому оракулу узнать о своем происхождении. Оракул же предсказал, что юноша убьет отца и женится на матери. Страшась вернуться в Коринф, Эдип отправился в Фивы, затеяв на дороге ссору со знатным господином, загородившим колесницей путь. Не подозревая, что это его отец, Эдип ударил Лая дорожным посохом и убил. Подойдя к воротам Фив, Эдип разгадал загадку Сфинкса — чудовища, которое задавало ее всем прохожим и, не получив ответа, пожирало их. С досады чудовище бросилось в пропасть, а обрадованные фиванцы сделали Эдипа своим царем, поскольку уже знали о гибели Лая. Они дали ему в жены Иокасту. Эдип и Иокаста около 20 лет вели счастливую супружескую жизнь, родили четверых детей и не подозревали, что являются родственниками. Узнав истину, Иокаста повесилась, а Эдип ослепил себя. Бывший царь Фив окончил свои дни в Афинах после долгих и мучительных странствий.

# СЛОВАРЬ ОСНОВНЫХ ПОНЯТИЙ



**Абстракционизм** (от лат. *abstractio* — отвлечение) — направление в живописи, в котором беспредметные композиции из геометрических фигур, линий, пятен цвета, рассчитанные на различные ассоциации, трактуются как высшая форма искусства.

**Академизм** — художественное направление, связанное с деятельностью Академий художеств, основу обучения в которых составлял метод механического соединения античных элементов, признанных образцовыми и отвечающих требованиям «идеальной красоты».

**Алеаторика** (от лат. *alea* — игральная кость) — метод современной музыкальной композиции, основанный на внесении в структуру произведения элемента случайности.

**Ампир** (франц. *empire* — империя) — стиль, созданный для императора Наполеона Бонапарта и воспроизводящий архитектурные образы Древнего Египта и Древнего Рима, отражающие блеск славы египетских фараонов и римских императоров.

**Антаблемент** (франц. *entablement* — надстолье) — горизонтальная балка, лежащая на колоннах и служащая опорой для крыши. Состоит из архитрава, фриза, карниза.

**Аттик** (от греч. *attikós* — аттический) — стенка над карнизом архитектурного сооружения, украшенная рельефами и надписями. Обычно венчает триумфальную арку.

**Барокко** (итал. *barocco* — странный, причудливый) — название эпохи и художественного стиля, сложившегося в архитектуре Италии в XVII в. и отличающегося живописностью, динамизмом, масштабностью. Стиль получил распространение в странах, где было велико влияние католической церкви (Испания, Германия, Австро-Венгрия, Чехия).

**Волбта** (итал. *voluta* — завиток) — архитектурный мотив в форме спиралевидного завитка. Составная часть ионической и коринфской капителей.

**Высокая мода** — создание вещей, аксессуаров, мебели известными дизайнерами, жестко очерчивающими круг обязательных изделий, услуг, стиля жизни; не предназначена для широких масс.



**Дадаи́зм** (от франц. *dada* — детский лепет, *dadais* — простофиля, придурок) — модернистское литературно-художественное течение 1916–1922 гг., возникшее как протест против Первой мировой войны и провозгласившее целью «антиискусство».

**Диза́йн** — оформление внешнего вида объекта, превратившееся в самостоятельный вид искусства; способствует успешной реализации товара на рынке.

**Ди́птих** (от греч. *diptychos* — двойной) — картина или алтарная композиция, написанная на двух досках.

**Золото́е сече́ние** — такое деление отрезка на две части, при котором его большая часть относится к меньшей так, как весь отрезок — к большей.

**Импрессио́низм** (от франц. *l'impression* — впечатление) — направление во французском искусстве 1870–1880-х гг., акцентирующее внимание на сиюминутном впечатлении от предмета, цвет которого меняется в зависимости от освещения в воздушной среде.

**Каннелю́ры** — вертикальные желобки с острыми гранями на стволе колонны в греческих ордерах.

**Канта́та** (от лат. *canto* — пою) — крупное вокально-инструментальное произведение, состоящее из оркестрового вступления, арий, речитативов и хоров. Исполнялось в церкви, обычно после проповеди.

**Капита́ль** (от позднелат. *capitellum* — головка) — венчающая часть колонны, столба или пилястры.

**Карту́ш** — украшение в виде щита или частично развернутого свитка.

**Ка́тарсис** (греч. *katharsis* — очищение) — согласно Аристотелю, очищение духа при помощи потрясения и сострадания как цель трагедии.

**Классици́зм** (от лат. *classicus* — образцовый) — регулярный ордерный стиль, ориентированный на античное наследие. Сложился во Франции в XVII в. и отразил подъем абсолютизма. В XVIII в. распространился в странах Европы и стал выражением гражданских идеалов буржуазного Просвещения.

**Клуа́тр** — глухой монастырский дворик с садом, образованный, как правило, с южной стороны базилики зданиями монастырских служб (капитула, трапезной, келий) и окруженный галереями по всему периметру.

**Компью́терная гра́фика** — создание изображений посредством компьютера. Используется в рекламных роликах, музыкальных видеоклипах, спецэффектах в кино, гляцевых журналах и т. д. Ее отдельной областью является *анимация* (оживление), существующая как самостоятельный вид искусства с момента возникновения мультипликации.

**Консо́ль** — выступ в стене или заделанная одним концом в стену балка, поддерживающая карниз, балкон, статую.

**Конструктивиз́м** (от лат. *constructio* — построение) — направление в архитектуре 20-х гг. XX в., целью которого является выявление конструкции здания в его внешней форме.

**Критиче́ский реали́зм** — форма художественного мышления второй трети XIX в., отражающая суровую жизненную правду в суро-

вых образах и показывающая типических героев в типических обстоятельствах.

**Кубизм** (от франц. *sub* — куб) — течение в живописи, в котором живописная фактура лепится с помощью геометрических форм куба, шара, цилиндра, параллелепипеда.

**Кульминация** (от лат. *culmen* — вершина) — высшая точка в развитии сюжета.

**Люкарна** — небольшой, как правило, круглый оконный проем в чердачной крыше или купольном покрытии.

**Маньеризм** — течение в итальянской живописи XVI в., ориентированное не на подражание природе, а на манеру великих мастеров, идеализировавших красоту.

**Мифологическое подсознательное** — то же, что коллективное бессознательное, получаемое «в наследство с молоком матери», одинаковое для людей, проживающих на одной территории и имеющих общую историю. В учении швейцарского психолога Карла Густава Юнга (1875–1961) — одно из составляющих психики наряду с личным бессознательным и сознанием, проявляющееся спонтанно, независимо от воли человека.

**«Могучая кучка»** — объединение, куда входили русские композиторы М. А. Балакирев, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин.

**Модерн** (от лат. *modernus* — новый, современный) — стиль, сложившийся в конце XIX — начале XX в. как своеобразная реакция на эклектику в архитектуре и попытка обобщить и синтезировать предшествующие художественные традиции.

**Модернизм** (от лат. *modernus* — новый, современный), или **авангард** (франц. *avant-gard* — передний край) — стиль, в котором единство формы, пространства и цвета оказалось разрушенным. В художественной культуре XX в. влияние человека на мир приобрело разные способы выражения: агрессия цвета в *фовизме*, вибрация живописной поверхности в *экспрессионизме*, деформация форм в *кубизме*, отказ от изобразительности в *абстракционизме*, иррационализм подсознательного в *сюрреализме*.

**Неоклассицизм** — стиль второй половины XVIII в. во Франции, для которого характерен возврат от прихотливых форм *рококо* к четким геометрическим формам, нерасчлененным объемам и прямым линиям.

**«Органическая» архитектура** — течение в архитектуре, для которого обязательна естественная, «органическая» связь здания с окружающей его природной средой путем «встраивания» здания в пейзаж и включения пейзажа в интерьер.

**Парус** — элемент купольной конструкции в форме сферического треугольника, обеспечивающего переход от окружности барабана к квадрату стены.

**Передвижники** — русские художники-реалисты, боровшиеся против академических устоев и в августе 1863 г. вышедшие из состава Академии художеств. В 1870 г. они объединились в «Товарищество передвижных художественных выставок».



**Пиля́стра** (от лат. *pila* — столб) — прямоугольный выступ на стене, имеющий базу и капитель, как у колонны.

**Пленёр** (франц. *plein air* — открытый воздух) — натурные зарисовки на открытом воздухе, воспроизведение изменений воздушной среды, обусловленных солнечным светом и состоянием атмосферы.

**Постимпрессионизм** — различные течения в живописи середины 1880-х гг., которые объединяет соединение цвета и формы, отказ от работы на пленэре, яркий колорит, передача неизменной сущности явлений через их изменчивую видимость.

**Постмодернизм** (от лат. *post* — после и *modernus* — новый, современный) — период в развитии искусства второй половины XX в., для которого свойственны ориентация на вкус «человека с улицы» и размывание границ между элитарным искусством и массовым.

**Прерафаэлиты** — группа английских художников середины XIX в., избравших для себя идеалом искусство поздней готики и Раннего Возрождения (до Рафаэля).

**Путто** (от итал. *putto* — младенец) — маленький крылатый мальчик, излюбленный декоративный мотив в искусстве итальянского Возрождения.

**Разработ́ка** — мотивное и тональное развитие тем, данных в экспозиции.

**Репри́за** (от франц. *reprise* — повтор, возобновление) — повторение основных тем музыкального произведения в главной тональности.

**Риза́лит** (от итал. *risalita* — выступ) — часть здания, выступающая за основную линию фасада.

**Рококо́** (от франц. *rocaille* — раковина) — сложившийся во Франции с 20-х гг. XVIII в. орнаментальный стиль, декоративным мотивом которого являлась витая раковина с S-образным изгибом и кружевом вьющихся растений вокруг.

**Романти́зм** — форма художественного мышления в культуре рубежа XVIII–XIX вв., связанная с крушением идеалов Просвещения и разочарованием в итогах Великой Французской революции. Отражает мучительный разлад между идеалом и действительностью, стремление индивида укрыться от реальной жизни.

**Русто́вка** — рельефная кладка камня.

**Сецессио́н** (от лат. *secessio* — уход, отделение) — название объединений художников в Мюнхене, Вене, Берлине, отвергнувших академические приемы и ставших провозвестниками стиля модерн.

**Символи́зм** (от франц. *symbol* — знак) — направление в искусстве середины 80-х гг. XIX в., для которого характерно тяготение к таинственному, мистическому, необъяснимому. Оно обретает выражение в символах — особых знаках вещей и идей, находящихся за пределами логики.

**Стра́сти** — оратории, в основе которых лежали главы из Евангелия, рассказывающие о страданиях Иисуса Христа.

**Сюрреали́зм** (от франц. *sur* — над и *realism* — реализм) — течение в живописи XX в., истоком которого является сфера бессознательного (галлюцинации, инстинкты, сновидения).

**Тимпан** (от греч. τυμπανон — бубен) — плоскость стены над дверью или окном, обрамленная аркой.

**Тондо** — круглая картина или рельеф.

**Трансепт** (лат. transeptum — за оградой) — поперечный неф, пересекающий продольный объем в крестообразных зданиях.

**Трикстер** — отражение недифференцированного человеческого сознания, едва поднявшегося над уровнем животного. Аналог трикстера — средневековый карнавал с его перевернутым иерархическим порядком.

**Фовизм** (от франц. les fauves — дикие) — течение в живописи начала XX в., для которого характерны упрощение формы, отсутствие перспективы, усиление яркости цветового пятна за счет его контраста с дополнительными тонами: красного с синим, сиреневого с оранжевым и т.п.

**Функционализм** (от лат. function — исполнение) — течение в архитектуре, предполагающее максимальную утилитарность зданий, превращенных в «машины для жилья».

**Хиазм** (от греч. chiasmus — крестообразное расположение в виде греческой буквы «хи») — в изобразительном искусстве поза стоящего человека, при которой перенос тяжести тела на одну ногу сопровождается определенным соотношением: если правое плечо поднято, то правое бедро опущено, и наоборот.

**Целотонная гамма** — последовательное расположение звуков по целым тонам.

**Экспозиция** (от лат. exposition — изложение) — расстановка персонажей и обстоятельств, предворяющих начало действия. В музыке: начальный раздел сонатной формы, в котором контрастно сопоставляются основные темы произведения.

**Экспрессионизм** (от лат. expressio — выражение) — течение в живописи, в котором для выражения чувств используются нарочито грубые, агрессивные живописные средства: кричащие краски, резкие светотени, острые ломаные линии, асимметрия.

**Concerto grosso** (итал. «большой концерт») — форма ансамблево-оркестровой музыки XVII–XVIII вв.





# РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

*Алпатов М. В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения / М. В. Алпатов. — М., 1989.

*Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих : в 5 т. / Дж. Вазари. — М., 1993, 1994, 1996.

*Власов В. Г.* Стили в искусстве : словарь : в 3 т. / В. Г. Власов. — СПб., 1997.

*Гнедич П. П.* Всемирная история искусств / П. П. Гнедич. — М., 1997.

*Головин В. П.* От амулета до монумента / В. П. Головин. — М., 1999.

*Гомбрих Э.* История искусства / Э. Гомбрих. — М., 1998.

*Данилова И. Е.* Альберти и Флоренция / И. Е. Данилова. — М., 1997.

*Данилова И. Е.* Итальянский город XV века. Реальность, миф, образ / И. Е. Данилова. — М., 2000.

*Даниэль С.* От иконы до авангарда. Шедевры русской живописи / С. Даниэль. — СПб., 2000.

Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Д. Р. Брауна. — М., 1999.

Искусство : в 3 ч. / под ред. М. В. Алпатова. — М., 1987–1989.

Искусство : энциклопедический словарь школьника / сост. П. Кощель. — М., 2000.

Искусство : энциклопедия для детей. — М., 1997, 1999. — Т. 7, Ч. 1–2.

История красоты / под ред. У. Эко. — М., 2005.

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

*Любимов Л. Д.* Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии / Л. Д. Любимов. — М., 1996.

Мифологические, исторические и литературные сюжеты в произведениях западноевропейской живописи и скульптуры / сост. Р. И. Русакова и Г. И. Шрамкова. — М., 1992.

Мифы народов мира : в 2 т. : энциклопедия / под общ. ред С. А. Токарева. — М., 1987, 1988.

*Муратов П. П.* Образы Италии / П. П. Муратов. — М., 1994.

*Пави П.* Словарь театра / П. Пави. — М. 1991.

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

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

Русское искусство : иллюстрированная энциклопедия. — М., 2001

*Сарабьянов Д. В.* История русского искусства / Д. В. Сарабьянов. — М., 2001.

*Сарабьянов Д. В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века / Д. В. Сарабьянов. — М., 2001.

*Фомина Н. Н.* Подросткам о художниках / Н. Н. Фомина. — М., 1994.

Энциклопедия живописи / М. М. Алленов, О. А. Алленова, М. М. Красилин и др.; пер. М. Б. Аксененко, С. И. Козловой, Е. Ю. Золотовой и др.; под ред. Н. А. Борисовской, С. И. Козловой, В. Ю. Траскина. — М., 1997.

Энциклопедия искусства XX века / сост. О. Б. Краснова. — М., 2003.

*Янсон Х. В.* Основы истории искусств / Х. В. Янсон, Э. Ф. Янсон. — М., 1996.





# БИБЛИОГРАФИЯ

Арт Нуво. Дух прекрасной эпохи / А. С. Стерноу. — Минск : Бел-факс, 1997.

*Бардовская Л.* Янтарная комната / Л. Бардовская. — СПб. : Аврора; Калининград : Янтарный сказ, 2004. — (Серия «Б-ка “Авроры”»).

*Бонсанти Д.* Караваджо / Д. Бонсанти. — М. : Слово, 1995. — (Серия «Великие мастера итальянского искусства»).

*Брежнева А.* Королевский замок Фонтенбло / А. Брежнева. — М. : АСТ. Астрель, 2004.

Весь Гауди. — Барселона : Escudo de Oro, S.A.

Весь Париж. — Флоренция : Casa Editrice Bionechi, 1995.

Врубель / М. Алленов. — М. : Белый город, 2006. — (Серия «Мастера живописи»).

Государственная Третьяковская галерея. История и коллекции / под ред. Я. В. Брук и др. — М. : Искусство, 1986.

Давид / Е. Федотова. — М. : Белый город, 2002. — (Серия «Мастера живописи»).

*Дасса Ф.* Барокко / Ф. Дасса. — М. : АСТ. Астрель, 2004.

*Дзери Ф.* Гойя. Расстрел 3 мая 1808 года / Ф. Дзери. — М. : Белый город. — (Серия «Сто великих картин»).

*Дзери Ф.* Дали. Постоянство памяти / Ф. Дзери. — М. : Белый город. — (Серия «Сто великих картин»).

*Дзери Ф.* Дюрер. Оплакивание Христа / Ф. Дзери. — М. : Белый город. — (Серия «Сто великих картин»).

*Дзери Ф.* Мазаччо. Троица / Ф. Дзери. — М. : Белый город. — (Серия «Сто великих картин»).

*Дзери Ф.* Пуссен. Триумф Флоры / Ф. Дзери. — М. : Белый город. — (Серия «Сто великих картин»).

Замок Шенбрунн. — Инсбрук : Шлосс Шенбрунн Kultur- und Beatribsges m. b. H., 1993.

История искусств. Искусство 17 века / отв. ред. Е. И. Ротенберг, М. И. Свицерская. — М. : Искусство, 1988.

Климт / М. Кини. — М. : Белый город, 1998. — (Серия «Мастера живописи»).

*Кристиан Д.* Символисты и декаденты / Д. Кристиан. — М. : Искусство, 2000.

Мастера мировой живописи. XI–XVIII века / под ред. Е. Д. Федотовой. — М. : Белый город, 2002.

Мастера мировой живописи. XIX–XX века. / под ред. Е. Д. Федотовой. — М. : Белый город, 2002.

*Микелетти Э.* Доменико Гирландайо / Э. Микелетти. — М. : Слово, 1996.

Моне / В. А. Кулаков. — М. : Белый город, 2007. — (Серия «Мастера живописи»).

*Паке М.* Магритт / М. Паке. — М. : Арт-Родник, 2002.

*Педрокко Ф.* Тициан / Ф. Педрокко. — М. : Слово, 1995. — (Серия «Великие мастера итальянского искусства»).

Петергоф / Н. Вернова, В. Знаменов. — СПб. : Абрис, 2005.

Петергоф. Павловск. Царское Село. Гатчина. Ораниенбаум / Г. Яр. — СПб. : Иван Федоров, 2003.

Пикассо / Ф. Галлуцци. — М. : Белый город, 1998. — (Серия «Мастера живописи»).

Ренуар / Д. Николетти. — М. : Белый город, 1999. — (Серия «Мастера живописи»).

*Рогинская Ф. С.* Товарищество передвижных художественных выставок / Ф. С. Рогинская. — М. : Искусство, 1989.

Русский модерн. Архитектура / Е. А. Борисова, Г. Ю. Стернин. — М. : Галарт, 1997.

Русский музей : альбом-путеводитель / В. Гусев, Е. Петрова. — СПб. : П-2, 2005.

Санкт-Петербург : альбом. — М. : Арт-Родник, 1997.

*Санти Б.* Леонардо да Винчи / Б. Санти. — М. : Слово, 1998. — (Серия «Великие мастера итальянского искусства»).

*Санти Б.* Рафаэль / Б. Санти. — М. : Слово, 1995. — (Серия «Великие мастера итальянского искусства»).

*Сарабьянов Д. В.* Валентин Серов / Д. В. Сарабьянов. — М. : Арт-Родник, 2000.

Флоренция. Город и его шедевры. — Флоренция : Casa Editrice Bonichi, 1996.

Урхол / Э. Шейнс. — М. : ООО «Магма», 2005.

Энциклопедия живописи / М. М. Алленов, О. А. Алленова, М. М. Красилин и др. ; пер. М. Б. Аксененко, С. И. Козловой, Е. Ю. Золотовой и др. ; под ред. Н. А. Борисовской, С. И. Козловой, В. Ю. Траскина. — М., 1997.

WAM (world art музей). — М. : WAM, 2004. — № 8–9.

WAM (world art музей). — М. : WAM, 2004. — № 11–11,5.

WAM (world art музей). — М. : WAM, 2005. — № 15–16.

\* \* \*

Alfons Mucha / R. Ulmer. — Köln : Benedikt Taschen Verlag CmbH, 1994.

Les Basiliques Majeures de Rome / Vicchi R. — Rome : Scala, 1996.

Bruegel / R.-M. and R. Hagen. — Köln : Benedikt Taschen, 1994.

Florence and the Renaissance. The Quattrocento / A. J. Lemaître. — Paris : Terrail, 1993.

Fontainebleau : guide de visite / A. Lefébure. — Art lys Versailles, 1997.



- Heusinger L. Michel-ange / L. Heusinger.* — Florence : SCALA, 1989.
- Icons of Architecture the 20<sup>th</sup> Century.* — Munich, Berlin, London, New York : Prestel Verlag, 2005.
- Lind C. Frank Lloyd Wright's Fallingwater / C. Lind.* — San-Francisco : Archetype Press, Inc., 1996.
- Papafava F. Ватикан / F. Papafava.* — Vaticano : Ufficio Vendite Pubblicazioni, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Città del Vaticano, 1996.
- Les PréRaphaélites / Wood C.* — Bookking International, 1994.
- Puertas P. Velazquez / P. Puertas.* — Aldeasa, 1995.
- Saint Petersburg.* — St. Petersburg : Slavia Art Books, 1993.
- Teatre-Museu Dali / J. L. Giménez-Frontín.* — Madrid : Sociedad Editorial Electa Espaca.
- Tsarskoíé Selo : альбом на фр. языке.* — СПб. : Иван Федоров.
- Versailles : путеводитель / сост. Б. Соль и Д. Мейер.* — Versailles, 2002.



# СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Форзац 1 *Доменико Гирландайо. Тайная вечеря.* Фреска. 1480. Церковь Онфисанти. Флоренция
- Фронтиспис *Рафаэль Санти. Парнас (фрагмент).* Фреска. 1509–1511. Станца делла Сеньятура. Ватикан
- С. 10 *Карл Иванович Росси. Белый зал. Михайловский дворец.* 1819–1825. Санкт-Петербург
- С. 11 *Микеланджело. Сивилла. Фреска потолка.* 1508–1512. Сикстинская капелла. Ватикан
- С. 14–15 *Рафаэль Санти. Афинская школа. Фреска.* 1509–1511. Станца делла Сеньятура. Ватикан
- С. 16 *Микеланджело. Сотворение Адама (фрагмент).* Фреска потолка. 1508–1512. Сикстинская капелла. Ватикан
- С. 42 *Питер Брейгель Старший (Мужицкий). Перепись в Вифлееме (фрагмент).* 1566. Королевский музей изящных искусств. Брюссель
- С. 66–67 *Жан Батист Тьюби. Фонтан Аполлона.* 1668–1670. Версаль
- С. 68 *Андреа Поццо. Апофеоз св. Игнатия Лойолы (фрагмент).* Плафон. 1651–1653. Церковь Сант-Иньяцио ди Лойола. Рим
- С. 90 *Никола Пуссен. Руфь и Вооз.* 1660–1664. Лувр. Париж
- С. 98–99 *Карл Павлович Брюллов. Последний день Помпеи.* 1830–1833. ГРМ. Санкт-Петербург
- С. 100 *Миллионная комната (фрагмент орнамента).* 1767. Дворец Шёнбрунн. Вена
- С. 106 *Карл Иванович Росси. Михайловский дворец (фрагмент декора).* 1819–1825. Санкт-Петербург
- С. 132 *Данте Габриел Россетти. Паоло и Франческа да Римини.* 1855. Галерея Тейт. Лондон
- С. 144–145 *Жан Франсуа Милле. Анжелюс.* 1859. Музей д'Орсе. Париж
- С. 146 *Василий Иванович Суриков. Утро стрелецкой казни (фрагмент).* 1881. ГТГ. Москва
- С. 160 *Винсент Ван Гог. Звездная ночь.* 1889. Музей современного искусства. Нью-Йорк



- С. 174 **Антонио Гауди.** Собор Св. Семейства. Портал Милосердия (фрагмент). 1884–1926, не закончен. Барселона
- С. 186–187 **Пабло Пикассо.** Женщины, бегущие по пляжу. 1922. Музей Пикассо. Париж
- С. 188 **Пабло Пикассо.** Герника. 1937. Прадо. Мадрид
- С. 213 **Рецо Пиано и Ричард Роджерс.** Центр современного искусства им. Ж. Помпиду (фрагмент). 1971–1977. Париж
- С. 225 **Микеланджело.** Маска. Надгробие Джулиано Немурского (фрагмент). 1520–1534. Капелла Медичи. Церковь Сан-Лоренцо. Флоренция
- С. 229 **Рафаэль Санти.** Гераклит. Афинская школа (фрагмент). Фреска. 1509–1511. Станца делла Сеньятура. Ватикан
- С. 234 **Рафаэль Санти.** Путто с книгой. Диспут (фрагмент). Фреска. 1509–1511. Станца делла Сеньятура. Ватикан
- С. 236 **Сальвадор Дали.** Изображение исчезает. 1938. Театр-музей Дали. Фигерас
- С. 239 **Рене Магритт.** Фальшивое зеркало. 1935. Частная коллекция
- Форзац 2 **Сальвадор Дали.** Тайная вечеря. 1955. Национальная галерея искусств. Вашингтон