

ТБ.ИЛЬИНА

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ЗАПАДНО- ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

Допущено
Министерством высшего
и среднего специального
образования СССР
в качестве учебного пособия
для студентов вузов,
обучающихся по специальности
«Журналистика»



Москва
«Высшая школа»
1983

ББК 85 1
И 46

Рецензенты:

кафедра истории и теории искусств и архитектуры
Ленинградского высшего художественно-промышленного
училища им. В. И. Мухиной
(зав. кафедрой проф. *Е. Н. Лазарев*);
доцент *А. П. Левандовский*
(Московский государственный институт культуры)

490100000—497
И—253—83
001(01)—83

© Издательство «Высшая школа», 1983

Предисловие

Пособие посвящено истории изобразительного искусства Западной Европы от античности до наших дней и представляет собой первую часть задуманного двухтомного издания, вторая часть которого явится изложением истории отечественного искусства. Оно написано в соответствии с утвержденной программой курса.

Свою главную задачу автор видел в создании не только базы необходимых систематических знаний по истории искусства, но и представлений об идейно-стилистических особенностях каждого этапа длительного исторического процесса, о характерных тенденциях в творчестве наиболее выдающихся мастеров у студентов гуманитарного (но не специально искусствоведческого и художественного) профиля, прежде всего у журналистов.

Картина развития искусства Западной Европы последовательно прослеживается как на характеристиках его основных этапов, так и на примере творчества отдельных наиболее значительных его представителей; освещаются особенности искусства эпохи в целом, в тесной связи с историко-социальной проблематикой времени. Обращаясь к искусству от античности до современности, автор неизбежно чередовал обобщенные характеристики отдельных видов искусства с небольшими монографическими очерками. Сжатые рамки учебника, посвященного в основном изобразительному искусству, обусловили возможность дать самую общую характеристику архитектуры в разделах, касающихся тех эпох, в которых она не столь выразительно отражает основную эволюцию искусства в целом. По этой же причине намеренно не рассматривается история декоративно-прикладного искусства, имеющего свою яркую специфику.

Создавая как можно более полную картину развития основных этапов западноевропейского искусства, автор старался вместе с тем избавить текст от сведений более узких, второстепенных, во имя того чтобы внимание студентов было сосредоточено на наиболее важных явлениях в европейской художественной культуре рассматриваемых эпох, отражающих основные проблемы времени.

Искусство нельзя понимать вне зависимости от экономических и политических основ развития, вне взаимоотношений с другими явлениями общественной жизни, с другими формами идеологии:

с религией, правом, моралью, наукой и особенно с философией. Искусство каждой эпохи связано с историческими условиями, с классовой борьбой, с национальными культурами, с уровнем художественной жизни общества. В каждую историческую эпоху одна из форм общественного сознания выступает как главенствующая и влияет на остальные. Подобно этому в разные периоды в искусстве какой-то один из видов становится главным, ибо с наибольшей полнотой выражает тенденции времени (так, во второй половине XIX в. русская литература была именно той трибуной, с которой провозглашались и решались «больные вопросы современности»). Кроме того, следует помнить, что на каждом из этапов история выдвигает какую-либо одну страну (или несколько стран) и ее культуру как передовую (античная Греция, средневековая Византия или Западная Европа, Италия Возрождения, Испания, Фландрия, Голландия XVII в., Франция XVII—XIX вв. и пр.). Все эти соображения так или иначе обусловили композицию книги.

В заключение добавим, что при иллюстрировании учебника автор пытался отобрать произведения, наиболее ярко характеризующие то или иное направление или того или иного мастера, чтобы создать по возможности целостное представление об особенностях развития разных эпох западноевропейского искусства.

Литература, список которой приводится в конце книги, позволит студентам более подробно ознакомиться с излагаемым в учебнике материалом.

Автор

Искусство античности

Эгейское искусство

В формировании искусства народов, живших в бассейне Средиземноморья, огромную роль сыграло так называемое эгейское, или крито-микенское, искусство. Эгейская культура сложилась и развилась в III—II тысячелетиях до н. э. и была создана племенами, обитавшими на острове Крит, на Пелопоннесе, на Западном побережье Малой Азии. В 1871 г. немецкий археолог Генрих Шлиман раскопал на Гиссарлыкском холме еще «догомеровские» города, которые можно датировать III тысячелетием до н. э. и которые относятся к предыстории эгейской культуры. Вскоре Шлиман начал раскопки на Пелопоннесе; им и В. Дёрпфелем были раскопаны Микены, а в начале XX в. английский археолог А. Эванс открыл миру архитектуру и живопись Кносского дворца на Крите. Он первый поставил вопрос о связи критского искусства с искусством Древнего Востока, прежде всего Египта, ему также принадлежит и периодизация эгейской культуры. Периоды, на которые Эванс предложил разделить эгейскую культуру, называются минойскими (ранний, средний и поздний) — по имени легендарного царя острова Крит Миноса. Это о Крите и его былом писал римский поэт Вергилий в I в. н. э.: «Крит, великого Зевса Остров, лежит среди моря, горы Идейские там, колыбель это нашего рода. Сто городов населяют великих богатые царства...»

Города Крита начали застраиваться в начале II тысячелетия до н. э. Ученые предполагают, что около 1700 г. до н. э. они все погибли от какой-то катастрофы, скорее всего от землетрясения. Еще с XVIII в. до н. э. главным Феди городов Крита стал Кнос. Кносский дворец, насколько можно судить по раскопкам, был создан древними зодчими с большим мастерством, с учетом особенностей ландшафта.

Дворец расположен на невысоком холме, центром архитектурного комплекса является прямоугольный двор (60 × 28 м). Вокруг двора свободно и естественно группируются помещения; в разных своих частях дворец был разноэтажным. Царские апартаменты сменялись более скромными жилыми комнатами, святилища — гимнастическими залами, бассейнами (критянам был известен водопровод), открытыми площадками (как предполагают ученые, для театральных представлений и религиозных церемоний). Особен-

ностью строительной техники Кносского дворца, построенного из кирпича-сырца и камня, являются деревянные на каменной базе колонны, расширяющиеся кверху. Стены парадных зал дворца были расписаны фреской (водяными красками по сырой штукатурке) Черная, белая, синяя, красная, зеленая, желтая краски составляют праздничную гамму. Изображения — это запечатленная реальность: цветы, папирусы, листья пальм — пальметты, лилии, птицы, кошки, обезьяны. Особенно часто появляется фигура быка: игры с этим животным, видимо, имели особое распростране-



Львиные ворота
в Микенах

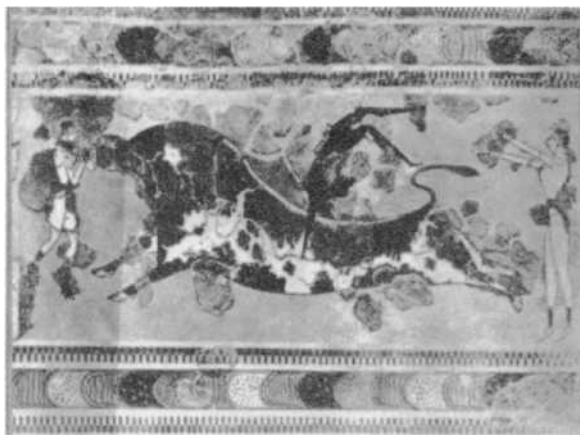
Фрагмент
фрески
Кносского
дворца
Гераклейон,
музей

ние и какой-то ритуальный смысл. В Тронном зале Кносского дворца на красном фоне стены изображены среди папирусов сказочные существа — грифоны (львы с орлиными головами). На стенах Кносского дворца множество человеческих фигур, то исполняющих какой-то религиозный обряд, то являющих собой данников с дарами, участников театральных представлений, пиров. Все это изображено живо, непосредственно, свободно, с неперемными яркими реалиями быта. Условность изображений человеческих фигур сказывается в том, что лицо обычно изображено в профиль, а глаза (глаз) — в фас. В сценах с быком несоразмерны фигуры быка (всегда очень крупного) и людей.

Монументальной скульптуры на Крите не найдено. Не было и огромных статуй богов, так же как и культовых сооружений — храмов. Видимо, критяне поклонялись богам на природе, в священных рощах или пещерах. Но известен большой (более 2 м в высоту) раскрашенный рельеф с изображением «царя-жреца». Маленькие фигурки, резьба по камню, художественные изделия из бронзы, золота и серебра, расписная керамика встречаются на Крите в большом количестве и все — высокого художественного качества.

Это вазы стиля Камарес (по названию пещеры, где они были найдены) со стилизованным геометрическим, растительным и звериным орнаментом. Критяне особенно искусно умели передавать мир подводного царства: изображенный на одной из ваз осьминог кажется движущимся по ее поверхности, хищно охватывающим сосуд, как свою жертву.

В середине II тысячелетия до н. э. (XVI—XIV вв.) критским городам был нанесен удар иноземцами (ахейцами), вторгшимися с материка. Катастрофа (извержение вулкана и последовавшее



за ним наводнение) ускорила разрушение критских городов. При греческом правителе Миносе, имя которого связывается со знаменитой легендой о Минотавре, Крит являл собой могучее еще государство (XV в. до н. э.). Кносский дворец вполне мог превратиться в воображении греков в легендарный Лабиринт, а фрески, изображавшие игры с быком, породили образ полубыка, получеловека, владельца Лабиринта Минотавра, пожиравшего прекрасных юношей и девушек — дань, которую платили Афины грозному Криту каждые 9 лет, пока афинский царь, герой Тезей, не убил чудовище и не выбрался из Лабиринта при помощи нити, которую ему дала Ариадна.

С XV—XIV вв. до н. э. центр эгейской цивилизации перемещается на юг Балканского полуострова, в Микены и Тиринф. Жители этих мест — греки-ахейцы строили свои города-крепости на высоких холмах, укрепляя их стенами. Отсюда и появилось название «акрополь» — верхний город, где и возводились царские дворцы. Так, стены Микен длиной в 900 м имеют толщину от 6 до 10 м, а Тиринфа — 17,5 м и сложены из каменных глыб весом в 5—6 т. Такую кладку не случайно называли циклопической, она

подстать гигантам-циклопам, а не простым смертным. Ворота в крепость Микены (XIV в. до н. э.) назывались Львиными, потому что над их пролетом расположена плита с изображением львов — стражей ворот. И это единственный памятник монументальной скульптуры в эгейском искусстве. Через ворота путь между параллельными стенами ведет на холм, в центре которого размещается Микенский дворец, комплекс более упорядоченный, чем Лабиринт Кносского дворца. Микенская крепость-дворец — прообраз греческого жилища. Центром его является мегарон — большой парадный прямоугольный зал с очагом посередине, служивший для торжественных сборищ и пиров. Вокруг очага 4 колонны поддерживают навес с отверстием в нем для дыма. Жилые и подсобные помещения группируются вокруг мегарона. Из эгейского дома с мегароном сложилась архитектура античного храма.

Ахейцы отличались большей воинственностью, чем критяне. Это отразилось и в сюжетах фресок, где явно предпочтительнее сцены охоты и битв, но сам рисунок суше и четче, композиции статичнее и более склонны к симметрии, как более условен и стилизован орнамент на вазах*.

О зодчестве ахейцев можно судить по сохранившимся гробницам ахейских царей. Они имеются двух видов: шахтовые, т. е. прямоугольные могилы в скале (XVI—XV вв. до н. э.) и купольные, так называемые толосы (XV—XIV вв. до н. э.). Самая знаменитая гробница была найдена Шлиманом у подножия Микенского акрополя и названа им сокровищницей Атрея — по имени царя Атрея, отца Агамемнона, владетеля Микен и героя гомеровской «Илиады». К гробнице ведет коридор — дромос в 36 м длины и 6 м ширины: вход высотой в 10 м перекрыт монолитной плитой весом в 100 т. Диаметр интерьера гробницы — 14,5 м, высота куполообразного свода — 13,2 м.

Гомер назвал Микены златообильными, и это справедливо. Археологи нашли немало золотых масок, которые накладывались на лица умерших; целые тонкие пластинки листового золота украшали одежду умершего владыки, его оружие, утварь, отправляемые с ним в загробный мир. В женском уборе много драгоценностей: золотые диадемы, браслеты, кольца. Особенно любили микенцы золотые сосуды в виде голов каких-либо животных и птиц или с рельефным изображением бурных сцен охоты.

Около 1240 г. до н. э. ахейские племена пошли войной на Троянское царство, эти события и послужили сюжетом для бессмертных поэм Гомера. Но храбрых ахейцев в середине XII в. завоевали дорийские племена. Гибель Микен, Тиринфа и других городов Пелопоннесского полуострова означала конец эгейской цивилизации. Однако крито-микенское наследие сыграло огромную роль в развитии искусства собственно Греции.

Искусство Греции

Гомеровская Греция

В начале I тысячелетия до н. э. племена Древней Эллады расселились по всему Средиземноморью. Дорийцы заняли весь Пелопоннесский полуостров, остров Крит и другие острова. Ахейцы были оттеснены на острова Эгейского моря, в Малую Азию и на остров Кипр, в Среднюю Грецию, Аттику, где жили уже ионийцы. Ионийцы селились также на Кикладах, на западном берегу Малой Азии. Период истории эллинов с XI до VIII вв. называется гомеровским, поскольку мы знаем о нем в основном из двух поэм, написанных в конце IX — начале VIII в. до н. э. и приписываемых Гомеру.

В этот период перехода от родового строя к раннему рабовладельческому классовому обществу складываются греческая мифология и эпос. Греки были язычниками. Они поклонялись многим богам, во главе которых стоял Зевс, и наделяли их чертами, свойственными человеческой натуре. Уже в греческой религии было заложено то, что так характерно для искусства греков: мерой всего видеть человека, его совершенство, его красоту. В мифах греки выразили свое представление о мироздании, в мифы они вложили свое поэтическое образное восприятие мира. Мифология, по словам Маркса, составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву (см.: *Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 12, с. 736*).

Правда, от гомеровского периода почти не сохранилось памятников зодчества или монументальной скульптуры, однако мы имеем представление о гончарном ремесле, близком микенской керамике. Самые ранние глиняные сосуды были украшены геометрическим узором из горизонтальных полос коричневого лака, вероятно, имевшим символическое значение (X—VII вв. до н. э.), позже появились фигуры зверей и птиц. Сосуды многообразны по форме: амфоры — для хранения вина и масла, кратеры — для смешивания вина с водой, пиксиды с крышками в виде фигурок животных или птиц — для благовоний, кувшины с фигурным венчиком — энохоя — для разливания вина во время трапезы и т. д. С конца IX—VIII вв. до н. э. на вазах появляется и изображение человеческих фигурок. Изображение предельно плоскостное, условное, с головами и ногами в профиль, а верхней частью торса — в фас, как в египетском искусстве. О монументальной скульптуре мы знаем только по описаниям древних: это так называемые ксоаны — статуи из дерева и камня.

Греческая архаика

VII—VI века до н. э. — время сложения и укрепления античных рабовладельческих городов-государств, греческих полисов — называются архаическими (от греческого «архайос» — древний).

Усиленно строятся и укрепляются города, прокладываются дороги, мосты, водопроводы. Складывается общегреческий рынок, чеканится монета. В это время уже четко прослеживается социальное неравенство и борьба демоса с аристократами, эвпатридами. Греки быстро расселяются в бассейне Средиземноморья. Из Сицилии, с Апеннинского полуострова, Египта, Северного Причерноморья они ввозят рабов и хлеб, греки же вывозят в провинции в основном произведения художественного ремесла, керамики.

Период архаики — время возникновения греческой письменности (на основе финикийской), медицины, астрономии, истории, географии, математики, натурфилософии, лирической поэзии, театра и, конечно, изобразительных искусств. Греки, умело используя достижения прежних культур — Вавилона, Египта, создали свое собственное искусство, оказавшее огромное влияние на все последующие этапы европейской культуры.

Зодчие этого периода уже пользовались не деревом и кирпичом на каменной основе, как раньше, а камнем. На главной площади города, где происходили собрания и религиозные празднества, возвышался храм, посвященный обычно божеству — покровителю города.

В период архаики постепенно была создана продуманная и ясная система архитектурных форм, которая стала основой всего дальнейшего развития греческого зодчества. Греческий храм, хранилище казны и художественных сокровищ, место поклонения главному богу или богам, был центром всей общественной жизни граждан греческого полиса. Как правило, он не подавлял человека своими размерами. Размещение храма в центре акрополя или на городской площади уже определяло его роль в общественной жизни. Простейший тип архаического храма — храм в антах, состоящий из одного небольшого помещения — наоса, открытого на восток. Между выступами боковых стен — антами — на фасаде были помещены две колонны. Простиль — более развитый тип храма, на его фасаде уже не две, а четыре колонны. Амфипростиль имел колоннаду как с переднего, так и с заднего фасада, где был вход в сокровищницу. Но основным типом храма явился периптер — храм прямоугольной формы, окруженный со всех сторон колоннадой. Периптер сложился во второй половине VII в. до н. э., и дальнейшая эволюция храмовой архитектуры шла по линии совершенствования его конструкций и пропорций.

В основе греческого зодчества уже в архаический период лежала определенная система соотношения, равновесия несомых и несущих частей — ордер (от латинского «ордо» — строй, порядок). Первые ордера назывались дорическим и ионическим (по местам их возникновения), затем появился коринфский, близкий к ионическому.

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

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

Капитель ионического ордера, сложившегося к концу VII в. до н. э., имела эхин из двух изящных завитков — волют. Архитрав ионического ордера разделен по горизонтали на три полосы, отчего кажется более легким, чем гладкий дорический. Фриз идет по антаблементу сплошной лентой. Карниз богато декорирован. Уже в эпоху классики сложился коринфский ордер, колонны которого более стройные, чем ионические, и завершаются пышной капителью, составленной из стилизованных листьев аканфа.

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

Дорический ордер явился выражением самых передовых художественных идей времени, и строгий тип периптера продолжал развиваться и совершенствоваться в эпоху классики как ведущий тип храма.

Сложным путем шло развитие архаической скульптуры. Можно сказать, что греческая скульптура родилась на стадионах, в гимназиях, на олимпиадах. Победители олимпийских игр всенародно прославлялись, в их честь воздвигались статуи. Поскольку на состязаниях юноши выступали обнаженными, то скульптура с первых шагов стала решать проблемы пластики обнаженного юношеского тела. Так появились в период греческой архаики скульптурные изображения юношей — курорсы, которые долго называли архаическими аполлонами. Иногда такие статуи достигали трех метров



высоты. Фигура монументальна, моделирована обобщенно, в ее нерасчлененности отчетливо подчеркивается связь с блоком. Руки прижаты к туловищу, одна нога выставлена вперед. Подчеркнуто атлетическое сложение: широкие плечи, узкие бедра. Углы губ чуть приподняты, что позволило исследователям ввести термин «архаическая улыбка», глаза широко открыты. Четкая фронтальность, подчеркнутые плоскости фаса и профиля, статика позы, разработка волос напоминают древнеегипетские статуи. Но улыбка, устремленный вдаль взгляд создают впечатление жизнерадостности, открытости человека перед миром, радости познания его, что составляет глубокую гуманистическую идею греческого искусства.

Курорсы посвящались богам, ставились в храмах и святилищах, изображения атлетов воздвигались на площадях городов, рельефные изображения исполнялись на надгробных плитах — стеллах. Материалом служили камень, дерево, мрамор, терракота, со второй половины VI в. до н. э. — бронза. Камень и глину раскрашивали. Раскраска была условной: борода могла быть синей или зеле-

ной, глаза — красными, но это лишь усиливало общую декоративность.

Если в скульптуре мужской фигуры решалась проблема обнаженного тела, то в женской — проблема задрапированного. Такие фигуры назывались кора́ми (по-гречески кора — дева). Чаще всего их находят около Афин, так как коры обычно изображали жриц богини Афины. Уже в ранних архаических корах видно, как скульптор стремился под их одеждой — хитонами и пеплосом — как можно точнее промоделировать тело. Глаза удлиненные, широ-

Кора.
Мрамор. Афины,
музей Акрополя



Эксекий.
Ахилл и Аякс,
играющие
в кости.
Чернофигурная
амфора.
Ватиканский
музей

Возничий.
Бронза.
Дельфы, музей

Поликлет.
Дорифор. Копия.
Неаполь,
Национальный
музей



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

О монументальной живописи архаического периода ничего не известно. Очевидно, она существовала, но не сохранилась до нашего времени. Зато мы можем, судить о вазописи, особенно VII в. до н. э. Живопись заполняла всю поверхность сосуда, как ковром. Стиль этот называется обычно ориентализирующим, поскольку многое, особенно в орнаменте, греки восприняли от искусства Востока: пальметты, цветы лотоса, как и многие мотивы животного мира. Все это переработано живой фантазией греков и обогащено их

собственной мифологией. Узор, подчеркнутый контуром, наносился темно-коричневым лаком по светлой глине, детали процарапывались, выделялись белой и пурпурной красками.

В конце VII в. до н. э. ковровый стиль в вазописи уступает место чернофигурному. Черным лаком стали наносить узор на чуть подкрашенную охрой глину сосуда, фигуры располагались уже не «коврово», горизонтальными полосами, а свободно размещались на поверхности стенок. Помимо мотивов растительного и животного мира в керамике Афин, особенно в VI в. до н. э., появляется много сцен сражений, пиров, охоты, эпизодов из гомеровских поэм. Мастера-гончары с этого времени стали подписывать свои сосуды. «Эксекий сделал», — написано на знаменитом килике, днище которого украшало изображение ладьи Диониса, который превратил захвативших его в плен пиратов в дельфинов. Возможно, гончар и живописец иногда объединялись в одном лице.

С последней трети VI в. до н. э. чернофигурную вазопись сменила краснофигурная (фигуры естественного цвета глины выступали на фоне, сплошь покрытом лаком). Более живописные, живые, динамичные жанровые сцены все чаще сменяют традиционно мифологические (мастера Евфимид, Бриг, Евфроний). Знаменитая «ваза с ласточкой» Евфрония конца VI в. до н. э. хранится в Эрмитаже.

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

Греческая классика

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

В первой половине V в. до н. э. Афины возглавляли борьбу греческих городов с персами. Это была борьба за свободу и независимость греческого народа, но это была и борьба разных форм общественного миропорядка: эллинского и восточной деспотии, борьба разных мировоззрений. Сражения и победа греков стали

сюжетом бессмертной трагедии Эсхила «Персы». За полстолетия войны был организован морской союз двухсот греческих городов во главе с Афинами, власть которых быстро возростала. Вскоре Афинский морской союз превратился в мощную Афинскую державу.

Истинный расцвет Афин справедливо связывается со временем, когда город возглавлял первый стратег Перикл (444—429 гг. до н. э.). Около него группировалась интеллектуальная элита: люди искусства и науки (поэт Софокл, архитектор Гипподам, «отец истории» Геродот), знаменитые философы того времени. На склоне афинского акрополя в знаменитом театре Диониса представляли трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида, комедии Аристофана, которые воспитывали чувства достоинства, ответственности греков перед согражданами, благородство и независимость духа. Искусство греков показывало, каким должен быть человек: физически и нравственно прекрасным, гармонически развитым,— и в этом смысле искусство V—IV вв. до н.э. справедливо стали называть классикой, оно явилось образцом для подражания.

В архитектуре V в. до н. э. развивался все тот же тип храма-периптера преимущественно дорического ордера. Пропорции его стали стройнее, гармоничнее, приобрели большую логику, ясность и простоту. Так, число колонн стало определенным: по длинной стороне вдвое больше, чем по короткой, плюс одна (например, 13:6 или 17:8).

Архитектура V в. до н. э. предстает перед нами в гармонии со средой, в соразмерности с человеческой фигурой, в синтезе со скульптурой. В период ранней классики, так называемого строгого стиля (490—450 гг. до н. э.), скульптура носит переходный характер от архаики к классике. Это прекрасно видно на фронтовых группах храма Афины Афайи на острове Эгина (около 490 г.), найденных в начале XIX в. и реставрированных Торвальдсеном: фигуры греков и троянцев, сражающихся за тело Патрокла, еще статичны, в их пластике много от архаических курсов, включая и «архаическую улыбку».

Иначе это решено в скульптурах знаменитого храма Зевса в Олимпии (470—456 гг. до н. э.), открытых раскопками также в XIX столетии. На восточном фронте храма изображен миф о состязании на колесницах царя Эномая и Пелопса, на западном — борьба лапифов с кентаврами, в метопах — 12 подвигов Геракла (фрагменты скульптуры находятся в музее города Олимпия). Все фигуры взаимосвязаны, объединены единым движением и при всей суровой величественности вполне жизненны.

Образ атлета — по-прежнему самая распространенная тема статуи. Совершенная человеческая красота — вот что стремились

воплотить греки в образах атлетов. Но создать ее непросто, она состоит в том, чтобы воедино слились добродетель души с соразмерной красотой тела, писал Лукиан. Фигура дельфийского возничего из композиции, созданной около 476 г. до н. э. неизвестным мастером по желанию одного из победителей в состязаниях на колесницах, в ниспадающем складками хитоне, напоминает величественную дорическую колонну с каннелюрами. Лицо полно сдержанной силы, спокойствия, торжественности и благородства, линии лба, носа, бровей и губ безупречны по рисунку. Идеально-



А крополь
в Афинах.
Общий вид

*Иктин
и Калликрат.
Парфенон*

прекрасный образ не лишен, однако, жизненности. В зрачки глаз были вставлены цветные камни, что оживляло выражение. Фигура отлита в бронзе, ставшей с этого времени любимым материалом.

Известны не только анонимные произведения V в. до н. э. В это время в Афинах работали скульпторы Фидий, Мирон и Поликлет. Бронзовые статуи их дошли до нас лишь в римских мраморных копиях I—II в. н. э. Наиболее известен среди работ Мирона из Элевтер «Дискобол» (около 460—450 гг. до н. э.), изображающий атлета в момент наивысшего напряжения перед броском диска. Мирону первому удалось передать в статичном искусстве живость движения, внутреннее напряжение фигуры. В другом произведении — «Афина и Марсий», исполненном для афинского акрополя, лесное существо Марсий выбирает инструмент среди разбросанных у его ног, рядом стоит вззирающая на него с гневом Афина. Обе фигуры объединены действием. Интересно отметить, что, хотя Марсий выступает здесь как существо, выражаясь современным языком, отрицательное, лишь в его неправильном лице

подчеркивается отсутствие совершенства, тело же его идеально прекрасно.

Поликлет из Аргоса работал уже в период высокой классики, в середине и второй половине V в. до н. э. Он создал тот обобщенный художественный образ атлета, который стал нормой и образцом. Им был написан теоретический трактат «Канон» (правило), где скульптор точно рассчитал размеры частей тела исходя из роста человека как единицы измерения (например, голова — $\frac{1}{7}$ к росту, лицо и кисть руки — $\frac{1}{10}$, ступня — $\frac{1}{6}$ и т. д.). Свой идеал он



выразил в сдержанно-мощных, спокойно-величественных образах «Дорифора» (Копьеносца; 450—440 гг. до н. э.), «Диадумена» (атлета, увенчивающего свою голову победной повязкой; около 420 г. до н. э.) и «Раненой амазонки», предназначавшейся для знаменитого храма Артемиды в Эфесе. Поликлет воплотил в своих статуях прежде всего образ идеального свободнорожденного гражданина греческого полиса, города-государства Афин.

Третьим величайшим скульптором V в. до н. э. был уже упомянутый афинянин Фидий. В 480—479 гг. персы захватили и разграбили Афины и основные святилища на Акрополе. Среди развалин священного храма Фидий создал семиметровую бронзовую статую Афины-воительницы, Афины-Промехос, с копьем и щитом в руках, как символ возрождения города, его мощи и нетерпимости к врагам. Как и все последующие работы Фидия, статуя погибла (она была уничтожена крестоносцами в Константинополе в XIII в.).

Около 448 г. до н. э. Фидий выполнил 13-метровую статую Зевса для храма Зевса в Олимпии. Лицо, руки и тело бога были выложены пластинками слоновой кости на деревянной основе

(так называемая хрисозлефантинная техника), глаза из драгоценных камней, плащ, сандалии, оливковые ветви на голове, волосы, борода — из золота. Зевс восседал на троне, держа в руках скипетр и фигуру богини победы. Скульптура пользовалась огромной славой, но и она погибла в V в. н. э., уничтоженная христианскими фанатиками.

С 449 г. до н. э. началась реконструкция Афинского акрополя и Фидий стал воплостителем замысла Перикла, поддержанного всеми афинянами. Это был период расцвета греческой демократии, в



реконструкции Акрополя видели выражение идеи общеэллинского единства. 16 лет жизни Фидий отдал Акрополю и создал бессмертный памятник, в котором архитектура и скульптура выступают в нерасторжимом единстве. Осуществляя общий надзор за строительством, он с учениками исполнил скульптуры главного храма Акрополя.

Раз в четыре года по священной дороге от Афин к Акрополю тянулось шествие с дарами богине Афине и с одеждой для нее — пеплосом, который ткали лучшие афинские девушки; начинались так называемые Панафинейские празднества в честь богини — покровительницы города. Процессия проходила через парадный вход на холм — Пропилеи (архитектор Мнесикл; 437—432 гг. до н. э.), состоящие из ионической колоннады между двумя дорическими портиками — на площадь Акрополя. Справа от Пропилей на выступе скалы Акрополя, на высоком постаменте стоял храм Афины-Нике, Афины-победительницы (арх. Калликрат; 449—421 гг. до н. э.), ионического ордера, с деревянной скульптурой богини Нике Аптерос (бескрылой) внутри. Это редкое изображение бескрылой победы. В поэтическом воображении греков богиня

победы рисовалась изменчивой, легко перелетающей от одного к другому, и поэтому чаще они изображали ее крылатой.

Процессия направлялась от входа к центральному храму Акрополя — Парфенону (архитекторы Иктин и Калликрат; 447—438 гг. до н. э.). Парфенон — периптер (70 × 31 м), окруженный 46 колоннами: высотой в 10 м, по 8 на портиках и по 17 на длинных сторонах. В Парфеноне соединены черты дорического (колонны) и ионического (фриз) ордеров. Пентелийский мрамор его колонн, красный и синий цвета фронтонов и метоп, деликатно введенная

Фидий

и его ученики.

Борьба лапифа

с кентавром.

Рельеф метопы

Парфенона.

Мрамор. Лондон,

Британский

музей

Калликрат.

Храм

Нике Аптерос

Архилох (?).

Эрехтейон



позолота сообщали образу праздничность. Чувство пропорций, соразмерность всех частей, точность в расчетах делают Парфенон безупречным произведением искусства. Это творение, близкое и понятное человеку, соразмерное ему, вызывающее не только чувство восхищения памятником, но и уверенность в человеческих силах, возможностях и таланте.

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

(так называемая хрисоэлефантинная техника), глаза из драгоценных камней, плащ, сандалии, оливковые ветви на голове, волосы, борода — из золота. Зевс восседал на троне, держа в руках скипетр и фигуру богини победы. Скульптура пользовалась огромной славой, но и она погибла в V в. н. э., уничтоженная христианами фанатиками.

С 449 г. до н. э. началась реконструкция Афинского акрополя и Фидий стал воплощением замысла Перикла, поддержанного всеми афинянами. Это был период расцвета греческой демократии, в



реконструкции Акрополя видели выражение идеи общеэллинского единства. 16 лет жизни Фидий отдал Акрополю и создал бессмертный памятник, в котором архитектура и скульптура выступают в нерасторжимом единстве. Осуществляя общий надзор за строительством, он с учениками исполнил скульптуры главного храма Акрополя.

Раз в четыре года по священной дороге от Афин к Акрополю тянулось шествие с дарами богине Афине и с одеждой для нее — пеплосом, который ткали лучшие афинские девушки; начинались так называемые Панафинейские празднества в честь богини — покровительницы города. Процессия проходила через парадный вход на холм — Пропилеи (архитектор Мнесикл; 437—432 гг. до н. э.), состоящие из ионической колоннады между двумя дорическими портиками — на площадь Акрополя. Справа от Пропилей на выступе скалы Акрополя, на высоком постаменте стоял храм Афины-Нике, Афины-победительницы (арх. Калликрат; 449—421 гг. до н. э.), ионического ордера, с деревянной скульптурой богини Нике Аптерос (бескрылой) внутри. Это редкое изображение бескрылой победы. В поэтическом воображении греков богиня

победы рисовалась изменчивой, легко перелетающей от одного к другому, и поэтому чаще они изображали ее крылатой.

Процессия направлялась от входа к центральному храму Акрополя — Парфенону (архитекторы Иктин и Калликрат; 447—438 гг. до н. э.). Парфенон — периптер (70 × 31 м), окруженный 46 колоннами: высотой в 10 м, по 8 на портиках и по 17 на длинных сторонах. В Парфеноне соединены черты дорического (колонны) и ионического (фриз) ордеров. Пентелийский мрамор его колонн, красный и синий цвета фронтонов и метоп, деликатно введенная

Фидий

и его ученики.

Борьба лапифа
с кентавром.

Рельеф метопы

Парфенона.

Мрамор. Лондон,

Британский

музей

Калликрат.

Храм

Нике Аперос

Архилох (?).

Эрехтейон



позолота сообщали образу праздничность. Чувство пропорций, соразмерность всех частей, точность в расчетах делают Парфенон безупречным произведением искусства. Это творение, близкое и понятное человеку, соразмерное ему, вызывающее не только чувство восхищения памятником, но и уверенность в человеческих силах, возможностях и таланте.

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

Фронтоны и 92 метопы Парфенона были украшены Фидием и его учениками, а также художниками старшего поколения. Скульптуры Парфенона в ясных и логичных образах, с глубокой поэтичностью и эмоциональностью прославляли богиню Афины. Фидию несомненно принадлежал общий замысел; возможно, он исполнял рисунки, по которым высекали изображения, и глиняные модели, но многое изваял в материале он сам, ему, вернее всего, принадлежит и окончательная отделка. Скульптуру Парфенона можно с полным правом считать гениальным творением Фидия. История Парфе-



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

Фидий передал в мифах живое чувство веры в торжество человеческого разума, в силу красоты, в победу греков над варварами — персами — и над стихийными силами природы. Идеальная красота, глубокая человечность богов и богинь, им изображенных: прекрасного Диониса (на восточном фронтоне), Афродиты, отдыхающей на коленях своей матери Дионы, богинь судьбы Мойр и других, — не только радовали глаз, но и вселяли уверенность в современников, возвышали их над обыденной жизнью. В этом было огромное воспитательное значение искусства Фидия.

Среди мифологических сюжетов были и сцены, непосредственно отражающие современную жизнь Афин: на рельефном фризе, так называемом зофоре, проходящем за колоннами вокруг наоса

Парфенона (160 м длины, 1 м высоты), Фидий изобразил панафинейское празднество: скачущих на лошадях юношей, колесницы соревнующихся в ловкости, музыкантов, жертвенных животных, девушек, несущих дары богине. Уже современники говорили о неистощимой фантазии Фидия, а позднее исследователи подсчитали, что во фризе изображены 365 человеческих фигур и 227 фигур животных, при этом ни разу не повторяется пластика движений. Смерть Фидия (431 г. до н. э.) и затем Перикла совпали с концом высокой классики, эстетический идеал которой выражен в словах

Пракситель.
Гермес
с Дионисом.
Мрамор. Олимпия

Лисипп.
Отдыхающий
Гермес.
Копия. Неаполь,
Национальный
музей

Лисипп.
Александр
Македонский.
Копия. Стамбул,
Оттоманский
музей

Скопас.
Менада.
Копия. Дрезден,
Альбертинум



Перикла: «Мы любим прекрасное, соединенное с простотою, и мудрость без изнеженности».

Последней постройкой Акрополя был храм, посвященный Афине, Посейдону и мифическому царю Эрехтейю, так называемый Эрехтейон (421—406 гг. до н. э.). Храм имеет конструктивную особенность: подчиняясь рельефу места, архитекторы должны были его восточную часть сделать на 3 м выше западной. На одном из трех портиков храма антаблемент поддерживают вместо ионических колонн женские фигуры — кариатиды.

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

Конец V—IV в. до н. э. — период бурной духовной жизни Греции, формирования идеалистических идей Сократа и Платона в философии, развивавшихся в борьбе с материалистической философией Демокрита, время сложения и новых форм греческого изобразительного искусства. В архитектуре поздней классики (410—350 г. до н. э.) в отличие от ранней и высокой классики нет «чувства меры» (месотес), характерного для предыдущего периода, и более всего проявляется стремление к грандиозному, внешне великолепному. В Эфесе в середине IV в. до н. э. построен заново некогда сгоревший храм Артемиды, считавшийся одним из чудес света. К такому же чуду можно отнести гигантскую гробницу царя Мавзола в Галикарнасе (архитекторы Пифей и Сатир; 353 г. до н. э.), от которой и произошло позднее название «мавзолей». Она завершалась колесницей с конями и была украшена фризом в 150 м с изображением битвы греков с амазонками. Мавзолей соединил торжественную, восточную пышность декора с изяществом греческого ионического ордера.

Большое место в архитектуре IV в. до н. э. занимают общественные сооружения для зрелищ. Это знаменитый театр в Эпидавре (архитектор Поликлет мл.; 360—330 г. до н. э.), на каменных скамьях которого помещалось 10 000 зрителей. Актеры играли на круглой площадке — орхестре (диаметр ее 12 м), за орхестрой находилась каменная стена — сkene. Блестящая акустика позволяла все отлично слышать с последнего ряда, который был отдален от орхестры на 60 м и находился на 23 м выше ее. В греческой архитектуре IV в. до н. э. появляется коринфский ордер с колоннами, завершаемыми богато декорированной капителью в виде листьев аканфа (примером может служить камерный памятник Лисикрата в Афинах; 335—334 г. до н. э.).

В скульптуре вместо мужественности и суровости образов строгой классики приходит интерес к душевному миру человека, и в пластике находит отражение более сложная и менее прямолинейная его характеристика. Так, в единственной дошедшей до нас в подлиннике от скульптора Праксителя мраморной статуе Гермеса (покровителя торговли и путешественников, а также вестника, «курьера» богов; статуя исполнена около 330 г. до н. э. и была найдена в XIX в. в Олимпии) мастер изобразил прекрасного юношу, небрежно облокотившегося на пень, в состоянии покоя и безмятежности. Задумчиво и нежно он глядит на младенца Диониса, которого держит в руках. На смену мужественной красоте атлета V в. до н. э. приходит красота несколько женственная, изящная, но и более одухотворенная. На статуе Гермеса сохранились следы древней раскраски: красно-коричневые волосы, серебряного цвета повязка. Особой славой пользовалась другая скульптура Праксителя — статуя Афродиты Книдской. Это было первое в греческом

искусстве изображение обнаженной женской фигуры. Статуя стояла на берегу острова Книд, и современники писали о настоящих паломничествах на остров, чтобы полюбоваться красотой богини, готовящейся войти в воду и сбрасывающей одежды на стоящую рядом вазу. Оригинал статуи Афродиты Книдской, к сожалению, не сохранился. Героям Праксителя не чуждо лирическое чувство, отчетливо выраженное, например, в его «Отдыхающем сатире». Подобные черты развились еще ранее, в пластике учеников фидиевской школы, достаточно указать «Афродиту в садах» Алкамена, рельефы баллюстрады храма Нике-Аптерос или надгробие Гегесо неизвестных мастеров. Но в образах поздней классики это лирическое начало соседствует с чертами душевной взволнованности, томления, грусти, задумчивости, созерцательности.

Скопас, уроженец острова Парос, был современником Праксителя. Он участвовал в создании рельефного фриза для Галикарнасского мавзолея совместно с Тимофеем, Леохаром и Бриаксисом. В отличие от Праксителя Скопас продолжил традиции высокой классики, создавая образы монументально-героические. Но от образов V в. их отличает драматическое напряжение всех духовных сил. Порыв страсти, выражение страдания, даже какого-то трагического надлома нарушает гармоничную ясность. Все это опосредованно выражает трагический кризис этических и эстетических идеалов классической поры.

В состоянии экстаза, в бурном порыве страсти изображена Скопасом Менада. Спутница бога Диониса показана в стремительном танце, ее голова запрокинута, волосы упали на плечи, тело изогнуто, представлено в сложном ракурсе, складки короткого хитона подчеркивают бурное движение. Игра светотени усиливает динамику образа. В отличие от скульптуры V в. Менада Скопаса рассчитана уже на обозрение со всех точек зрения, со всех сторон.

Лисипп — третий великий скульптор IV в. до н. э. (370—300 гг. до н. э.). Работал он в бронзе и, если верить древним писателям, оставил после себя 1500 бронзовых статуй, которые до нас в подлиннике не дошли. Лисипп использовал уже известные сюжеты и образы, но стремился их сделать более жизненными, не идеально совершенными, а характерно-выразительными. Так, атлетов он показывал не в момент наивысшего напряжения сил, а, как правило, в момент его спада, после состязания. Именно так представлен его Апоксиомен, счищающий с себя песок после спортивного боя. У него усталое лицо, слипшиеся от пота волосы. Пленительный Гермес, всегда быстрый и живой, тоже представлен Лисиппом как бы в состоянии крайнего утомления, ненадолго присевшим на камень и готовым в следующую секунду бежать дальше в своих крылатых сандалиях. Утомленным от подвигов изображает Лисипп и Геракла («Отдыхающий Геракл»). Лисипп создал свой канон

пропорций человеческого тела, по которому его фигуры выше и стройнее, чем у Поликлета (размер головы составляет $\frac{1}{9}$ фигуры).

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

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

В блестящую эпоху классики греки знали и монументальную живопись, расписывая стены зданий многофигурными композициями в технике фрески на те же героические и мифические сюжеты, что и в скульптуре. Время не сохранило этих работ. Известны только имена двух мастеров: Полигнота, упоминаемого в «Описании Эллады» Павсания, и Аполлодора, о котором свидетельствует Плиний в своей «Естественной истории».

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

Эллинистическое искусство

Еще во второй половине IV в. до н. э. на арену истории выступила новая политическая сила — Македония, которой не могли противостоять греческие города-государства. Завоеваниями Филиппа Македонского, а затем его сына Александра кончилась политическая независимость Эллады. Пестрая держава Александра Македонского простиралась от Северной Италии до Индии, от Нила до Средней Азии. Но после смерти владыки она очень быстро распалась. На ее развалинах были созданы новые монархии, ведущие между собой непрерывные войны. Греко-македонское государство, государство Селевкидов с Сирией во главе, Египет Птолемеев, позже других завоеванный Римом, были среди них сильнейшими.

Именно в эпоху эллинизма слились и взаимно обогатились культуры Древней Греции и восточных стран. Именно в эту пору активно систематизировались знания, опыт, накопленный даже

не столетиями, а тысячелетиями. Одна Александрийская библиотека насчитывала 700 000 рукописей: свитков пергамента и папирусов. Развивались такие науки, как математика, медицина, натурфилософия. В эллинистическую эпоху жили великий математик Архимед, геометр Эвклид, астроном Гиппарх, географ Эратосфен и другие. В литературе получили развитие разные жанры: комедия нравов (Менандр) — в прозе; эпиграмма, буколика, элегия — в поэзии. Постоянные завоевания давали огромное число рабов из пленных, их руками разбивались парки, возводились дворцы, храмы, жилые дома, зрелищные сооружения в больших городах вроде Антиохии, Александрии, Пергама. Это было время создания гигантских произведений инженерного искусства: Фаросский маяк высотой в сто с лишним метров, поставленный на острове Фарос у входа в гавань Александрии и простоявший 1500 лет; и «Колосс Родосский» — бронзовое изображение бога солнца Гелиоса в 32 м высотой, исполненное учеником Лисиппа скульптором Харесом, не случайно стали называться чудом света.

Успешно решались градостроительные задачи. Города строились по «гипподамовой системе», известной еще в Греции V в. до н. э.: улицы прокладывали под прямым углом друг к другу, город делился на квадраты — жилые кварталы, выделялась главная площадь — административный и торговый центр. Культовая эллинистическая архитектура тяготела к гигантским размерам. В этот период создается диптер — тот же прямоугольный в плане храм, что и периптер, но обнесенный не одним, а двумя рядами колонн. Самый большой из них — Олимпейон (41 × 108 м) — был начат еще в VI в. до н. э., активно строился в 174—163 гг. и закончен уже во II в. н. э. Он представляет собой диптер коринфского ордера с отношением колонн по фасаду 8:20. В храме Аполлона в Дидимах около Милета соотношение колонн (каждая из которых более 20 м высоты) 10:21. Эллинизм знал и храм-ротонду, т. е. круглый в плане храм, например Арсинойон в Самофраке (281 г. н. э.), с диаметром ротонды в 19 м.

Сложное развитие гигантской разноликкой державы в эпоху эллинизма (конец IV—I вв. до н. э.) породило создание многих художественных школ в скульптуре. Они возникли на острове Родос, в Александрии, в Пергаме, на территории собственно Греции. На острове Самофрака была поставлена статуя богини победы Нике — в честь победы родосского флота над врагами в 306 г. до н. э. Воздвигнутая на пьедестале, напоминающем нос корабля, фигура Нике органически вписывалась в ландшафт со скалой, обрывающейся в море. Развевающийся хитон, мощные отведенные назад крылья, мочуе тело, устремленное вперед, придают ей нечто титаническое, неудержимо стремительное, страстное, создают победный, ликующий, (торжественный образ.

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

Большой шаг вперед делает эллинистический скульптурный



портрет, в котором вполне отчетливо стремление не столько к передаче характерных особенностей внешнего облика модели, сколько к воплощению духовного мира (например, портреты Аристотеля и Менандра).

Полноправным в скульптуре стало бытовое направление, иногда натуралистического толка, характерного, например, для александрийской школы («Старик, вынимающий занозу из ноги»), иногда более лирическое, поэтичное, как например, терракотовые статуэтки из Танагры. На смену идеалам высокой гражданственности эллинизм принес иные решения: замечательные по наблюдательности изображения детского тела («Мальчик с гусем»; скульптор Бозф), сложные образы декоративной скульптуры, связанной с расцветом паркового искусства и строительством загородных вилл (изображение Нила с шестнадцатью детскими фигурками — аллегориями 16 локтей, на которые река поднимается во время разлива; неизвестный мастер).

В память победы пергамского царя над галлами в Пергаме был воздвигнут алтарь Зевса, явившийся одним из главных памятников

пергамского акрополя (около 180 г. до н. э., создатели Дионисад, Орест, Менекрат и др.). На окаймляющем цоколь алтаря рельефном фризе длиной около 130 м и высотой в 2,3 м победа выражена символически в образах борющихся между собой богов и гигантов. Гиганты гибнут, отчаяние, страдание читается в их фигурах, но они полны благородства и величия духа. Преувеличенность эмоций, подчеркнутая динамика, грандиозность образов усиливаются благодаря сложной светотеневой моделировке. Пергамская школа оставила примеры не менее выразительной и полной драматизма

Нике
Самофракийская.
Мрамор.
Париж, Лувр

Афина
и Алкиной.
Фрагмент фриз
Пергамского
алтаря.
Мрамор. Берлин,
Пергамон-музей

Галл,
убивающий себя
и жену.
Копия. Рим,
Музей терм



круглой скульптуры. «Галл, убивающий себя и свою жену», «Умирающий галл» — в этих памятниках примечательно то, что, передавая настроение трагической обреченности, эллинистический мастер не утрирует, не окарикатуривает изображение врага, создавая его мужественным и прекрасным в последней борьбе и перед лицом смерти. Этнические черты демонстрируются всегда очень ненавязчиво.

Огромной славой пользовалось найденное в XVI в. произведение периода позднего эллинизма — скульптурная группа, изображающая Лаокоона с сыновьями. Троянский жрец Лаокоон наказан покровительницей греков Афиной за то, что предостерегает беспечных троянцев от введения в город оставленного греками деревянного коня. Скульптурную группу исполнили родосские мастера Агесандр, Афинодор и Полидор в 40—25 гг. до н. э. В моделировке тел Лаокоона и его сыновей много дробности, сухости, мелочности, в их позах — излишней театральности, что вообще, видимо, было характерно для родосской школы позднего периода эллинизма.

В течение II—I вв. до н. э. римские легионеры постепенно завоевали все Восточное Средиземноморье, и с этого времени начинается новая страница в истории античного искусства, связанная уже с Римом.

Искусство Рима

Этрусское искусство

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

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

Архитектура этрусков близка греческой, но этруски использовали камень только в фундаментах, каркас делали из дерева, а стены — из сырцового кирпича. Этрусский храм стоит на высоком постаменте — подиуме, к колоннаде портика ведет лестница. Как и греки, этруски украшали храм расцвеченными рельефами и статуями, но из терракоты. Эти скульптуры VII—VI вв. до н. э., периода расцвета этрусков, по стилю соответствуют греческой пластике времен архаики, но много условнее, орнаментальнее и динамичнее. Жилища этрусков имели строгую осевую композицию, но были самой разнообразной планировки, от прямоугольных до круглых. Представление о них дают сохранившиеся до нашего времени гробницы.

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

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

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

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

Искусство Римской республики

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

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



Вулка.
Аполлон из Вей.
Глина. Рим,
Вилла
папы Юлия

Рельеф
с Алтаря мира
Августа.
Мрамор.
Флоренция,
Уффици

Колонна
Траяна в Риме.
Фрагмент.
Мрамор

Сцена
посвящения.
Роспись Виллы
мистерий
близ Помпей

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

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

Утилитарность мышления римлян сказалась и в архитектуре. Вслед за этрусками римляне построили прежде всего прекрасные дороги. По древнейшей из них, Аппиевой (ее строительство в 312 г. до н. э. начал Аппий Клавдий), римские легионеры шли на завоевание государств Средиземноморья.

Со II в. до н. э. римляне начинают строить длинные, иногда тянущиеся на десятки километров акведуки, ибо снабжение Рима

водой с Альбенских гор из-за непригодности воды из Тибра было одной из главных задач. Остатки каменного акведука со свинцовыми и глиняными трубами, по которым шла чистая вода в город, и по сей день сохранились в окрестностях Рима. В период империи водой десятка акведуков снабжались термы, фонтаны, дома горожан.

Открытие нового строительного материала — бетона дало новые конструктивные возможности строительства гигантских зданий и сводчатых перекрытий. Снаружи здание облицовывалось мрамором или камнем. В культовом зодчестве римляне использовали либо тип греческого периптера, по-этрусски модифицируя его в псевдопериптер (располагали его на высоком подиуме с лестницей и делали углубленный портик, а колонны храма превращали в полуколонны, не имеющие конструктивного значения), либо тип ротонды, круглого в плане храма, окруженного со всех сторон колоннами, как, например, храм на так называемом Бычьем рынке в Риме (I в. до н. э.) с 10-метровыми коринфскими колоннами.



Во времена республики центральной площадью Рима — форумом, где кипела вся деловая, торговая и политическая жизнь великого города, — было место между холмами Капитолий и Палатин. Здесь размещались основные общественные здания — сенат, суды, архив, тюрьма, главные храмы (в одном из них хранилась казна), трибуна, с которой выступали ораторы. Здесь ставили прижизненные и посмертные статуи прославленным горожанам Рима. Размеры форума в I в. до н. э. были 160×80 м, но облик его менялся во времени. Храмы наполнялись греческими скульптурами и другими предметами искусства, вывозимыми завоевателями отовсюду, в

основном из городов эллинистического мира. В 55—52 г. на Марсовом поле был построен театр Помпея — уже самостоятельное здание, а не скамьи под открытым небом. Римский скульптурный портрет — одно из самых величайших достижений римского искусства. В отличие от греческой скульптуры, ставившей своей задачей создание идеально прекрасного образа гражданина греческого полиса, римский портрет передает неповторимую индивидуальность модели. Истоки римского портрета лежат в этрусском погребальном портрете и в древних обычаях самих римлян ставить в домах портретные изображения предков хозяина дома. Восковые отливки этих портретов-масок (или гипсовые слепки) хранили дома, несли в погребальных процессиях. Подобный обычай научил римских скульпторов точной передаче черт человеческого лица. Трезвый, объективный, рациональный ум римлян способствовал развитию именно портретного жанра. Бронзу как основной скульптурный материал сменил в I в. до н. э. мрамор, и первые мраморные портреты характеризуются некоторой жесткостью и мелочностью в обработке и моделировании формы, но с течением времени натуралистичность уступает художественному обобщению. В статуе в рост римляне решили другую проблему — образ делового человека, оратора, гражданина республики. Его поза проста и естественна, жест полон достоинства. В лице нет идеализации. Фигура облачена в тогу, отсюда условное название таких фигур — «тогаты».

Искусство Римской империи

В конце I в. до н. э. Римское государство, раздираемое борьбой сословий, гражданскими войнами, сотрясаемое восстаниями рабов, приходит к военной диктатуре, превращается из республики в империю. Первым императором Рима был Октавиан, титулованный Августом, т. е. божественным (27 г. до н. э. — 14 г. н. э.). Его прославляла римская литература, римская поэзия и, конечно, изобразительное искусство. Беря за образец греческое искусство, стали изображать Октавиана и многих других императоров в бесчисленных идеализированных статуях (так называемый августовский классицизм в период правления Октавиана). Полуобнаженная фигура напоминала греческих атлетов V в. до н. э., но всему был придан внешний пафос, модель была явно героизирована. Иногда император изображался в образе бога, чаще всего Юпитера.

Римляне явились создателями так называемого исторического рельефа. Стена Алтаря мира (13—9 г. до н. э.), установленного на Марсовом поле в Риме, украшена рельефами с изображением жертвоприношений богине Мира. В торжественной процессии принимают участие Август и его семья, его приближенные и сенаторы.

Каждый император в поисках славы сооружал новые площади, административные здания, зрелищные сооружения. Октавиану Августу приписывают слова, приводимые Светонием: «Я взял Рим глиняным, я оставляю его мраморным». Прежде всего он расширил Форум, восстановил на нем некоторые здания (Базилику Юлия, например), построил так называемый Театр Марцелла (14 г. до н. э.).

При Флавиях, императорах Веспасиане и Тите, в 75—82 гг. был построен огромный амфитеатр для гладиаторских боев — Колизей (от латинского слова «колоссеум» — колоссальный), по типу которого и по сей день сооружаются стадионы. В плане Колизей представляет собой эллипс, его длина 188 м, ширина 156 м. Стена высотой в 50 м состоит из трех ярусов сводчатых арок, четвертый (последний) — глухой, разделенный лишь окнами. Первый ярус украшен полуколоннами дорического ордера, второй — ионического, третий — коринфского, а верхний — коринфскими пилястрами. Верхний ярус сохранил кронштейны для натягивания тента в случае непогоды и от солнца. В нишах второго и третьего ярусов стояли статуи. Под ареной Колизея, на которой, кстати, могло сражаться сразу до 3000 пар гладиаторов, были размещены помещения гладиаторов, клетки для зверей и водоснабженческая система. Арену можно было затопить водой и разыгрывать в Колизее морские бои. Арка и свод, как цилиндрический, так и крестовый (основные конструкции Колизея), а также бетон в сочетании с кирпичом и мрамором, травертином, примененные в строительстве, стали вкладом римлян в мировое зодчество. Плохая сохранность Колизея объясняется тем, что в средние века и даже в период Возрождения он служил каменоломней.

Римлянам принадлежит и тип триумфальной арки, одно-, трех- и пятипролетной, в честь того или иного императора. Так, в 81 г. в честь императора Тита и его победы над Иудеей была возведена однопролетная, шириной в 5,33 м, триумфальная арка на священной дороге, ведущей через римский Форум к Капитолийскому холму. Мраморная арка высотой около 20 м служила, по сути, постаментом для скульптуры Тита. В аттике над пролетом была высечена посвятельная надпись, арку украшали рельефы с изображением победного шествия римлян, решенные пространственно, в сложных ракурсах и движении.

В 79 г. от извержения Везувия погибли несколько городов недалеко от Неаполя — Помпеи, Стабии и Геркуланум. Начатые в XVIII в. раскопки Помпей показали изумленной Европе жизнь римского города с 20 000 населения, его планировку, устройство жилищ, их убранство. В результате многолетних раскопок, не прекращающихся и по сей день, открылись улицы, довольно широкие, торговая площадь, административные здания, храмы, ма-

стерские ремесленников, гладиаторская школа, жилые дома — одно- или двухэтажные, из кирпича или бетона, с черепичными крышами. Дом делился на две части. Официальным центром был атриум с бассейном посередине. Крыша над бассейном, поддерживаемая 4 колоннами, имела отверстие — для наполнения бассейна дождевой водой и для освещения. Этот принцип заимствован римлянами у этрусков. В центре бассейна помещался фонтан, украшенный статуей. В другой части дома, частной, где проходила жизнь семьи, обязательным был перистиль — внутренний двор прямоуголь-



Колизей
(амфитеатр
Флавиев)
в Риме.
Общий вид

Арка Тита
в Риме

ной формы, заимствованный римлянами от греков, любимое место отдыха семьи. Фонтаны, ниши, статуи обильно украшали перистиль. Вокруг атриума и перистилия группировались также хозяйственные и жилые помещения.

Полы в богатых домах украшались мозаикой — наборной живописью из естественных горных пород или цветных морских камушков — гальки, а также из цветной стеклянной пасты (смальты). В доме Фавна в Помпеях (название возникло от бронзовой фигурки фавна, найденной в доме) раскрыли мозаику площадью в 15 кв. м, изображавшую битву Александра Македонского с персидским царем Дарием. Прекрасно передано возбуждение битвы, даны портретные характеристики греческого полководца и воинов, их одежды и оружие. Мастерству композиции соответствует красота колорита, построенного на сочетании черного, белого, красного, желтого цветов.

Стены дома расписывались фреской. Во II в. до н. э. чаще всего фреска подражала цветному мрамору и разным породам камня, чему римляне тоже научились от греков (так называемый инкру-

стадионный стиль). В I в. до н. э., еще в период республики, стиль росписей несколько изменился. Росписи стали включать разные архитектурные детали — колонны, карнизы, пилястры, капители, иногда это большие многофигурные композиции, как, например, сцена мистерии, посвященной культу Диониса, на красном фоне стены в «Вилле мистерий» близ Помпеи. Фигуры Диониса, его жены Ариадны, участников мистерии, танцовщиц поражают гармонией, пластикой движений. Колорит изыскан и сложен: золотисто-желтое, золотисто-розовое сочетается с сиреневым, пурпур-



ным, лиловым (так называемый архитектурный стиль). Позднее, уже в период империи, создается третий стиль, который часто называют «египтизирующим» или «канделябрным» (по египетским мотивам и по мотиву, более всего напоминающему канделябр).

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

Во II в. н. э., в период наивысшего могущества, Римская держава распространилась от Испании и Галлии на западе до Египта и Сирии на востоке.

Каждый из императоров старался украсить римский форум. Наиболее грандиозным был форум императора Траяна (109—113 гг.), построенный архитектором Аполлодором. Его площадь — 116 × 95 м. К площади примыкали две библиотеки с латинскими

и греческими рукописями, на площади стояла колонна Траяна и храм в его честь. До наших дней сохранилась лишь колонна Траяна, ствол которой более 30 м высоты сложен из 17 барабанов каррарского мрамора. Внутри колонны проходит винтовая лестница. Колонна завершалась бронзовой фигурой Траяна, которую в XVI в. заменили статуей апостола Петра. После смерти императора урну с его прахом поместили в пьедестал колонны. Колонна облицована плитами паросского мрамора, по которым спиралью в 200 м длиной тянется барельеф, в исторической последовательности изобра-



жающий главные события похода Траяна против даков (101—103 и 106—107 гг.): сооружение моста через Дунай, переправу, битву с даками, их лагерь, осаду крепости, самоубийство вождя даков, шествие пленных, триумфальное возвращение Траяна в Рим. В рельефах 2500 фигур, 90 раз повторяется изображение Траяна — все трактовано глубоко реалистически, но пронизано пафосом прославления победителя.

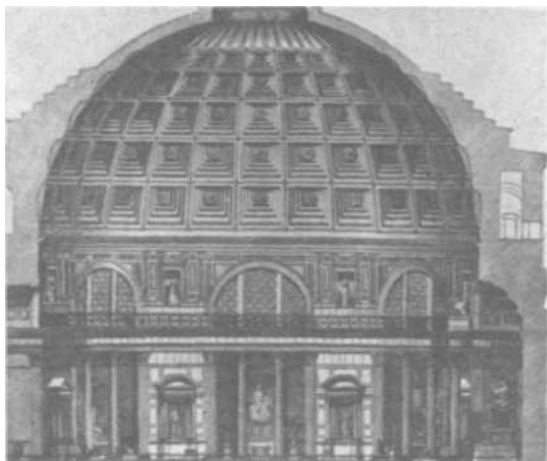
При императоре Адриане (117—138 гг.) был возведен и другой знаменитейший памятник римской архитектуры — Пантеон, «Храм всех богов», построенный из камня, кирпича и бетона в 118—125 гг., круглое в плане здание высотой в 42,7 м, перекрытое куполом 43,2 м в диаметре. Экстерьер Пантеона очень скромнен: его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

ля), а верхний расчленен пилястрами из цветного мрамора. Интерьер Пантеона огромен, но гармоничен и соразмерен: диаметр равен высоте храма, высота стен, на которые опирается купол, составляет половину высоты всего здания. Сокращающиеся в перспективе кессоны (углубления) купола иллюзорно делают его еще более высоким. Освещение интерьера решено отверстием, «окном» в куполе (диаметр его 9 м, так называемый глаз Пантеона). Пол под «окном» имеет незаметный скат для стока воды. Сложнейший комплекс представляет Вилла Адриана в Тибуре (Тиволи).

Круглый храм
на Тибре
в Риме

Пантеон
в Риме

Пантеон.
Внутренний вид.
Разрез



По типу этрусского тумулуса был начат мавзолей Адриана в Риме, в средние века переделанный в замок св. Ангела.

II век — время наивысшего могущества Римской империи. Ее легионы стояли в Британии и Египте, в Северном Причерноморье и Малой Азии. И везде римляне приносили свой образ жизни, свои вкусы и художественный опыт.

Римлянами был создан еще один тип сооружения — термы, общественные бани. Термы — это не просто бани в современном понятии слова, это целый комплекс сооружений, служащих не только для омовения, но и местом отдыха и развлечения. До нашего времени сохранились руины терм Каракаллы (211—216 гг.) площадью более чем в 11 га.

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

Портретная пластика периода Римской империи характерна своей яркой реалистичностью. В портретах этого времени мы «читаем» всю жестокую историю Рима: произвол ее правителей, празд-

ное бытование утратившей интерес к общественной деятельности римской знати, о которой Ювенал писал: «Свирепей войн налегла на нас роскошь». Развитие скульптурного портрета эпохи империи прошло несколько стадий: глубокий интерес к человеческой личности и тонкую характеристику человеческих чувств или их трезвую реалистическую оценку (I в., вторая половина, например портреты Веспасиана, Виттеллия), стремление создать идеал, подобный греческому (II в. — эпоха Адриана, например изображения любимца императора Антиноя), и сатирический, обличительный пафос порт-



ретов последних веков существования (III—IV вв.). Менялся и выразительный язык скульптуры. Зрачок, ранее окрашиваемый в портретах I в., со второго века стали намечать пластически; употреблялась полировка мрамора. В III—IV вв. появляется техника насечки, подчёркивающая шероховатость мрамора, упрощается скульптурная моделировка. Географическая пестрота римского мира, варваризация армии, особенно усилившаяся после эдикта Каракаллы о распространении прав римского гражданства (213 г.), породила много портретов людей неримского происхождения. Глубокой тонкой психологичностью, элегической грустью поражает высоко одухотворенный образ женщины в портрете «Сириянка».

Около 170 г. была отлита конная статуя императора Марка Аврелия, послужившая образцом для последующих европейских монументов. В XVI в. Микельанджело поставил ее в центре площади на Капитолии. «Философ на троне», стоик, Марк Аврелий изображен как бы в глубоком раздумье. В своем дневнике он писал: «Время человеческой жизни — миг, ее сущность — вечное течение, ощу-

щение — смутно, строение всего тела — бrenно, душа — неустойчива, судьба — загадочна, слава — недостоверна».

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

III век — период кровавых гражданских войн в истории Рима. Рабовладельческий способ производства (а с ним и рабовладельческое мировоззрение) исчерпывает себя, идет бурное расслоение

Портрет
сириянки.
Мрамор.
Ленинград,
Эрмитаж

Портрет
Филиппа
Аравитянина.
Мрамор.
Ленинград,
Эрмитаж

Конная статуя
Марка Аврелия.
Бронза. Рим,
Капитолийская
площадь



в рабовладельческом классе, появляются свободные арендаторы — колонны, складываются элементы новых форм существования, превосходящие феодализм, но развитие их тормозится рабовладельческими отношениями.

В середине III в. варвары вторглись в римские провинции, с востока наступали персы. Города гибли от эпидемий, голода, землетрясений. Скульптурный портрет III в. полон жестокими и грубыми образами, навеянными самой жизнью. Императоры, поднятые на щит копыями солдат, «фракийцы» и «аравитяне», не жили интересами государства, они проводили время в походах и редко умирали своей смертью. Их скульптурные изображения глубоко правдивы, жизненны и беспощадно-разоблачительны. Это исторические документы эпохи, выраженные языком искусства. Мучительное раздумье, страх, неуверенность, отчаяние на лицах в этих портретах отражают трагические противоречия эпохи (портрет Филиппа Аравитянина).

Античность погибала. Мистические восточные культы, сложные теологические учения, распространявшиеся как в провинциях

так и в самом Риме, также нашли отражение в искусстве. Но главное изменение приносила новая религия — христианство, возникшее в I в. и до 313 г. бывшее религией неофициальной. Согласно античному мировоззрению, человек — игрушка рока, игрушка в руках богов, но он же и мера всех вещей, достойный предмет искусства. Христианство проповедует презрение к земной жизни, к человеческому телу как сосуду греха и соблазна. Это был полный разрыв с античностью, античным мировоззрением, античным эстетическим идеалом.

В 395 г. произошел раздел Римской империи на Западную и Восточную. В 476 г. Западная Римская империя пала. Рим был захвачен и разгромлен варварами. И искусству новой эпохи — средневековья — предстояло уже очень сложным путем развивать черты позднеантичного мира.

Особую страницу представляет в античные времена искусство Северного Причерноморья, где в период расцвета греческой полисной системы были основаны греческие города-государства: Ольвия, Херсонес, Феодосия, Пантикапей и др. SI в. н. э. Северное Причерноморье попадает в орбиту влияния Рима. К середине IV в. причерноморские города хиреют. История их тесно связана с общей историей античных государств. Но нельзя забывать, что искусство Северного Причерноморья существовало и развивалось в тесном общении с искусством местным, испытав сильное влияние прежде всего скифов, а с первых веков новой эры — сарматов. Сочетание греческой и местной культуры и дало искусству Северного Причерноморья самостоятельность в решении архитектурных конструкций и специфику сюжетов в живописи, и большое декоративное мастерство, определив лишь ему присущий облик.

Искусство средневековья

V век принято считать началом новой эпохи — феодальной формации, названной в истории средними веками и охватывающей по времени более тысячелетия, с конца V до середины XVII в., от падения Западной Римской империи до начала буржуазной революции в Англии.

Средневековая история четко делится на три периода: VI—XI вв. — раннее средневековье, период становления феодализма; XII—XV вв. — классическое средневековье, развитой феодализм; XVI — первая половина XVII в. — позднее средневековье, период упадка феодализма.

В ряде европейских стран, например в Италии и Нидерландах, в период позднего феодализма началось зарождение капиталистических отношений и сложение бюргерства. В этот период ожесточенной борьбы нового со старым происходило столкновение в сфере идеологической — новой гуманистической культуры с феодальной. Этой новой культурой, новым искусством бюргерство стремилось приблизить свою победу над силами феодальными. В этом заключается в большой мере внутренний смысл сложной и противоречивой эпохи Ренессанса. Хотя искусство Возрождения развивалось в границах еще не полностью разрушенной феодальной формации, по сравнению с предшествующим периодом это был уже совсем иной путь развития. Поэтому в западноевропейских странах средневековое искусство в собственном смысле развивается только в течение раннего и зрелого феодализма, т. е. с VI по XIV—XV в.

Средневековое искусство — особая ступень в мировом художественном развитии. Одна из его главнейших особенностей — тесная связь с религией, с ее догматами, отсюда его спиритуализм, аскетичность. Религия и ее общественный институт — церковь — была могущественной идеологической силой, важнейшим фактором формирования всей феодальной культуры. Само «мировоззрение средних веков было по преимуществу теологическим» (*Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 1-е изд., т. XVI, ч. I, с. 295). Кроме того, церковь была главным заказчиком искусства. Наконец, не следует забывать, что духовенство было единственным тогда образованным классом. Религиозное мышление сформировало все средневековое искусство. Это не значит, однако, что в искусстве средневековья не нашли

выражения реальные противоречия жизни, что средневековые художники не стремились к поискам гармонии, не выражали в искусстве мечты о разумном устройстве мира. Но средневековое искусство выражало это завуалированно, зашифровано, своим значительно более условным (хотя, разумеется, все искусство условно), чем в предыдущую эпоху, языком.

Другая особенность средневекового искусства — это близость его к народному творчеству. Традиции языческой культуры, народные обычаи, устная поэзия, задорный и хлесткий юмор народных карнавалов — все это наложило отпечаток на искусство средневековья. Оно многослойнее, чем искусство древнего мира, уже не игнорирует народ, тем более что оно и создается руками ремесленников, вышедших из самой гущи этого народа.

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

Образный строй и язык средневекового искусства сложнее и экспрессивнее искусства античности, с большей драматической глубиной передает оно внутренний мир человека. В нем ярче выражены стремления постичь общие закономерности мироздания. Средневековый мастер стремился создать грандиозную художественную картину мира в архитектуре, монументальной живописи и скульптуре, украшающей средневековые храмы. Но в самой художественной системе, художественном методе средневекового искусства была заложена ограниченность, сказывающаяся прежде всего в предельной условности, в символике и аллегоризме образного языка, в жертву которым приносилась правдивая передача красоты физического облика человека.

Искусство западноевропейского средневековья подразделяется в своей эволюции на три этапа: дороманский — VI—X вв., романский — XI—XII вв. и готический — XIII—XIV вв. Название «романский» происходит от слова «Roma», Рим, и возникло условно в XIX в., когда были обнаружены связи средневековой архитектуры с римской.

Мостом между искусством собственно средневековья и античным явилось так называемое искусство раннехристианское, возникшее в период, когда христианство нелегально существовало в языческой Римской империи. Его начали изучать еще в эпоху Высокого Возрождения, когда в XVI в. случайно обнаружили подземные христианские кладбища II—IV вв., которые служили также убежищем и местом сбора христианской общины (их стали условно называть катакомбами, потому что одно из найденных кладбищ находилось в местности Катакумб). Катакомбы представляли собой галереи и прямоугольные помещения — кубикулы. Последние сохранили фрагменты фресок и мраморные, украшенные рельефами саркофаги. В росписях катакомб использовались античные мотивы, но уже в соответствии с духом новой религии. Это была система иносказаний и символов, связанная на первых порах лишь с поминальным культом. Птицы и животные, по христианским понятиям, населяли райские поля Элизiums. Орфей отождествлялся с библейским царем Давидом-псалмопевцем, Персей — со св. Георгием, Одиссей, устоявший перед сиренами, — с христианином, стойким перед мирскими соблазнами. Так слагалась роспись, похожая на тайнопись, понятная лишь посвященному. В Евангелии бог сравнивается с виноградарем, Христос уподобляется пастырю, а его ученики — пастве, и на стенах подземных камер появляются изображения сцен сбора винограда или фигуры юноши-пастуха с ягненком на плече — добрый пастырь, наиболее распространенное в раннехристианском искусстве олицетворение Христа. Особенно часты мотивы чудесных спасений и исцелений в соответствии с библейскими и евангельскими сюжетами, в которых усматривали символ спасения души. Душа усопшего изображалась в виде оранты — женщины в молитвенной позе с воздетыми руками. Круг сюжетов был ограничен, не имел связного повествования. Иной мир изображения, иное мышление требовали иного художественного языка. Фигуры еще объемны, как в поздней античности, но в орантах, например, символизирующих победу духа над плотью, все более подчеркивается уплощенный силуэт, рисунок намечается контуром, тело исчезает под хитоном, главное внимание обращается на лицо и большие глаза, в фигуре теряется ощущение вещности, осязаемости.

С признанием христианства (315 г., эдикт Константина), с превращением его в государственную религию появляются и первые христианские храмы — базилики (название произошло от дома главы государства архонта базилевса в Афинах). Базилика — вытянутое по оси восток — запад прямоугольное здание с входом

с западной стороны и алтарным помещением с восточной и разделенное рядом колонн на три или пять частей, именуемых нефами или кораблями (ведь церковь — корабль, спасающий души). Перед западной частью храма иногда размещался атрий (атриум) — двор с водоемом. Войдя в храм, прихожане попадали сначала в поперечное по отношению к нефам помещение — нартекс, первоначально предназначавшийся для «оглашенных» — тех, кто еще готовился принять христианство. В самой базилике ритм колонн направлял взор верующего к алтарю, к абсиде, где размещалась алтарная



часть, ориентированная всегда на восток, на «гроб господень». Центральный неф был выше боковых. Он завершался триумфальной аркой перед главным алтарем и освещался окнами, расположенными близко к кровле. Первые христианские базилики перекрывались плоским перекрытием с двускатной крышей в центре и односкатными над боковыми нефами. Часто конструкция перекрытия была открытой и не имела потолка. С развитием богослужения по центру храма ближе к алтарной части появился поперечный неф — трансепт. Возле церкви строилась колокольня. Епископские церкви — соборы имели здания для крещения — баптистерии, особенно необходимые в первые века официальной новой религии; позже стали ставить купель просто в церкви.

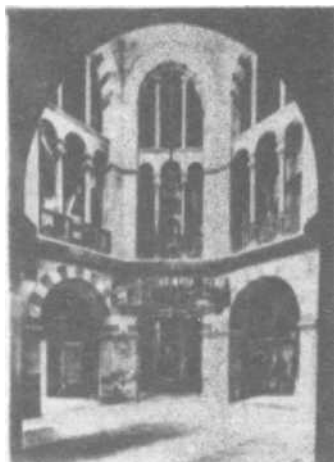
Примером древних базилик может служить не сохранившаяся до нашего времени, но, к счастью, обмеренная при сносе базилика св. Петра в Риме (около 330 г.), на месте которой стоит сейчас знаменитый собор св. Петра; сохранившаяся в основной своей части церковь Санта Мария Маджоре в Риме (IV в., затем 432—440 гг.); церковь св. Павла — Сан Паоло Фоори ле мура, построенная при

Константине, но перестроенная после 386 г.; церковь Сан Лоренцо Фоори ле мура, представляющая сейчас соединение двух храмов, IV и V вв.

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

Церковь Мария
Маджоре в Риме.
Центральный
неф

Дворцовая
капелла
в Аахене.
Внутренний вид



Раннехристианские церкви были скромны по наружному оформлению, но славились роскошью внутреннего убранства. Стройные колонны ионического или коринфского ордера (подчас перенесенные во фрагментах прямо из языческих храмов); наборные полы из цветного камня; мозаика, размещенная уже не на полу, как было принято в античные времена, а в простенках между окнами, и составленная уже не из естественных камней, а из стеклянной смальты, характерной своей блестящей и мерцающей поверхностью, золотом и создающей мистическое впечатление; драгоценная утварь, золототканые облачения священников — все сливалось в единый образ роскоши и великолепия.

Росписи христианских храмов отличались от живописи катакомб не только техникой, но главным образом содержанием. Незатейливую символику тайных убежищ христиан вытеснили сцены из христианского писания и житий святых, изображение Христа на троне — властителя мира, Христа-учителя в окружении учеников, апостолов и евангелистов. Так, на фоне архитектурного иерусалимского пейзажа изображен восседающий на троне Христос,

проповедующий апостолам, в мозаике абсиды церкви Санта Пуденциана в Риме (конец IV — начало V в.). Фигуры еще объемны и материальны, позы естественны. Такие сцены прославляют Христа и ветхозаветных царей, как в рельефах колонн и триумфальных арок прославлялись римские императоры. Но со временем объемные фигуры сменяются более легкими и невесомыми, как в мозаиках триумфальной арки церкви Санта Мария Маджоре. Позы становятся статичнее, живописное пятно уступает первенствующую роль линии. Вытянутые фигуры напоминают как бы рапорт орнамента. Наконец, со временем появляется и разномасштабность фигур, композиция теряет глубину, сохраняя только два плана, как в мозаике «Вознесение Христа» в абсиде церкви Козьмы и Дамиана в Риме (526—530 гг.). Кустики и две пальмы являются в этой сцене, по сути, не столько пейзажем, сколько символом места действия. Взгляды персонажей становятся все суровее, они обращены прямо на зрителя и рассчитаны на то, чтобы прихожанин почувствовал все ничтожество и малость своего земного бытия.

Роль книги в христианском богослужении вызвала к жизни еще один вид живописи — книжную иллюстрацию, книжную миниатюру. Появлению иллюстрации способствовало возникновение сброшюрованного кодекса из телячьей кожи — пергамента, лучше воспринимающего краску, чем древний папирус (II—IV вв.). Главным заказчиком богато иллюстрированной богослужебной книги становится церковь. Книгу украшают изображения евангелистов, сюжетные иллюстрации из Евангелия, золотые и серебряные буквы на пурпурном фоне придают ей великолепие (Венская Книга Бытия, V—VI вв.). С падением Западной Римской империи завершается история раннехристианского искусства и начинается новый этап — искусства до-романского.

До-романское искусство

В 410 г. Рим был разгромлен вестготами, осевшими затем на Пиренейском полуострове, большая часть которого вскоре была завоевана арабами. В 493 г. в Италии основали королевство остготы, сделав центром Равенну. В 555 г. остготское королевство было разрушено Византией. После ухода римских легионов из Британии местное население кельтов завоевали германские племена англов и саксов. Скандинавию заселили воинственные норманны, в XI в. вторгшиеся и в Англию. На территории Галлии в V в. образовалось государство франков. В 800 г. король франков Карл Великий короновался в Риме, возникла первая средневековая империя. Из нее и на ее основе выделились впоследствии Франция, Германия и позже Италия.

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

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

От VI—VIII вв. сохранились произведения прикладного искусства — ювелирные изделия, утварь бытовая, чаще церковная. Яркие краски и драгоценные материалы — характерные черты произведений искусства раннего средневековья. Этот период — царство орнамента. Всякая свободная поверхность: порталы соборов, алтарные преграды, деревянные скамьи и кресла, церковная утварь — украшена динамичным узором из лент, спиралей, голов и лап фантастических животных и птиц.

Но особенного расцвета орнамент достиг в рукописных книгах, где сами буквы стали походить на орнамент. Заглавная буква, инициал, разрастался в целую картину, заменив собой миниатюру. Яркие краски, причудливый узор, оклад из металла, слоновой кости, драгоценных камней, эмали превращали средневековую рукопись в драгоценность. Переписывание книг было трудным делом, этим занимались в основном монахи в специальных мастерских — скрипториях. Особенно славились скриптории французских, английских и ирландских монастырей. Французские рукописи в основном украшены изоморфическими инициалами: заглавной буквой в виде стилизованной птицы, рыбы, фантастического животного. На полях часты рисунки христианских символов: крест, голубь и т. д. Англо-ирландские рукописи заполняет плетенка, мотивы которой происходят из дохристианских времен, когда они имели магическое значение. Встречаются фигуры Христа, святых, но они всегда геометризованных форм, в обрамлении

все той же излюбленной плетенки. Животные при всей стилизации сохраняют удивительную жизненность, правдоподобие (например, Евангелие из Дурроу, около 670 г., Дублин, Тринити колледж; Евангелие из Эхтернаха, VIII в., Париж, Национальная библиотека).

Монументальная живопись и скульптура в VI—VIII вв. развития не получили. В сохранившейся же резьбе по камню наблюдается полный разрыв с классическим искусством древности. Редкие фигуры большеголовы и приземисты. Чаще же это резьба со сти-



Император
Оттон III
на троне.
Миниатора
Евангелия
Оттона III.
Мюнхен,
Государственная
библиотека

Церковь
Св. Кириака
в Гернроде

Церковь
Сен Трофим
в Арле

лизованном узором из фигур зверя или птицы, оплетенных ремнями (резьба деревянных украшений корабля, найденного в Озеберге около Осло, IX—X вв.)

Но в дороманском искусстве был период, отмеченный влиянием античности: это время так называемой Каролингской империи (конец VIII — первая половина IX в.). Походы на Рим, завоевание Равенны, конечно, познакомили франков с искусством Древнего Рима и с раннехристианским искусством. Возникли произведения искусства, носящие несомненные следы влияния античности или, лучше сказать, подражания античности. Это центрического типа (8-угольник, заключенный в 16-угольник) дворцовая капелла в Аахене (мастер Эйд из Меца, около 796—805 г.) — по примеру церкви св. Вителлия в Равенне (VI в.). Для ее декора использовали облицовочные материалы дворца Теодориха (начало VI в.). При Карле Великом особенного развития достигло монастырское строительство. Как правило, монастыри представляли сложный архитектурный комплекс, центром которого являлась базилика с ризницей при ней и библиотекой со скрипторием. Внешнее убранство мо-

пастырских церквей было очень скромным (плитки разных оттенков в облицовке, иногда резные капители колонн), внутри же стены расписывались фресками или покрывались мозаикой. Мону-ментальная живопись в IX в. была на высокой ступени развития, но памятников сохранилось очень немного. Это фрески церкви св. Иоанна в Мюнстере, дающие представление о расположении сюжетов: «Христос в славе» и «Вознесение» помещались в абсиде; на стенах нефов — сцены из Священного писания; на западной стене — «Страшный суд». Влияние позднеантичной художествен-



ной культуры сказывалось в наличии фонов с изображением классической архитектуры, в более или менее правильных пропорциях фигур, в их светотеневой моделировке, в естественности поз и движений. Экспрессивность же, напряженность повествования — это новые черты, свойственные западноевропейскому средневековью.

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

X век был временем больших бедствий для Европы. Из Скандинавии в Западную Европу двинулись норманны, с востока — венгры, от Средиземноморья — арабы. Культурная жизнь теплилась лишь на окраинах, в Испании и Англии. Книга остается единствен-

ным памятником культуры этого времени. Знаменательно, что самой популярной книгой становится Апокалипсис — откровение евангелиста Иоанна, предвещающее гибель человечеству за его грехи.

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

Фрески этого периода также сохранились только во фрагментах. Но и по ним можно судить о живописи большого внутреннего напряжения и взволнованности. В миниатюре германских книг этого времени преобладают графичность, плоскостность, холодные локальные цвета; пейзаж сведен до минимума, преобладает золотой фон, экспрессивность чувств доведена до предела (рукописи школы Рейхенау). Но даже среди этих сцен ярко выраженного спиритуалистического характера отчетливо проступает в немецких миниатюрах народная струя: в декор вплетаются чудища, забавные фантастические фигурки. Те же народные черты прослеживаются в предметах прикладного искусства; в изделиях из бронзы, дерева, стукка, в рельефах (рельеф бронзовых дверей из Гильдесгейма, 1015).

Романское искусство

Начало II тысячелетия в Европе как будто положило конец периоду нескончаемых бедствий, войн и разрухи, длившемуся более 150 лет. Феодальная раздробленность послужила причиной появления в этот период отдельных художественных школ, не противоречащих, однако, единому общеевропейскому стилю.

Паломничества и крестовые походы XI—XIII вв. сыграли огромную роль в развитии не только европейской экономики и торговли, но культуры и искусства, обогатили их, ознакомив с культурой Арабского Востока. Монастыри стали усиленно строить дороги, мосты, гостиницы, госпитали. Монастырские, а затем и светские ремесленники переходили из города в город, из аббатства в аббатство, приносили с собой свой опыт и свои традиции, тем самым создавая фундамент для единого стиля при сохранении местных особенностей.

В культовом зодчестве романского периода дерево в перекрытиях базилик постепенно сменяется более прочным камнем. Для

нейтрализации давления на стены и распора, который дает свод (сначала полуцилиндрический, а затем появившийся крестовый), стены и столбы первых романских храмов с каменным перекрытием делались очень толстыми и массивными, проемы — редкими и узкими. Камень заменяет дерево также и в крепостных стенах, окружающих замок феодала (XI в.). Тип феодального замка окончательно складывается именно в эту эпоху. Стоящий на возвышенном месте, удобном для наблюдения и обороны, замок являет собой как бы символ власти феодала над окрестными землями. Основное жилище сеньора — стоящая в центре двора главная башня донжон: нижний этаж ее служил кладовыми, второй — жильем владельца, третий — помещением для слуг и охраны, подземелье — тюрьмой, крыша — для дозора. С XII в. донжон заселяется только во время осады, а рядом с ним строится дом феодала. В комплекс замка входила капелла, масса хозяйственных помещений размещалась во внутреннем дворе.

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

XI—XIII века — время расцвета монументального искусства, как живописи, так и скульптуры. Росписи покрывают сплошь стены и своды храмов, а скульптура декорирует не только интерьер, но и наружные поверхности. Единой системы скульптурного декора выработано еще не было. Скульптура украшала в основном западный фасад, но особенно — капители колонн: растительным или геометрическим резным узором, изображением чудищ-животных или фигурок людей. В самом смысле декора церквей наблюдается существенное изменение. Споры в области теологии в XI—XII вв. (номиналистов и реалистов, например), влияние антицерковного и антифеодального движения, принимавшего в ту эпоху форму ересей (альбигойская ересь, против которой папа в 1210 г. объявил даже крестовый поход, и т. д.), — все это привело к тому, что, как требовала церковь, искусство должно быть не только библией и евангелием для неграмотных и наставлять в вере, но и устрашать. Отсюда новые сюжеты в искусстве: обязательный «Страшный суд», апо-

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

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

Церкви, построенные на дорогах к святым местам, были огромны по размеру, рассчитаны на большое число паломников и местных прихожан. Это трех- или пятинефные храмы, с трансептом, иногда тоже в три нефа и с так называемым венцом капелл вокруг алтарной части, хранящие разнообразные реликвии (церковь Сен Мартен в Туре, X—XI вв.). Особенной суровостью, простотой гладких стен, полным отсутствием декора характерны храмы провинции Овернь, расположенные иногда на почти неприступных скалах, с их боковыми нефами, равными по высоте центральному (церковь Нотр-Дам дю Пор в Клермоне, 1099—1185). Скульптурный декор очень редок, в основном это резьба на капителях колонн.

Суровостью, нерасчлененностью объемов, толщиной стен, равной высотой центрального и боковых нефов с овернскими храмами сближается зодчество Западной Франции, области Пуату. Обилие наружного декора смягчает общий суровый облик. Так, западный фасад церкви Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье весь — от портала до фронтона — покрыт скульптурной резьбой.

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

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

Аббатство Клюни — центр ордена бенедиктинцев — имело влияние и за пределами Франции. Здесь были также главные очаги пуританского ордена цистерцианцев. Все это заставляло зодчих Бургундии решать проблемы разных по размеру храмов. Образцом для церквей характерного для этой области типа послужила не сохранившаяся до нашего времени церковь аббатства Клюни, самая большая в Европе тех времен (длина 127 м, ширина 40 м): пятинефная, с двумя трансептами и очень длинным нартексом. Высота центрального нефа — 30 м. Пять башен увенчивало храм: 2 — по сторонам западного фасада, 1 — на средокрестье и 2 — на концах большого трансепта. Для поддержания столь величественной формы и размера здания вводятся специальные опоры у наружных стен — контрфорсы. Под влиянием церкви аббатства Клюни построен собор Сен Лазар в Отэне (1112—1132).. Цистерцианцы в Бургундии, наоборот, создали очень простой тип церкви, лишенный всякого декора, ибо осуждали страсть клюнийцев к великолепию.

Нормандские храмы также лишены декора, но в отличие от бургундских трансепт в них однефный, отсутствует венец капелл. Они имеют хорошо освещенные нефы и высокие башни, а общий облик их напоминает скорее крепости, чем церкви: в них выявлена вещественность, подчеркнута материальность камня (церковь Санта Тринида в Кане, XI—XII вв.).

Хотя в романский период светское зодчество только формировалось, Нормандия сохранила нам и пример крепостной архитектуры — крепость Гайар, построенную с учетом всех новейших достижений фортификации и нововведений, заимствованных на Востоке, английским королем Ричардом Львиное сердце в 1189—1199 гг. для защиты английских владений в Нормандии.

Продолжает развиваться в романский период и живопись, как монументальная, так и книжная миниатюра. В последней все ярче прослеживаются черты единого стиля: господство линии



«Страшный суд». Рельеф тимпана портала собора Сен-Лазар в Отэне.

Фрагмент рельефа

Апостол Петр. Рельеф портала церкви Сен Пьер в Муассаке

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

С XII в. огромную роль в декоре храма играет скульптура. Особенно этим славились церкви Лангедока, Прованса и Бургундии. В этих областях, где наиболее сильно было оппозиционное церкви

движение, искусство носило характер усиленно-назидательный: порталы и тимпаны над входом заняты сценами «Страшного суда», апокалиптических видений и «Страстей Христовых». Старейшей скульптурной мастерской была тулузская. Скульптура в это время развивалась под влиянием миниатюры. Так, рельеф церкви Сен Сернен в Тулузе с изображением Христа разработан слабо, большую роль играет линейный рисунок, складки одежды не вылеплены, а нарисованы глубоко врезанными линиями. В рельефах портала церкви аббатства Сен Пьер в Муассаке (первая половина XII в.,



Лангедок) в позе апостола Петра, изображенного почти бесплотным, мы видим повышенную экспрессию, стремительное и очень напряженное движение. В скульптурном декоре сохранившихся до наших дней памятников большое внимание уделено повествовательности. Композиции обычно строятся вокруг фигур главных персонажей — Христа или Богоматери, которые всегда изображаются неизмеримо большими по масштабу. Рельефы лишены пространственности, причем заполняется вся плоскость: боязнь пустот — также черта, роднящая с миниатюрой (рельефы церкви аббатства в Суйаке).

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

Скульптурный декор Прованса имеет ярко выраженные особенности. По сторонам портала появляются статуи святых, трактованные под несомненным влиянием античной скульптуры. Фасады нередко во всю ширину украшены фризами (церковь Сен Трофим в Арле). Изображения полны драматизма и патетики, но в них много и живых наблюдений, почерпнутых из современной жизни.

Близка Провансу скульптура Оверни, в ней тоже живы отзвуки позднеантичных традиций. Богата пластикой Северо-Восточная Франция, область Иль де Франс. В конце XII в. была создана



Собор
св. Петра
и св. Георгия
в Бамберге

Пророк Иона.
Фрагмент
рельефа
ограды хора
собора
в Бамберге

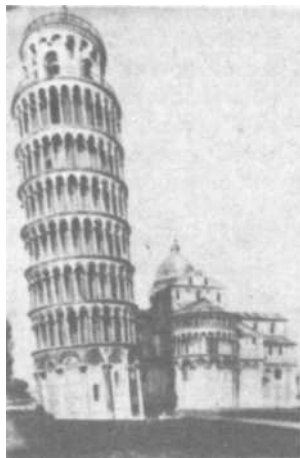
Собор,
колокольня
и баптистерий
в Пизе

скульптура западного, так называемого «королевского портала» Шартрского собора: в центральном тимпане — изображение Христа в славе, в боковых — Марии с младенцем и сцены «вознесения». Для французской пластики периода романики характерно подчинение плоскости стены, статичность, мощь, материальность фигур.

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

Германия в XI—XII вв. страдала от жестоких феодальных усобиц. Феодализм сложился в Германии позже, чем во Франции, но его развитие было более длительным и глубоким. То же самое можно сказать и об искусстве Германии феодальной эпохи. Вместе с тем в Германии рано начали складываться города, которые к XIV—XV вв. достигли большой силы. Именно в этих городах, в основном по Рейну, стали строиться первые романские соборы (Майнц, Шпейер, Вормс). Похожие на крепости, с толстыми гладкими стенами и узкими окнами, с приземистыми конически завер-

шенными башнями по углам западного фасада и апсидами как с восточной, так и с западной стороны, они имели суровый, неприступный вид. Лишь аркатурные пояски под карнизами украшали гладкие фасады и башни (Вормсский собор, 1181—1234). Эти храмы похожи на церкви оттоновского периода, т. е. ранней романики, но имеют одно конструктивное отличие — крестовые своды. Если для саксонской школы были характерны храмы базиликального типа, вроде уже упоминавшейся церкви св. Кириака, для вестфальской — зальные, как правило, трехнефные с нефами одинако-



вой высоты, то отличительной чертой рейнской школы является перекрытие по так называемой связанной романской системе.

На рубеже XII—XIII вв. в архитектуре появляются элементы готики. Строительство Бамбергского собора было начато после 1185 г., когда сгорел предыдущий храм XI в.; освящение нового собора состоялось в 1237 г. Внешне Бамбергский собор очень близок рейнской школе, но облик его живописнее благодаря обилию окон, горизонтальных тяг, декоративному оформлению порталов. Готические черты проявляют себя в том, что собор перекрыт стрельчатыми крестовыми сводами на нервюрах, т. е. на каркасе арок, проходящих по контуру и диагоналям свода.

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

Германия сохранила и образцы светской архитектуры конца X—XIII в. — остатки императорских замков — пфальцев — и замков феодалов. Из последних можно назвать замок тюрингского ландграфа Вартбург в Айзенахе, заложенный в 1067 г. В общем

комплексе замка сохранился дворец (1190—1250; значительно переделан в XIX в.) со знаменитым «залом певцов». Древнейшая его часть двухэтажная, с суровым наружным фасадом полукрепостного характера.

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

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

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

школы характерна экзальтированность жестов и поз, сумрачность колорита («Регистр св. Григория», Трир). Сохранились памятники XI в. регенсбургской школы. Лучшие произведения кельнской школы были созданы в XII в., когда уже появляются иллюстрации в современном смысле слова.

Романское искусство Италии развивалось иначе. В нем всегда ощущается непорываемая даже в средние века связь с Древним Римом.

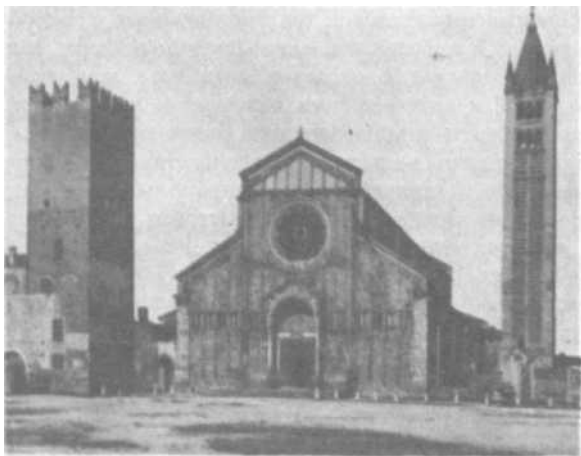
Именно потому, что главной силой исторического развития в Италии были города, а не церковь, в ее культуре сильнее, чем у других народов, выражены светские тенденции. Связь с античностью выражалась не в простой «цитации» античных форм, а в прочном внутреннем родстве с образами античного искусства. Отсюда чувство меры и соразмерности человеку в итальянской архитектуре, естественность и жизненность в соединении с благородством и величием красоты — в итальянской пластике и живописи. Раннее зарождение в итальянском средневековье элементов гуманистического мировоззрения привело к быстрому изживанию средневекового мировоззрения и родило эпоху Ренессанса.

В романский период средневековой истории в Италии в силу ее раздробленности было несколько локальных художественных школ. Архитектура Южной Италии близка ранневизантийскому зодчеству в слиянии с элементами востока (например, церковь в Палермо). Венецианская школа — одна из ведущих в этот период средневековья. Она так же тесно связана с Византией, как и Южная Италия, но сохраняет эту связь дольше, до XVI в. Собор св. Марка строился в 1063—1085 гг., освящен в 1094 г., достраивается в XII, XIII и вплоть до XVII в. В плане собора, возведенного по византийской крестово-купольной системе, четко читается равноконечный греческий крест. Интерьер собора сохранил облик XI в. и, как и фасад, обильно украшен мрамором и мозаикой.

Итальянские церкви просты в плане, имеют изящные клуатры, отдельно стоящие колокольни, баптистерии (например, ансамбль в Парме, вторая половина XII в.). Над порталами церковей появляются навесы на двух колоннах, поддерживаемых фигурами животных, чаще всего львов. По фасаду нередки аркады, как и галереи во внутреннем дворе. В облицовке фасадов используется мрамор, в Тоскане — даже многоцветный, как, например, на фасаде флорентийской церкви Сан Миниато аль Монте (конец XI — начало XIII в.). Жизнерадостные, без тени привычной суровости церкви Флоренции — это уже предвестники ренессансной культуры. Из белого мрамора выстроен знаменитый пизанский комплекс: собор с наклонной башней и баптистерий (XI—XII вв., баптистерий — XIV в.). Вообще же наибольшее число романских церквей, характерных для Северной Италии, находится в Ломбардии: Сант Ам-

броджо в Милане (VI, перестроена в XI—XII вв.), Сан Дзено в Вероне (XI—XII вв.), храмы в Модене, Ферраре, Парме.

К этому же времени относится и расцвет итальянской декоративной скульптуры: рельефы капителей, архивольтов, порталов с изображением полузверей, полулюдей, — в которой ощущается постепенный переход к пластике Проторенессанса. Библейские сюжеты соседствуют с баснями Эзопа и с историей о Ренаре-лисе или о рыцарях круглого стола и короле Артуре (например, рельефы Моденского собора 1107 г., мастер рельефов Виллегельм). Сохра-



Церковь
Сан Дзено
в Вероне

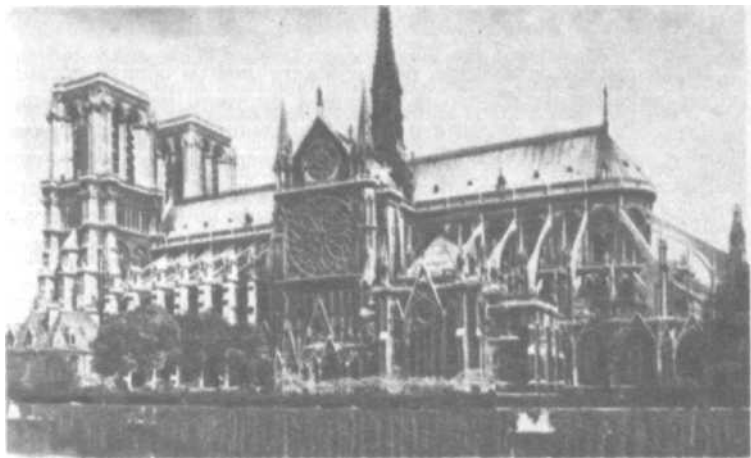
Собор
Парижской
богоматери

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

В монументальной живописи Италии отчетливо прослеживаются воздействие византийского искусства и прочные раннехристианские традиции. Из различных школ наиболее значительными были южная, венецианская и тосканская. Если мозаики в Чефалу (1148—1189) были исполнены еще греческими мастерами, то в Палатинской капелле 1154—1166 гг. это местные итальянские живописцы. Византийское влияние было сильно не только в южной или венецианской, но и в живописной школе Тосканы. Но уже со второй половины XIII — в начале XIV в. наблюдается отказ от византийских традиций, утверждается вещественная убедительность и жизненное правдоподобие образов, в полной мере присущее живописи Проторенессанса.

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

Исторические и художественные судьбы Испании в эпоху средневековья сложились иначе, чем других стран Западной Ев-



ропы. История испанского средневекового искусства — это история становления молодой художественной культуры, формирующейся в непрерывной борьбе народа за свое освобождение от иноземного владычества, в сложном взаимодействии традиций европейского Запада и Арабского Востока, принесшего на территорию Испании незнакомую Европе культуру.

В романском зодчестве Испании в полной мере отразилась эпоха беспрестанных войн: Реконкисты, усобиц между феодалами, ожесточенных религиозных битв. Поэтому испанские сооружения этого периода всегда имеют крепостной характер, особенно в Кастилии, города которой одни из первых отвоевали независимость от арабов и по мере освобождения торопились на этих землях построить оборонительные сооружения. (Само слово «Кастилия» произошло от castillo — крепость.) Примером может служить дворец Алькасар (IX в., перестроен в XVI в.). Большое влияние на испанское искусство оказала Франция. Знаменитая церковь Сант Яго де Компостелла (1078—1128) представляет тот тип базилики, который сходен с типом церкви Сен Сернен в Тулузе. Встречаются и центрические

постройки, например двенадцатигранная церковь Вера Крус в Сеговии (1208).

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

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

Завоевание Англии норманнами в 1066 г. сблизило ее художественную культуру с другими европейскими странами, особенно с французской Нормандией. Это период активной феодализации страны, ожесточенной борьбы короля и крупных феодалов, борьбы, которая привела даже к некоторому ограничению королевской власти при сыне Генриха II Плантагенета Иоанне Безземельном. Великая хартия вольностей (1215) явилась, по сути, результатом этой борьбы.

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

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

Готическое искусство

На XIII—XIV вв. приходится наивысший расцвет средневековой культуры: светской литературы и поэзии, театрального искусства, в котором мистерии соседствуют со светскими фарсами; музыки, где на смену унисону пришло многоголосие церковных хоровых гимнов. Главной идеологической силой остается церковь, но жизнь городов вызывает рост антифеодальной и антицерковной оппозиции. Для подавления различных ересей, для борьбы с врагами церкви были созданы два ордена «нищенствующих»: доминиканский и францисканский. Интерес к опытному познанию действительности неудержимо растет в эту эпоху схоластики, и рядом с «Суммой богословия» Фомы Аквинского появляются философские труды Роджера Бэкона. В Болонье, Парме, Салермо, Монпелье, Оксфорде на протяжении XII—XIII вв. возникают первые европейские университеты.

Готическое искусство целиком связано с городом. Городская жизнь порождает новые типы здания, прежде всего гражданского назначения: биржа, таможня, суд, больницы, склады, рынки и т. д. Складывается облик городского муниципалитета — ратуши. Это двух- или трехэтажное сооружение с галереями в нижнем этаже, с парадными залами, где заседали городской совет и суд — во втором, с подсобными помещениями — в третьем. Особое внимание уделялось сторожевой башне ратуши (беффруа), которая была символом независимости республики как городской собор был символом благосостояния граждан коммуны. На площади перед собором происходили диспуты, лекции, разыгрывались мистерии.

Готический храм, сохранив ту же базиликальную форму, что и в романский период, имеет новую конструкцию свода, основой которого является каркасная система с нервюрами. Нервюрный свод дает возможность перекрывать не только квадратные, но и прямоугольные и еще более сложные в плане пролеты.

Это становится возможным потому, что нервюры сходятся в пучки на опорных столбах, на которые теперь концентрируется вся нагрузка перекрытий. Опорные столбы укрепляются контрфорсами (опорами стен) и аркбутанами ($\frac{1}{4}$ арки, переброшенной через крышу боковых нефов к основанию свода центрального нефа, более высокого, чем боковые). Новый свод привел к неизбежному преобразованию интерьера. Преобладающими в нем стали: гранди-

озная высота, сравнительно небольшая толщина столбов, по сути, вытеснение стены огромными пространствами окон, что привело в итоге к появлению витража. В экстерьере стали господствовать вертикальные тяги, гладкая поверхность стен скрылась под «каменным кружевом», ибо скульптура стала покрывать весь храм. Это особенно касается Франции, давшей блестящие примеры синтеза скульптуры с архитектурой.

Скульптурный декор заполняет теперь весь экстерьер, являя собой род проповеди: это сцены из Священного писания, жития святых, литературные назидательные сюжеты и сцены народной жизни, иногда полные юмора. Возрастание интереса к реальному миру, обращение к приметам времени, чертам быта (костюм, оружие), индивидуализация лиц — свидетельство приближения к культуре Возрождения.

Изменения в архитектуре повлекли изменения в монументальной живописи. Место фресок занял витраж, живопись из кусков стекла (а позже просто живопись по стеклу) в свинцовой обводке, известная еще в раннем средневековье, но получившая полное развитие в период готики. Готический храм — создание многих рук, целой строительной артели во главе с мастером, вернее, даже не одной артели, а нескольких, и на протяжении долгого времени. Употреблялись специальные альбомы образцов (как «прориси» у древнерусских иконописцев или миниатюристов), определенный набор архитектурных и скульптурных деталей. Но через все образцы и каноны все равно давала себя чувствовать творческая индивидуальность мастеров.

Помимо монументальных форм живописи в период готики наступает расцвет книги, книжного искусства. XIII—XIV века — это время создания больших скрипториев, уже не монастырских, а городских, большого числа светских книг (романы, назидательные христианские истории, басни и пр.). Из богослужебных книг самыми распространенными становятся часословы и псалтыри, предназначенные главным образом для мирян. И в церковную книгу проникает обмирщение, сказавшееся прежде всего на миниатюре.

С конца XII в. Франция становится центром европейской образованности. Парижский университет скоро занял одно из ведущих мест в научной жизни Европы. В области архитектуры и изобразительных искусств Франции также принадлежит главная роль. В XIII в. в Париже насчитывается 300 цехов. Главным заказчиком произведений искусства становятся теперь не церковь, а города, гильдии купцов, цеховые корпорации и король. Основным типом сооружения становится в свою очередь не монастырская церковь, а городской собор.

Франция, особенно ее центр Иль де Франс, по праву считается колыбелью готики. Еще в XII в. (1137—1151) при перестройке

церкви Сен Дени здесь был впервые применен нервюрный свод (обход и капеллы). Самым большим храмом периода ранней готики был Собор Парижской богородицы — пятинефный храм вмещал до 9000 человек. Он начат в 1163 г. и завершен в 1208 г. В середине XIII в. были пристроены боковые капеллы и увеличен поперечный неф — трансепт (архитекторы Жан де Шелль и Пьер де Монтро), в конце XIII—начале XIV в. были пристроены капеллы хора (архитектор Пьер де Шелль). Западный фасад в своей конструкции послужил примером для многих последующих соборов: над тремя перспективными порталами последовательно возвышаются так называемая галерея королей, три больших окна с «розой» посередине, две башни. Все части украшены стрельчатыми арками. В конструкции Собора Парижской богородицы отчетливо прослеживаются основные принципы готики: нервюрный стрельчатый свод центрального нефа, высота которого 35 м, стрельчатые окна, аркбутаны. Но от тяжеловесной романской архитектуры остались массивная гладь стен, приземистые столбы центрального нефа, преобладание горизонтальных членений, грузные башни, сдержанный скульптурный декор. Раннеготический собор в Лане (1174—1226), трехнефный с трехнефным трансептом, имеет также романские черты: полуциркулярные арки, невысокие окна, скупость декора, суровость стен, массивность опор. Особенностью Ланского собора является украшение верха башен фигурами 16 быков; существует легенда о том, что при строительстве собора, когда силы строителей иссякали, появился прекрасный белый бык, который помог завершить храм.

Шартрский собор (1194—1260) являет собой пример перехода к зрелой готике и соединения разновременных фасадов. «Королевский портал» западного фасада принадлежит первой половине XII в., в начале XIII в. завершена южная башня, в XIV в. — северная, интерьер — чисто готический. Блестящий пример зрелой французской готики — собор в Реймсе (1212—1311). Известны его создатели в разное время: Жан д'Орбэ, Жан ле Луп, Гоше де Реймс, Бернар де Суассон, Робер де Куси. В облике Реймского собора видна тяга к вертикализму всех линий, что усиливает буквально целый «лес» пинаклей и вимпергов (даже «роза» на фасаде имеет стрельчатое завершение). Весь западный фасад сплошь декорирован скульптурой, камень приобрел ажурность, поистине он напоминает каменное кружево. Заметим, однако, что в отличие от поздней готики это «кружево» не скрывает конструкцию здания.

Самый большой и высокий готический собор во Франции — Амьенский. Его длина 145 м, высота свода центрального нефа 42,5 м. Амьенский собор строился 40 лет, с 1218 по 1258 г., Робером де Люзаршем, Тома де Кормоном и Рено де Кормоном. Амьенский собор часто называют «готическим Парфеноном».

К середине XIII в. размах строительства во Франции ослабевает. Последнее замечательное творение готики в этот период — капелла Людовика IX (при Парижском дворце), «святая часовня» Сен-Шапель. Ее строитель — Пьер де Монтро (1243—1248). Одно-нефная капелла имеет два яруса: в нижнем этаже — капелла богородицы, в верхнем — личная капелла короля и реликварий с терновым венцом Христа.

С XIV в. начинается период поздней готики, во Франции он длится XIV и XV столетия. XV век в готической архитектуре



называют еще пламенеющей готикой. Позднегоготические сооружения перегружены декором, сложной декоративной резьбой и замысловатым узором нервюр (собор в Руане, XIV—XV вв.).

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

Феодальные замки в конце XIII в. строились уже только с разрешения короля, в XIV в. это вообще становится привилегией короля и его приближенных, в замковых комплексах появляются роскошно убранные дворцы. Замки постепенно превращаются в увеселительные резиденции, в охотничьи шато.

Но городское строительство (ратуши, цеховые здания, жилые дома) не уменьшается. Сохранился частный дом (XV в.) — это особняк банкира короля Карла VII Жака Кёра в городе Бурж.

Готика — период расцвета монументальной скульптуры, в которой возрастает значение статуарной пластики, а в рельефе — тяга к высокому рельефу — горельефу. Выработывается определенный канон композиции, определенные сюжеты предназначены для

определенных мест здания. Так, в алтарной части изображаются сцены из жизни Христа, на южном фасаде трансепта — Нового завета, на северном — Ветхого, на западном фасаде всегда размещается изображение «страшного суда» и «конца мира». Примером ранней готики может служить скульптура западного фасада Собора Парижской богородицы (1210—1225): история Марии, «Страсти Христовы», «Страшный суд». Фасады трансепта украшены уже в XIII в., в период высокой готики.

В Шартрском соборе можно проследить эволюцию от ранне-

Реймский собор

Собор в Шартре

Собор
в Амьене.
Аркбутаны

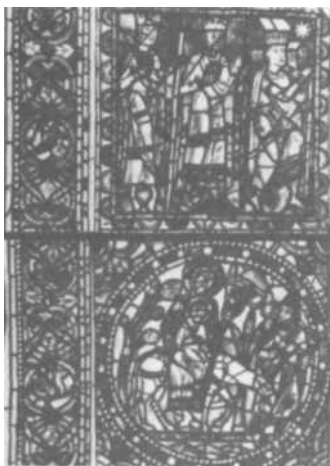
Статуи
так называемого
королевского
портала собора
в Шартре



готической скульптуры к периоду зрелой готики. Так, западный фасад украшают столпообразные, вытянутые по вертикали, статичные фигуры, стоящие в строго фронтальных позах. Постепенно скульптура отделяется от стены, приобретает округлый объем (скульптура так называемого «королевского портала»). Но и при скованности поз, при всем лаконизме форм сохраняется пластичность, сдержанное величие образов, иногда даже появляется индивидуализация облика (Св. Иероним, св. Георгий, св. Мартин портала южного фасада трансепта). В Шартре долгое время работали не только разные артели, но разные поколения мастеров.

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

Высшей точкой расцвета готической скульптуры является декор Реймского собора. Иосиф из сцены «Принесение во храм» и ангел из «Благовещения» напоминают светских людей, полных земных радостей. В образах Марии и Елизаветы («Встреча Марии с Елизаветой», 1225—1240) явственны отзвуки античного искусства. Для позднеготической скульптуры, как и для архитектуры этого времени, характерна измельченность, дробность форм (например, так называемая «Золоченая мадонна» Амьенского собора, около 1270 г.), но в ней чувствуется несомненный интерес к порт-



ретным изображениям, в целом не свойственный французскому средневековому искусству.

Готика — это и расцвет монументальной живописи, витража. Особенно славилась на всю Францию Шартрская мастерская. В Шартрском соборе в XIII в. витражи занимали площадь в 2600 кв. м. Самым старым считался витраж хора церкви Сен Дени, погибшей в конце XVIII в. Сюжеты витражной живописи те же, что и скульптурного декора. Главные особенности старого витража — это интенсивная цветовая гамма основных цветов (красного, синего, желтого), куски стекла небольшого размера, свинцовая обводка исполняет роль контурного рисунка. XIII век во Франции справедливо считался золотым веком витража.

Французский витраж — и фигуративный, и орнаментальный (узор фона и бордюра, а иногда и центральное поле заполнены сплошь орнаментом), был всегда условным, плоскостным, графическим по стилю (например, витражи в соборах Парижа, Лана, Буржа, Руана). С середины XIII в. изменяется колорит витража: совмещение разных стекол создает сложный дублированный цвет

(красный и синий, например, дает лиловый), именно этот эффект использован в витражах капеллы Сен-Шапель.

XIV век — время угасания искусства витража, превращения его в живопись по стеклу. Становятся заметными даже движения кисти, исчезает пленительная полихромия этой живописи.

В XIII—XIV вв. продолжает развиваться книжная миниатюра. Среди различных школ особенно знаменита Парижская, но в эти века можно различить не только отдельные школы, но и разные творческие индивидуальности. Элементы готической миниатюры

Витраж
западного фасада
Шартрского
собора.
Фрагмент

Собор
во Фрейбурге

Сен Шапель.
Интерьер

Мария
и Елизавета.
Статуи
западного
портала
собора
в Реймсе



напоминают готическую архитектуру и витраж (Псалтырь Людовика святого, Парижская национальная библиотека). Книжная миниатюра — прекрасный исторический документ: по ней мы узнаем костюм, прическу, одежду воинов, она доносит до нас далекий, но живой голос эпохи при всей условности стиля изображения (примером могут служить Большие французские хроники конца XIV—начала XV в. — настоящая энциклопедия французской жизни в позднее средневековье). Именно в ней скорее всего проступают черты новой поры Возрождения. С XV столетия появляется гравюра, что оказало огромное влияние на дальнейшие пути развития книжной миниатюры. Прикладное искусство (мебель, костюм и пр.) развивается в общем русле французского готического искусства.

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

Не приходится доказывать влияние французской архитектуры на немецкую, многие немецкие мастера просто учились во Франции,

работали во французских строительных артелях. Но это не мешало немецким архитекторам сохранить свое национальное лицо. Немецкая готическая архитектура сложилась позднее французской. Конец XIII—начало XIV в. — рубеж ранней и высокой готики, конец XV — начало XVI в. — высокой и поздней.

Немецкие соборы проще в плане, венец капелл, как правило, отсутствует, аркбутаны очень редки, своды выше, здание сильнее вытянуто по вертикали, шпили башен очень высоки. Особенностью германской готики являются одно-башенные храмы, увенчанные



Пять мудрых
и пять
неразумных дев.
Статуи портала
Магдебургского
собора.

Фрагмент
статуи

Ута.
Статуя
и западном
хоре собора
в Наумбурге

высоким шпилем (собор во Фрейбурге, XIII—XIV вв.; собор в Ульме, 1377 — XVI в., башня достраивалась в XIX в., ее высота 161 м). На севере Германии вместо камня строительным материалом служит кирпич (церковь Марии в Любеке, конец XIII — начало XIV в.). Так называемая кирпичная готика вообще характерна для Северной Европы, особенно в гражданской архитектуре.

Из-за запаздывания готики по сравнению с французской в Германии готические черты в архитектуре сильнее сплелись с романскими. Наружный декор много сдержаннее, скуднее. Пример ранней готики — церковь св. Елизаветы в Марбурге.

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

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

Самыми характерными чертами немецкой монументальной скульптуры является индивидуализация образов и драматизм повествования. Французское влияние не заслонило специфического своеобразия немецкой пластики, соединившей черты подлинного реализма с экспрессивностью и даже экзальтацией. Самой знаменитой еще в романский период была скульптурная мастерская Бамберга. На портале западного фасада Бамбергского собора изображены основатель храма император Генрих II и его жена Кунигунда (около 1240). Статуи Марии и Елизаветы внутри собора исполнены в

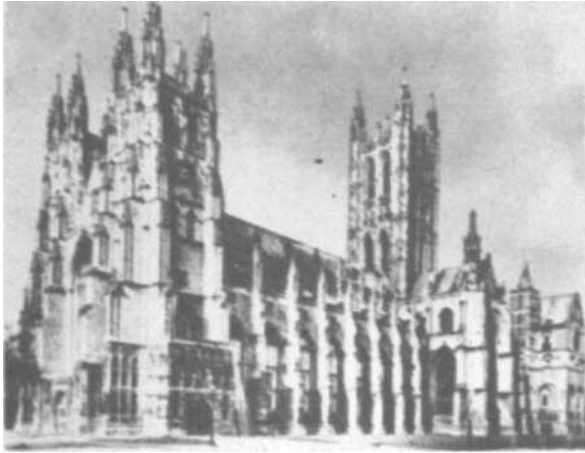


традициях реймской школы с явной антикизацией образов. Бамбергским мастерам принадлежит также одно из первых конных изображений — статуя императора Оттона I на коне — для площади Магдебурга (сейчас она в городском музее). Видимо, это первый гражданский конный монумент средневековья, ибо за целое тысячелетие,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

Самым знаменитым циклом скульптур периода готики, без сомнения, по справедливости считается скульптурный декор собора в Наумбурге. Рельефы «Страстей Христовых», изображенные на ораде западного хора («Тайная вечеря», «Предательство Иуды», «Взятие под стражу»), полны необычайного драматизма, реальности происходящего, пронзительной достоверности. В самом помещении хора наумбургские мастера поставили двенадцать статуй основателей

храма, его донаторов. Это целая скульптурная галерея человеческих характеров, представленных в противопоставлении: мужественный, полный достоинства Эккегард и элегически-задумчивая, нежная Ута, меланхоличный, созерцательный Герман и жизнерадостная Реглинда и т. д. Это живые человеческие личности, каждая со своей неповторимой индивидуальностью, и одновременно типы человеческих характеров той эпохи.

В позднеготической немецкой скульптуре, так же как и во французской, усиливается дробность форм. Утрачивается монументаль-



Кентерберийский собор

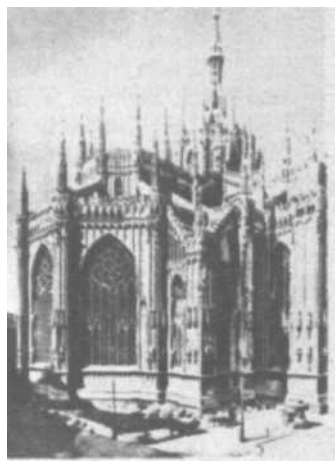
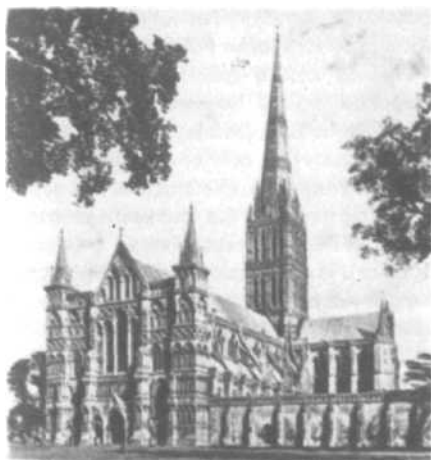
Собор в Солсбери

Собор в Милане

ность, акцентируется патетика, появляется претенциозность, манерность, чрезмерное изящество, натуралистичность деталей, чего не знала почти совсем французская готика даже самого позднего периода (скульптура хора Кёльнского собора, фигуры так называемого «Прекрасного колодца» в Нюрнберге). Соединение религиозной экзальтации с жесткой натуралистичностью особенно заметно в немецкой деревянной скульптуре «Распятый» и «Оплакивающий». Знаменательно, что ростки нового искусства Возрождения появляются скорее всего в немецкой живописи, в то время как архитектура и скульптура в XV в. развиваются еще в русле средневековья.

Готика Англии возникла очень рано, в конце XII в., и просуществовала до XVI в. Она имеет одно важное отличие от континентальной. Слабое развитие городов привело к тому, что готический собор и вообще все строительство периода готики оказалось связанным не с городом, а по-прежнему с монастырями. Английский собор возникал не в гуще городской застройки, а в свободном пространстве лугов и полей. В конструкции собора полностью проявлены специфические черты английской готической архи-

тектуры: отсутствие обхода и венца капелл, некоторая «распластанность» здания по горизонтали, растянутасть в ширину, чему способствует множество пристроек, малый разрыв в высоте центрального и боковых нефов, вообще не очень большая высота сводов, широкие, сильно выступающие трансепты, иногда даже два вместо общепринятого одного. Как специфически английскую черту можно назвать огромную башню на средокрестье — доминанту собора. Фасады английских готических храмов обильно украшены декором. Интерьеры значительно более дифференцированы, дробны, чем



французские. Наиболее чистый образец ранней английской готики — собор в Солсбери (1220—1270), воспетый позже в пейзажах Констебла. Это трехнефный собор длиной в 140 м, с большим хором, двумя трансептами и прямоугольной апсидой. Башня средокрестья самая высокая в Англии, 135 м, и завершается шатровым покрытием. Еще в романский период был начат собор в Линкольне. В готическую эпоху его фасад украсили семь горизонтальных поясов ниш, контрастирующих с двумя высокими башнями средокрестья. Собор в Линкольне (длина его 155 м) в этом смысле построен на характерном для английской готики контрасте вертикалей и горизонталей. Его колончатая аркатура «оплетает» фасад, как кружевная сеть.

По формам декора в английской готике различают следующие стили: ранний («ланцетовидный»), «украшенный» и «перпендикулярный». Кентерберийский собор (XII—XV вв.) — главный готический собор Англии, резиденция архиепископа Кентерберийского, национальная святыня — демонстрирует развитие английской готики от ранней (восточная часть храма, величественная в своей

простоте) к поздней (западная часть, значительно более вычурная). Над всеми разновременными объектами возвышается огромная башня средокрестья.

Собор Вестминстерского аббатства в Лондоне, место коронации и погребения английских королей со времени Вильгельма-Завоевателя, впоследствии усыпальница великих людей Англии, близок к французской готике. С французскими храмами его роднит наличие обхода и венца капелл, аркбутанов и контрфорсов, большая, чем это принято в английских церквях, высота центрального нефа по отношению к боковым. Вестминстерский собор был начат еще в раннюю готику, и его восточная часть древнее западной.

Начиная со Столетней войны строительство в Англии сокращается. Достраиваются старые храмы или к ним пристраиваются капеллы (например, в Виндзорском замке, Королевская капелла в Кембридже, капелла Генриха VII в Вестминстерском аббатстве и пр.). Все эти поздние сооружения несут на себе следы последнего стиля в декорировке — перпендикулярного (последняя четверть XIV — середина XVI в.), характеризующегося легкостью стен, кружевным узором звездчатых и сетчатых сводов из веером расходящихся нервюр (собор в Уэльсе). Из гражданской архитектуры этого периода наиболее знаменит Вестминстерский королевский дворец (XIV в.) с его Вестминстер-холлом площадью в 1500 кв. м.

Готическая скульптура Англии имеет чисто декоративный характер и совершенно подчинена архитектуре. В период «украшенного» и «перпендикулярного» стилей в соборе так много скульптурного декора, что, по справедливому замечанию исследователей, создается впечатление «вибрации архитектурных форм». Статуи поставлены тесно одна к другой и заполняют фасад, как в соборе в Уэльсе (западный фасад). Находит развитие также мемориальная пластика.

Монументальная готическая живопись Англии развита очень слабо. Из живописи наиболее интересна, по давней английской традиции, книжная миниатюра, особенно школы кентерберийская и винчестерская. Как и во французской, в английской миниатюре много элементов подлинной реальной жизни (например, светские хроники и богослужебные книги восточно-английской школы XIV в., из которых самая знаменитая — Псалтырь королевы Марии, 1320).

В XIII—XIV вв. готика распространяется по всей Европе. В Испании XIII столетие — время наиболее ожесточенной борьбы с арабами, а также усиления внутренней борьбы испанцев — феодалов и горожан, добившихся от короля участия в кортесах. В готическую эпоху наиболее активно формируется испанская культура, испанский язык, складывается испанский эпос, своеобразными путями, непохожими на общеевропейские, идет развитие архитек-

туры и изобразительного искусства. Обогащенная элементами мавританского стиля, готика Испании приобрела особую пышность и разнообразие орнаментики (соборы в Леоне, 1205—1303 — XIV в.; в Бургосе, 1221—1238, достроен в XIV—XV вв.; в Толедо, 1227—1493, закончен в XVI в.). Иногда соборы Испании перестраивались из мечетей, а колокольня Севильского собора, например, перестроена из минарета. Особое место в испанской архитектуре занимает стиль «мудехар» (т. е. мусульманский). Это, как правило, соборы, построенные зодчими-арабами из кирпича со сводчатым мавританским перекрытием, образующим в плане восьмиконечную звезду, с деревянным наборным потолком, с аркой подковообразной формы, иногда имеющей стрельчатое завершение. Главным элементом в декоре являются цветные поливные изразцы и орнаментальная лепнина. Главным композиционным центром такого сооружения всегда служит внутренний двор, столь обычный для всех южных построек.

Зрелая готика оставила прекрасные образцы гражданской архитектуры, особенно в Восточной Испании, в Каталонии и Валенсии (ратуша в Барселоне, так называемая Шелковая биржа в Валенсии).

Синтез скульптуры и живописи готической поры нашел воплощение в испанских алтарях — ретабло, украшенных живописными панно и резной раскрашенной деревянной скульптурой. Расцвет этого искусства приходится в основном на XV век.

Особое место в европейской художественной культуре XIII—XIV вв. занимает Италия. Уже в конце XIII в. в Италии в результате слабости феодальных сил и, наоборот, раннего расцвета городов создались условия для возникновения культуры Ренессанса на ее первом этапе — так называемого Проторенессанса. В Италии получили воплощение лишь отдельные элементы готики: стрельчатые арки, «розы». Основа оставалась чисто романской. Это широкие приземистые храмы, гладкая плоскость стен которых часто инкрустирована цветным мрамором, создающим полосатую, очень нарядную поверхность фасада (собор в Сиене, 1229—1372; в Орвието, 1295—1310). Пример поздней итальянской готики — это огромный, вмещающий в себя до 40 000 человек Миланский собор, самый большой храм Европы (1378 — XV в., заканчивался в XIX в.). Его строили не только итальянские, но немецкие и французские зодчие. Весь собор покрыт скульптурной резьбой.

В Италии сохранилось много гражданских построек периода готики.

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

Готическое искусство представлено также памятниками архитектуры Нидерландов (ратуши в Брюгге, 1376—1421 г., Брюсселе, 1402—1450 г., Лувене, 1448—1563 г.); Чехии (собор св. Вита и Карлов мост в Праге); Австрии (собор св. Стефана в Вене, 1304 г. — середина XV в.); Венгрии (церковь Матьяша, середина XIII — вторая половина XIV в., перестроена в конце XIX в.); Польши (Вавельский собор под Краковом, XIV—XV вв., Марицкий костел в Кракове XIV—XV вв. с витражами XIV в. и резным алтарем Вита Стоша 1477—1489 г.); Скандинавии (собор в Турку, XIII—XIV вв.)

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

Средневековое искусство создало грандиозные художественные ансамбли; оно решило гигантские архитектурные задачи, создало новые формы монументальной пластики и живописи, а главное, явило собой синтез этих монументальных искусств, в которых стремилось передать полную картину мира. И в этом огромный вклад искусства средневековья в мировую культуру. Но условность как основной закон изображения, аскетизм, не позволяющий во всей полноте изобразить красоту земного, наконец, несомненный догматизм в мышлении тормозили дальнейшее развитие искусства. В нем самом зарождались иные черты, свидетельствующие о новой эпохе — Возрождении.

Искусство Возрождения

Итальянское Возрождение

Возрождение (по-французски ренессанс, по-итальянски «ринашименто») — это термин, впервые введенный Джорджо Вазари, архитектором, живописцем и историком искусства XVI в., для определения исторической эпохи, которая была обусловлена ранней стадией развития капиталистических отношений в Западной Европе (так называемый период первоначального накопления). Общеизвестна характеристика Ф. Энгельса людей этой эпохи как титанов «по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености». «Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках...» (*Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346*).

Культура Возрождения, связанная прежде всего с появлением в феодальном обществе буржуазии, зародилась в Италии. Термин «возрождение» по отношению к культуре этой эпохи не случаен. В Италии, на родине античности, вновь возрождается античный идеал прекрасного, гармоничного человека. Человек вновь становится главной темой искусства. Это не означает, конечно, что Возрождение повторяет античный период в искусстве. За культурой Возрождения стоит тысячелетие средневековья, христианской религии, нового мировоззрения, породившего новые эстетические идеалы, обогатившего искусство и новыми сюжетами, и новой стилистикой.

Хронологические рамки итальянского Возрождения охватывают время со второй половины XIII по первую половину XVI столетия. Внутри этого периода Возрождение подразделяется на несколько этапов: вторая половина XIII—XIV в.—Проторенессанс (предвозрождение) и треченто; XV в.—раннее Возрождение (кватроченто); конец XV — первая треть XVI в.—Высокий Ренессанс (реже в науке употребляется термин чинквеченто).

В 1527 г. Рим был разграблен немецкими ландскнехтами, с 1530 г. Флоренция из буржуазного города-государства, города-коммуны становится обыкновенным центральным городом феодального герцогства. Начинается феодально-католическая реакция (контрре-

формация), и 1530 год по праву можно считать конечной датой развития Возрождения. Именно развития, потому что влияние искусства Возрождения распространяется еще на весь XVI век. Кроме того, некоторые области Италии в этом развитии вообще запаздывают и культура, например, Венецианской республики еще все XVI столетие лежит в русле Возрождения.

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

Ведущими художественными школами в искусстве итальянского Ренессанса были в XIV в. сиенская и флорентийская, в XV в. — флорентийская, умбрийская, падуанская, венецианская, в XVI в. — римская и венецианская.

Треченто

Со второй половины XIII — в начале XIV в. в борьбе с местными феодалами крепнет флорентийское бюргерство. Флоренция одной из первых превращается в богатую республику с конституцией, принятой в 1293 г., с быстро формирующимся буржуазным бытом и складывающейся буржуазной культурой. Почти сто пятьдесят лет просуществовала Флорентийская республика, нажившая богатства в торговле шерстью и шелком и прославившаяся своими мануфактурами.

Изменения в искусстве Италии прежде всего сказались в скульптуре. Они были подготовлены скульптурными работами мастера Николо Пизано (рельефы кафедры баптистерия в городе Пизе), в которых прослеживается явное влияние античности. Затем в монументальной живописи — в мозаиках и фресках Пьетро Коваллини (римские церкви Санта Мария ин Трастевере и Санта Чечилия ин Трастевере.) Но подлинное начало новой эпохи справедливо связывается с именем живописца Джотто ди Бондоне (1266?—1337). Из работ Джотто лучше всего сохранились фрески Капеллы дель Арена, или Капеллы Скровеньи (по имени заказчика) в городе Падуя (1303—1306). Более поздние работы Джотто — росписи в церкви Санта Кроче во Флоренции (капелла Перуцци и капелла Барди). В капелле дель Арена фрески расположены в три ряда по глухой стене. Интерьер простой однефной капеллы освещается пятью окнами на противоположной стене. Внизу на живописно имитированном цоколе из розовых и серых квадратов размещены 14 аллегорических фигур пророков и добродетелей. Над входом в капеллу расположена роспись «Страшный суд», на противоположной стене — сцена «Благовещение». 38 сцен из жизни Христа и Марии Джотто связал в единое стройное целое, создав величавый

эпический цикл. Евангельские сюжеты представлены Джотто как реально существующие события. Живым языком повествуется о проблемах, волнующих людей во все времена: о добросердечии и взаимопонимании («Встреча Марии и Елизаветы», «Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот»), коварстве и предательстве («Поцелуй Иуды», «Бичевание Христа»), о глубине скорби, кротости, смирении и извечной всепоглощающей материнской любви («Оплакивание»). Сцены полны внутренней напряженности, как, например, «Воскрешение Лазаря», иногда пронзительны в своем трагизме, как композиция «Несение креста».

*Джотто
ди Бондоне.
Поцелуй Иуды.
Фреска капеллы
дель Арена.
Падуя*



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

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

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

В период треченто центром художественной культуры выступает также город Сиена. Сиенское искусство не носит того бюргерского характера, какой был во Флоренции. Культура Сиены аристократична, пронизана феодальным мировоззрением, духом церковности. Произведения сиенской школы нарядны, декоративны, праздничны, но и значительно более архаичны, чем флорентийские, полны готицизмов. Так, в искусстве Дуччо ди Буонисенья (около 1250—1319) много византийских черт. В его мадоннах (знаменитая «Маэста» — «Величание Марии») при всей архаичности рисунка и композиции много искренности, лирического чувства, высокой одухотворенности. Это создается при помощи мягкого плавного ритма (как линейного, так и пластического), сообщающего произведениям Дуччо особую живописную музыкальность.

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

В 1328 г. Симоне Мартини было поручено написать фрески в здании городского управления Сиены — Палаццо Публико: Мартини написал фигуру сиенского кондотьера Гвидориччо да Фольяно, главы наемных войск, на коне, на фоне сиенских башен. Есть нечто неукротимое в твердой поступи коня и прямо сидящей фигуре воина, выражающее дух самой эпохи раннего Возрождения с ее уверенностью в человеческие возможности, в его волю, в право сильного. Лаконичный и суровый пейзажный фон фрески прекрасно передает общий облик сиенского пейзажа с его рыжими холмами и ярко-синим небом, и по сей день удивляя верностью своего обобщенного образа.

В том же Палаццо Публико исполнял фресковые росписи еще один сиенский мастер — Амброджо Лоренцетти (?—1348). На двух стенах располагаются сцены, демонстрирующие «Последствия доброго и дурного правления». Аллегорическая фигура «доброго правления» окружена аллегориями добродетелей, среди которых хорошо сохранилась (фрески в целом в плохой сохранности) фигура «Мира» в античных одеждах с лавровым венком на голове. Но наиболее интересное в этом цикле росписей все же — не назидательные аллегории, а совершенно реальные сцены быта, как городского, так и сельского: рынок, лавки купцов, ослики, нагруженные тюками с товаром, кавалькада богатых горожан, виноградники, пашущие крестьяне, изображение жатвы. Но, пожалуй, самая пленительная сцена — это хоровод нарядно одетых юношей и девушек, кружащихся в танце на городской площади. Благодаря удовлетворительной сохранности этой части фрески можно отдать должное мастерству художника, с большой любовью передавшего и настроение самой сцены, и черты быта, обстановки, и костюм — все, из чего складывается драгоценный аромат эпохи; почувствовать его тончайшее колористическое дарование (ибо прежде всего фреска поражает своим изысканным, приглушенным, тонко сгармонизированным колоритом).

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

в светское произведение искусства, полное ликования и радости жизни. Таким мажорным аккордом завершается развитие искусства треченто.

Кватроченто

С конца XIV в. власть во Флоренции переходит к дому банкиров Медичи. Начинается век медицейской культуры.

Первые признаки новой, буржуазной культуры и зарождение нового, буржуазного мировоззрения особенно ярко проявились в XV в., в период кватроченто. Но именно потому, что процесс сложения буржуазной культуры и буржуазного мировоззрения не был завершён в этот период (это произошло позже, в эпоху окончательного разложения и распада феодальных отношений), XV век полон творческой свободы, смелых дерзаний, преклонения перед человеческой индивидуальностью. Это поистине век гуманизма. Кроме того, это эпоха, полная веры в неограниченную силу разума, эпоха интеллектуализма. Восприятие действительности проверяется опытом, экспериментом, контролируется разумом. Отсюда тот дух порядка и меры, который столь характерен для искусства Ренессанса. Геометрия, математика, анатомия, учение о пропорциях человеческого тела имеют для художников огромное значение; именно тогда начинают тщательно изучать строение человека; в XV в. итальянские художники решили и проблему прямолинейной перспективы, которая уже назрела в искусстве треченто.

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

Нельзя забывать, однако, что влияние античности наслаивается на многовековые и прочные традиции средневековья, на христианское искусство. Сюжеты языческие и христианские переплетаются, трансформируются, сообщая специфически сложный характер культуре Возрождения.

Флорентийская школа XV в. В архитектуре Италии только в XV в. начинают проявляться черты нового стиля. Филиппо Брунеллески (1377—1446) завершил в 1434 г. гигантским куполом Флорентийский собор, в общем готическое здание, заложенное еще в 1295 г. Фонарь восьмигранного купола (диаметр которого

43 м — больше римского Пантеона), господствующего и по сей день в панораме города, имеет пилястры античного характера с полуциркульными арками, на которые опирается перекрытие фонаря. Капелла Пацци при церкви Санта-Кроче, построенная Брунеллески между 1430 и 1443 гг., прямоугольная в плане, с шестью коринфскими колоннами на фасаде, с карнизом на парных пилястрах, с портиком, венчаемым сферическим куполом, — несет на себе черты конструктивной ясности, античной простоты, гармонии и соразмерности, что становится характерным для всего искусства Возрождения. Эти черты еще более ярко проявили себя в светской архитектуре, например в здании Воспитательного дома во Флоренции, построенного также Брунеллески, в котором галерея первого этажа, переходящая во втором этаже в гладкую стену с карнизом и окнами, послужила образцом для всей архитектуры Ренессанса. Кватроченто создало и свой образ светского городского дворца (палаццо): как правило, трехэтажного, носящего по облику крепостной характер благодаря кладке из грубо отесанных камней, особо подчеркивающих первый этаж, но вместе с тем ясного и четкого в своей конструкции. Таковы палаццо Питти, строительство которого было начато в 1469 г. по проекту Леона Батисты Альберти; построенное еще раньше Микеллоццо да Бартоломео палаццо Медичи (Риккарди); созданное по проекту Альберти палаццо Ручеллаи. Четкость этажного членения, рустика, большая роль пилястр, двоянные (парные) окна, подчеркнутый карниз — характерные черты этих дворцов. Далее этот тип, модифицируясь, нашел развитие на римской и венецианской почве. Обратившись к использованию античного наследия, к ордерной системе, ренессансное зодчество явило собой новый этап в архитектуре.

Годом рождения новой скульптуры кватроченто можно считать 1401 год, когда цеховой организацией купцов был объявлен конкурс на скульптурное оформление дверей крещальни (баптистерия) Флорентийского собора. Из трех дверей баптистерия одна уже была украшена в 30-е годы XIV в. скульптурными рельефами Андреа Пизано. Предстояло оформить еще две. В конкурсе приняли участие такие мастера, как архитектор Брунеллески, сиенский скульптор Якопо делла Кверча. Победителем оказался мастер утонченного, аристократического, идеализирующего направления Лоренцо Гиберти (1381—1455), прославленный в искусстве и как теоретик, автор трех книг «Комментариев» — первой истории искусства Возрождения. Сложные многофигурные композиции на библейские сюжеты разворачиваются на пейзажном и архитектурном фоне. В манере исполнения немало готических влияний. Искусство Гиберти по духу аристократично-утонченно, полно внешних эффектов, что пришлось более по вкусу заказчику, чем демокра-

Скульптором, которому выпало в искусстве на целые столетия вперед решить многие проблемы европейской пластики — круглой скульптуры, монумента, конного монумента, — был Донато ди Никколо ди Бетто Барди, известный в истории искусства как Донателло (1386?—1466). Творческий путь Донателло был очень не прост. В его искусстве наблюдаются и готические реминисценции, как, например, в фигуре мраморного Давида (ранняя работа скульптора). В фигуре апостола Марка для флорентийской церкви Ор-сан-Микеле (10-е годы XV в.) Донателло решает проблему



Брунеллески.
Собор
Сайта Мария
дель Фьоре
во Флоренции
(с колокольней
Джотто)

Донателло.
Св. Георгий.
Флоренция,
Национальный
музей

Боттичелли
Рождение
Венеры.
Флоренция,
Уффици

постановки человеческой фигуры в рост по законам пластики, разработанным еще в античные времена Поликлетом, но преданным забвению в средневековье. Апостол стоит опираясь на правую ногу, а левая отодвинута назад и согнута в колене, лишь слегка поддерживая равновесие фигуры. Это движение подчеркнуто складками плаща, спадающими вдоль правой ноги, и сложным узором гибких линий этих складок, рассыпающихся по левой.

Для другой ниши того же здания по заказу цеха оружейников Донателло исполнил статую святого Георгия, воплощающую уже ясно выраженный идеал раннего Возрождения: чувство самосознания и уверенности в этом ярко индивидуальном образе подчеркнуто свободной, спокойной позой фигуры, напоминающей колонну, что сближает «Св. Георгия» с лучшими образцами греческой скульптуры периода высокой классики.

Реалистическое начало искусства Донателло полностью выразилось в образах пророков для колокольни Джотто (1416—1430), которые он исполнил с конкретных лиц, что сделало эти образы, по сути, портретами современников. Занимался Донателло и спе-

циально портретом. Одним из первых портретных бюстов, типичных для Возрождения, справедливо считают портрет Никколо Удзано, политического деятеля Флоренции тех лет, исполненный Донателло в терракоте.

Поездка Донателло в 1432 г. с Брунеллески в Рим, изучение там античных памятников вдохновило Донателло на целый ряд произведений, языческих по духу, близких по форме античной пластике, как, например, мраморные ангелы на певческой трибуне Флорентийского собора. Сложное сочетание античных влияний



в трактовке форм, складок одежды и высоко торжественного, глубоко религиозного настроения являет собой рельеф «Благовещение» из церкви Санта Кроче во Флоренции.

В бронзовом «Давиде» (30-е годы) Донателло вновь возвращается к античным традициям, но уже поздней греческой классики. Простой пастух, победитель гиганта Голиафа, спасший жителей Иудеи от ига филистимлян и ставший потом царем, Давид стал одним из излюбленных образов искусства Возрождения. Донателло изобразил его совсем юным, идеально прекрасным, как праксителейский Гермес. Но Донателло не побоялся ввести такую деталь, как пастушеская шляпа — знак его простого происхождения.

Донателло принадлежит и честь создания первого конного монумента в эпоху Возрождения. В 1443—1453 гг. в Падуе он отливает конную статую кондотьера Эразмо да Нарни, прозванного Гаттамелатой («пестрая кошка»). Широкая, свободная моделировка формы создает монументальный образ военачальника, главы наемных войск, кондотьера с маршальским жезлом в руке, обла-

ченного в доспех, но с обнаженной (исполненной, кстати, с маски, и потому выразительно-портретной) головой, на грузном, величественном коне. Левая передняя нога лошади опирается на ядро. Как и всадник на коне, прост, ясен и строг постамент. Образ Гаттамелаты, несомненно исполнен под влиянием, античных пространственных решений, прежде всего образа Марка Аврелия.

Памятник Гаттамелаты стоит на площади перед падуанским собором св. Антония, рельефы алтаря которого Исполнял также Донателло (1445—1450). Используя лучшие традиции искусства средневековья, изучив античную пластику, Донателло пришел к своим собственным решениям, к образам глубокой человечности и подлинного реализма, что объясняет его огромное влияние на всю последующую европейскую скульптуру. Недаром его назвали одним из трех отцов Возрождения наряду с Брунеллески и Мазаччо.

Самый известный ученик Донателло — Андреа Вероккио (1436—1488), бывший также и живописцем (как живописец он больше известен тем, что был учителем Леонардо). Вероккио вдохновлялся теми же темами, что и Донателло. Но бронзовый «Давид» Вероккио, исполненный уже в конце флорентийского кватроченто, более утончен, изящен, можно сказать, чрезмерно изящен, моделировка его формы предельно детализирована. Все это делает скульптуру менее монументальной, чем образ Донателло.

Для венецианской площади у церкви Сан-Джованни е Паоло Вероккио исполнил конный монумент кондотьера Коллеони. В позе всадника, гарцующей поступи коня есть некоторая театральность. Сложен профиль высокого постамента. Черты изысканности у Вероккио вполне соответствуют той аристократизации вкусов, которая характерна для Флоренции конца XV в., хотя несомненно благодаря таланту Вероккио в его памятнике есть и величавость, и цельность монументального образа. Кондотьер Вероккио — это не столько образ определенного человека, сколько обобщенный тип, характерный для той эпохи.

Ведущая роль в живописи флорентийского кватроченто выпала на долю художника Томмазо ди Симоне Гвиди, известного под именем Мазаччо (1401—1428). Можно сказать, что Мазаччо решил те насущнейшие проблемы живописного искусства, которые поставил за столетие до этого Джотто. Уже в двух главных сценах росписи в капелле Бранкаччи флорентийской церкви Санта Мария дель Кармине — «Подать» («Il tributo») и «Изгнание Адама и Евы из рая» — Мазаччо показал себя художником, для которого было ясно, как помещать фигуры в пространстве, как связывать их между собой и с пейзажем, каковы законы анатомии человеческого тела. Сцены Мазаччо полны драматизма, жизненной правды: в «Изгнании из рая» Адам от стыда закрыл лицо руками, Ева рыдает, запрокинув в отчаянии голову. В сцене «Подать» объединены

сразу три сюжета: Христос с учениками у ворот города, остановленный сборщиком податей — это центральная композиция; Петр, по велению Христа вылавливающий рыбу, чтобы достать из нее необходимую для уплаты монету (дидрахму, или статир, отсюда и другое название фрески — «Чудо со статиром»), — композиция слева; сцена выплаты подати сборщику — справа. Сам принцип соединения на одной плоскости трех сцен еще архаичен, но то, как эти сцены написаны, — с учетом линейной и воздушной перспективы — явилось подлинным откровением и для современников Мазаччо, и для всех последующих мастеров. Мазаччо первый решил главные проблемы кватроченто — линейной и воздушной перспективы. Вдаль уходят холмы и деревья, образующие естественную среду, в которой пребывают герои и с которой органично связаны фигуры. Естественно располагается в пейзаже центральная группа — Иисус и его ученики. Между фигурами создается как бы воздушная среда. Мазаччо не побоялся сообщить портретные черты группе учеников Христа в центре: в правой крайней фигуре современники видели самого Мазаччо, в лице слева от Христа усматривали сходство с Донателло. Естественным было и освещение: оно соответствовало реальному свету, падающему с правой стороны капеллы.

Фрески Мазаччо с момента их появления способствовали тому, что церковь Санта Мария дель Кармине превратилась в своеобразную академию, где учились поколения художников, вплоть до Микельанджело, испытавшего несомненное влияние Мазаччо. Умение Мазаччо связывать в единое действие фигуры и пейзаж, драматически и вместе с тем вполне естественно передавать жизнь природы и людей — в этом огромная заслуга живописца Мазаччо, определившая его место в искусстве. И это тем более удивительно, что Мазаччо прожил на свете немногим более четверти века.

Целый ряд художников вслед за Мазаччо разрабатывали проблемы перспективы, движения и анатомии человеческого тела, поэтому они получили в науке название перспективистов и аналитиков. Это Паоло Учелло, Андреа Кастаньо и умбрийский живописец Доменико Венециано.

Существовало среди флорентийских художников и более архаическое направление, выражающее консервативные вкусы. Часть таких художников были монахами, поэтому в истории искусства они получили название монастырских. Одним из самых известных среди них был фра (т. е. брат — обращение монаха к монаху) Джованни Беато Анжелико да Фьезоле (1387—1455). И хотя он был монахом мрачного доминиканского ордена, в его искусстве нет ничего сурового, аскетического. Образы его мадонн, написанных по средневековым традициям на золотом фоне, полны лиризма, покоя и созерцательности, а пейзажные фоны пронизаны про-

светленным чувством жизнерадостности, характерным для Возрождения. Это чувство еще более усилено в творчестве ученика Беато Анжелико Беноццо Гоццолли (1420—1498), например в его знаменитой фреске палатцо Медичи (Риккарди) «Поклонение волхвов», в композицию которой он ввел изображение семьи правителя Флоренции Козимо Медичи.

Власть во Флоренции перешла к этому банкиру в 1434 г. Полвека династия Медичи стояла во главе Флоренции, которая прошла путь от демократической формы правления к аристократической, что сказалось на развитии искусства этой поры.

Медицейская культура носит глубоко светский характер. Только в Италии XV в. можно было представить свою возлюбленную, Лукрецию Бути, похищенную некогда из монастыря, и своих детей в образе Мадонны и Христа с Иоанном, как это сделал в одном своем произведении Филиппо Липпи (1406—1469), любимый художник Козимо Медичи. О жизни Липпи складывались легенды. Он сам был монахом, но ушел из монастыря, стал бродячим художником, похитил из монастыря монашенку и умер, если верить Вазари, отравленный родственниками молодой женщины, в которую влюбился уже в преклонном возрасте. Религиозные темы, которые воплощали художники флорентийского кватроченто, превращались в светские произведения с массой бытовых подробностей, с портретами современников, наполненные живым человеческим чувством и переживаниями.

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

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

Типичнейшим художником конца флорентийского кватроченто, выразителем эстетических идеалов двора Лоренцо Медичи был Сандро Боттичелли (Алессандро Филиппеппи, 1444?—1510), ученик Филиппо Липпи. Галерея Уффици хранит две его знаменитые картины: «Рождение Венеры» и «Весна» («Primavera»). В первой Боттичелли изображает, как прекрасная богиня, рожденная из пены морской, под дуновением ветров, в раковине скользит по поверхности моря к берегу. Уже здесь сказались все основные черты письма Боттичелли: его декоративность, нарядность, лирический и романтический характер образов, его удивительная способность создавать фантастический пейзаж, пастозно, почти рельефно накладывая краски, его определенные «готицизмы» (удлиненные невесомые фигуры, как будто не касающиеся земли). Боттичелли создает вполне определенный тип лиц, особенно женских: удлиненный овал, пухлые губы, кажущиеся заплаканными глаза. Этот же тип мы встречаем и в «Весне», тема которой навеяна одним из стихотворений Полициано. Боттичелли не любит конкретного, разъясненного сюжета. В картине «Primavera» соединены в единую композицию фигуры Весны, Мадонны, Меркурия, трех граций, нимфы, зефира и др., представленные среди фантастической природы, образ которой умел так по-своему, как некий заколдованный сад, передавать Боттичелли. Но лицо Весны, разбрасывающей из подола цветы, отрешенно застыло, оно почти трагично, что совсем не ассоциируется с радостью, которую она несет. Этими же чертами наделяны его образы Мадонн; еще более трагично и нервно охарактеризованы его «Саломея», «Изгнанная» и т. д.

В 80-х годах вместе с Гирландайо и Перуджино Боттичелли расписывает стены Сикстинской капеллы, и таким образом его фрескам суждено было в веках соперничать с исполненными через столетия росписями Микельанджело. Последние работы Боттичелли, в основном «Оплакивания», навеяны образом и трагической судьбой Савонаролы, под влиянием которого художник оказался в 80—90-е годы. Страстные проповеди доминиканского монаха, направленные не только против тирании Медичи, развращенности папства и упадка религии, но и против всей культуры Ренессанса, привели на фанатичные костры Савонаролы, где сжигали бесчисленные творения ренессансной культуры, и произведения Боттичелли. Последние десять лет он ничего не писал, после казни Савонаролы пребывая в трагической меланхолии.

К концу XV в. Флоренция, как и все передовые города Италии, вступила в полосу экономического и социально-политического кризиса. К 30-м годам XV столетия Флоренция теряет свою независимость как город-коммуна, оставшись просто главным городом герцогства Тосканского, и перестает быть центром художественной жизни. Но флорентийская школа кватроченто оставила след во

всем искусстве Возрождения. Она была первой, где решались проблемы линейной и воздушной перспективы, анатомии человеческого тела, точного рисунка, естественного движения; цвет, однако, не был самой сильной стороной творчества флорентийских мастеров.

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

Все эти черты проявились уже в творчестве таких умбрийских мастеров, как Джентиле де Фабриано, будущего учителя Рафаэля Перуджино, Пинтуриккио, Мелощо да Форли. Но самым крупным мастером Умбрии XV в. был Пьеро делла Франческа (1420?—1492). Он учился у Доменико Венециано, работал во Флоренции, был знаком с Брунеллески и Гиберти, подобно флорентийцам интересовался проблемами перспективы и даже оставил после себя на эту тему трактат. Вплоть до Тициана Пьеро делла Франческа был одним из самых великих колористов. Он тончайшим образом разрабатывал цветовые соотношения, пользовался техникой валеров, т. е. умел передавать разную светосилу цвета и объединять цвета световоздушной средой, так что историки искусства впоследствии называли его одним из первых пленэристов (т. е. работающих на открытом воздухе) во всем западноевропейском искусстве. Франческа был величайшим монументалистом, мастером преимущественно не станковой (хотя он и оставил после себя портреты, например портрет герцога Урбинского Федерико де Монтефельтро и его жены Баттисты Сфорца, хранящиеся в галерее Уффици, — 1465), а монументально-декоративной живописи. Его дар монументалиста прекрасно виден на фресках в церкви Сан-Франческо в Арещо, написанных в 50—60-е годы («Сон Константина», «Приезд царицы Савской к царю Соломону» и пр.), с их поразительным чувством линейного и пластического ритма, с предельной упрощенностью формы для усиления эпической торжественности, величавости образов, возвышенных над случайным, обыденным. Франческа как истинный художник кватроченто верил в высокую миссию человека, в его способность к совершенствованию.

Падуанская школа XV в. Творчество падуанских мастеров развивается под знаком преклонения перед античным искусством. Андреа Мантенья (1431—1506), крупнейший художник падуанской школы, был учеником и приемным сыном Франческо Скварчоне,

коллекционера и знатока античного искусства, передавшего ему свое восхищение «суровым величием древних». Падуя расположена на севере Италии, ее связи с Германией и Францией были довольно тесными в XV в. и готические черты в искусстве кватроченто вполне естественны. Падуя испытала и большое влияние флорентийской школы. Здесь работали Джотто, Учелло, Донателло, Ф. Липпи. Но сильнее всего в падуанской школе сказалось уже упоминавшееся влияние античности, в основном римской. Мантенья вводил в свои композиции изображение античных памятников. Как и Франческа, Мантенья был преимущественно монументалистом. В капелле Оветари падуанской церкви Эремитани (конец 40-х — 50-е годы) Мантенья представил историю св. Иакова так, как будто действие происходит в каком-то городе Римской империи. Все композиции поражают смелостью пространственных решений. В отличие от Франчески фигуры у Мантеньи кажутся как будто бы выступающими из стены, разрушающими плоскость, они всегда представлены в сложных ракурсах, как, например, стоящий спиной к зрителям воин, ошеломленно созерцающий чудо, которое творит св. Иаков.

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

Увлечение античностью, которое особенно сказалось в 9 подготовительных картонах гризайлью, изображающих «Триумф Цезаря», и в его позднем произведении «Парнас», сочеталось у Мантеньи с тонким пониманием специфики и с творческим переосмыслением традиций северной готики. Это прекрасно видно на одном из наиболее знаменитых его произведений — «Распятии» из алтарного образа церкви Сан-Дзено в Вероне. Суровостью и трагизмом веет от крестов с мучениками, от группы слева во главе с Марией, застывшей, окаменевшей в своем страдании, от всего скалистого безжизненного пейзажа, которому пламенеющая на темно-зеленом фоне неба кроваво-красная вершина горы придает зловещий характер. Драматизм происходящего подчеркивается группой римских воинов, разыгрывающих одежды Христа. У Мантеньи четкий рисунок, жесткий контур, анатомически выверенные пропорции, смелая перспектива, холодный колорит, подчеркивающие суровость и сдержанное страдание его образов. Великий перспективист, смелый новатор, Мантенья был певцом героической личности.

Мантенья много занимался гравюрой (на меди) и оказал большое влияние на Дюрера.

Из современников наиболее близки падуанской школе художники Феррары и Болоньи (Козимо Тура, Франческо Косса, Лоренцо Коста и др.).

Венецианская школа XV в. В эпоху Возрождения Венеция развивалась несколько иначе, чем другие города Италии. Ее выгодное географическое положение на островах Северо-Западной Адриатики, ее мощный флот и открытые пути торговли с Востоком, прежде всего с Византией, быстро сделали ее богатой. Крестовые походы принесли Венецианской республике новые доходы. Но с конца XIII в. начался процесс аристократизации ее политического строя. Патрицианство задерживало ростки новой, бюргерской культуры, и таким образом Ренессанс в Венеции запоздал почти на столетия.

Кватроченто в Венеции начинается именами таких художников, как Пизанелло и Джентиле де Фабриано, которые вместе расписывали Дворец дождей; находит свое полное выражение в творчестве такого мастера, как Витторио Карпаччо. В его серии картин на религиозный сюжет маслом на холсте для венецианских школобществ мирян (scuola) изображен пестрый венецианский быт, современная ему венецианская толпа, венецианский пейзаж. Но наиболее ярко пути развития раннего Возрождения видны в творчестве семейства Беллини: Якопо Беллини и двух его сыновей — Джентиле и Джованни. Наиболее знаменит в искусстве последний, именуемый на родине чаще Джанбеллино (1430—1516). Он начал с сурового стиля в духе падуанцев, но позднее перешел к мягкой живописности, богатому золотистому колориту, секреты которого, как и тонкое чувство, передал своему ученику Тициану.

Мадонны Джанбеллино как бы растворяются в пейзаже, всегда органичны с ним («Мадонна с деревьями»). Его аллегорические картины полны философско-созерцательного настроения («Души чистилища»), иногда даже не поддаются какой-либо сюжетной расшифровке, но прекрасно передают существо образного начала. Братья Беллини, как и Антонелло да Мессина, известны в истории искусства еще и тем, что усовершенствовали масляную технику, с которой лишь недавно познакомились итальянские мастера.

Венецианская школа завершает развитие искусства кватроченто. XV столетие принесло в итальянское искусство истинное возрождение античных традиций, но на новой основе, понятых и осмысленных человеком новой эпохи. Каждый из видов искусства оставил после себя какие-то важные решения новых задач; архитектура — тип светского палаццо; скульптура — образ человека, а не божества, как в античности; живопись разработала религиозную картину

христианского или античного сюжета, но придала ей светские черты. Все это было важным вкладом кватроченто в искусство Возрождения.

Высокий Ренессанс в Средней Италии

С конца XV столетия Италия начинает испытывать все последствия не выгодного для нее экономического соперничества с Португалией, Испанией и Нидерландами. Северные города Европы организуют ряд военных походов на разрозненную и теряющую свое могущество Италию. В эти трудные для нее времена и наступает недолгий «золотой век» итальянского Возрождения — так называемый Высокий Ренессанс, наивысшая точка расцвета итальянского искусства. В этой связи вспомним слова К. Маркса: «Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т 12, с. 736).

Этот трудный период вызывает к жизни идею объединения страны, идею, которая не могла не волновать лучшие умы Италии. Высокий Ренессанс совпал, таким образом, с периодом ожесточенной борьбы итальянских городов за независимость. Искусство этого времени было пронизано гуманизмом, верой в творческие силы человека, в неограниченность его возможностей, в разумное устройство мира, в торжество прогресса. В искусстве на первый план выдвинулись проблемы гражданского долга, высоких моральных качеств, подвига, образ прекрасного, гармонично развитого, сильного духом и телом человека-героя, сумевшего подняться над уровнем повседневности. Поиск такого идеала и привел искусство к синтезу, обобщению, к раскрытию общих закономерностей явлений, к выявлению их логической взаимосвязи. Искусство Высокого Ренессанса отрешается от частных, незначительных подробностей во имя обобщенного образа, во имя стремления к гармоничному синтезу прекрасных сторон жизни. В этом одно из главных отличий Высокого Возрождения от раннего.

Леонардо да Винчи (1452—1519) явился первым художником, наглядно воплотившим это отличие. Он родился в Анкиано, около селения Винчи; отец его был нотариусом, перебравшимся в 1469 г. во Флоренцию. Первым учителем Леонардо был Андреа Вероккио. Фигура ангела в картине учителя «Крещение» уже отчетливо демонстрирует разницу в восприятии мира художником прошлой эпохи и новой поры: никакой фронтальной плоскостности Вероккио, тончайшая светотеневая моделировка объема и необычайная оду-

хотворенность образа. Ко времени ухода из мастерской Верокки исследователи относят «Мадонну с цветком» («Мадонна Бенуа», как она называлась раньше, по имени владельцев.) В этот период Леонардо несомненно некоторое время находился под влиянием Боттичелли. Его «Благовещение» по детализации еще обнаруживает тесные связи с кватроченто, но спокойная, совершенная красота фигур Марии и архангела, цветовой строй картины, композиционная упорядоченность говорят о мировоззрении художника новой поры, характерном для Высокого Ренессанса.



Леонардо да Винчи.
Автопортрет.
Турин, библиотека

Леонардо да Винчи.
Мадонна в гроте.
Париж, Лувр

Леонардо да Винчи.
Тайная вечеря.
Роспись трапезной монастыря Сайта Мария делла Грацие в Милане

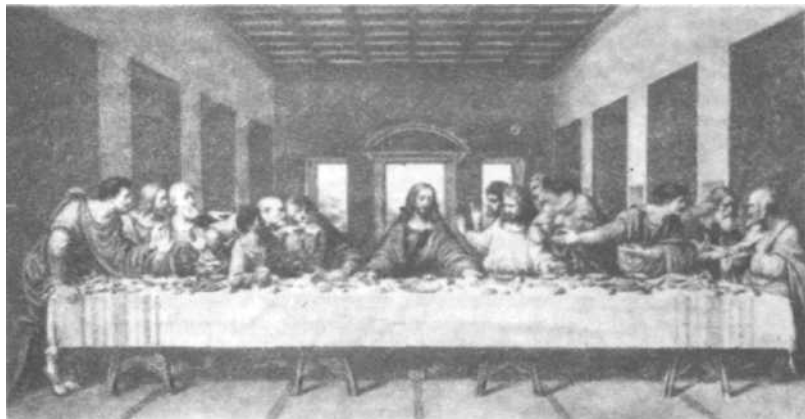
От 80-х годов XV в. сохранились две неоконченные композиции Леонардо: «Поклонение волхвов» и «Св. Иероним». Вероятно, в середине 80-х годов была создана в старинной технике темперы и «Мадонна Литта», в образе которой нашёл выражение тип леонардовской женской красоты: тяжелые полуопущенные веки и едва уловимая улыбка придают лицу мадонны особую одухотворенность.

Флоренция, однако, как будто была не очень приветлива к художнику в эти годы, и в 1482 г., узнав, что герцог Миланский Лодовико Сфорца, более известный как Лодовико Моро, ищет скульптора для исполнения памятника своему отцу Франческо Сфорца, Леонардо предлагает свои услуги герцогу и уезжает в Милан. Заметим, что в письме к Моро Леонардо прежде всего перечислил свои заслуги военного инженера (устроителя мостов, фортификатора, «артиллериста», строителя судов), мелиоратора, зодчего и уже затем скульптора и живописца.

Соединяя научное и творческое начало, обладая как логическим, так и художественным мышлением, Леонардо всю жизнь занимался учеными изысканиями наравне с изобразительным ис-

кусством; отвлекаясь, он казался медлительным и оставил после себя немного произведений искусства. При миланском дворе Леонардо работал как художник, ученый, техник, изобретатель, как математик и анатом. Вместе с тем, попав на службу к Моро, он кажется как бы созданным для светской жизни, подобной той, которую ведет миланский вельможа.

Укрепление и украшение миланской крепости (Castello Sforzesco), оформление постоянных празднеств и многочисленных свадеб, научные занятия отрывали Леонардо от искусства. При всем этом



миланский период, длившийся с 1482 по 1499 г., был одним из самых плодотворных в творчестве мастера, открывшим собой начало его художественной зрелости. Именно с этого времени Леонардо становится ведущим художником Италии: в архитектуре он занят проектированием идеального города, в скульптуре — созданием конного монумента, в живописи — написанием большого алтарного образа. И каждое из созданных им творений было открытием в искусстве.

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

Композиция картины конструктивна, логична, строго выверена. Группа из четырех человек образует как бы пирамиду, но жест

руки Марии и указующий перст ангела создают внутри картины движение по кругу, и взгляд естественно переходит от одного к другому. От фигур мадонны и ангела исходит покой, но вместе с тем они внушают и некое чувство загадочности, беспокоящей таинственностью, подчеркнутое фантастическим видом самого грота и пейзажным фоном. По сути, это уже не просто пейзажный фон, а определенная среда, в которой взаимодействуют изображенные лица. Созданию этой среды способствует и то особое качество живописи Леонардо, которое получило название «сфумато»: воздушная дымка, обволакивающая все предметы, смягчающая контуры, образующая определенную световоздушную атмосферу.

Самой большой работой Леонардо в Милане, высшим достижением его искусства была роспись стены трапезной монастыря Санта Мария делла Грацие на сюжет «Тайной вечери» (1495—1498). Христос в последний раз встречается за ужином со своими учениками, чтобы объявить им о предательстве одного из них. «Истинно говорю вам, один из вас предаст меня». Леонардо изобразил момент реакции всех двенадцати на слова учителя. Эта реакция различна, но в картине нет никакой внешней аффектации, все полно сдержанного внутреннего движения. Художник много раз менял композицию, но не изменил главному принципу: в основе композиции положен точный математический расчет. За длинным столом, параллельно линии холста сидят тринадцать человек: двое — в профиль к зрителю по бокам стола, а одиннадцать — лицом. Замком композиции является фигура Христа, помещенная в центре, на фоне дверного проема, за которым открывается пейзаж; глаза Христа опущены, на лице покорность высшей воле, печаль, сознание неизбежности ожидающей его судьбы. Остальные двенадцать человек разбиты на четыре группы по три человека в каждой. Все лица освещены, за исключением лица Иуды, обращенного в профиль к зрителю и спиной к источнику света, что отвечало замыслу Леонардо: выделить его среди остальных учеников, сделать почти физически ощутимой его черную, предательскую суть.

Для Леонардо искусство и наука существовали нераздельно. Занимаясь искусством, он делал научные изыскания, опыты, наблюдения, он выходил через перспективу в область оптики и физики, через проблемы пропорций — в анатомию и математику и т. д. «Тайная вечеря» завершает целый этап в научных изысканиях художника. Она является также и новым этапом в искусстве. Многие художники кватроченто писали «Тайную вечерю». Для Леонардо главное — через реакцию разных людей, характеров, темпераментов, индивидуальностей раскрыть извечные вопросы человечества: о любви и ненависти, преданности и предательстве, благородстве и подлости, корыстолюбию, — что и делает произведение Леонардо таким современным, таким волнующим и по

сей день. По-разному проявляют себя люди в момент душевного потрясения: весь поник, кротко опустив глаза, любимый ученик Христа Иоанн, схватился за нож Петр, развел в недоумении руками Иаков, судорожно вскинул руки Андрей... В состоянии полного покоя, погруженности в себя пребывает только Христос, фигура которого — смысловой, пространственный, колористический центр картины, сообщающий единство всей композиции. Синие и красные тона, господствующие в росписи, не случайно наиболее интенсивно звучат в одежде Христа: синий плащ, красный хитон.

В отличие от многих работ кватроченто в росписи Леонардо нет никаких иллюзионистических приемов, позволяющих реальному пространству переходить в изображаемое. Но расположенная вдоль стены трапезной роспись подчинила себе весь интерьер. И это леонардовское умение подчинить себе пространство в большой степени проложило путь Рафаэлю и Микеланджело.

Судьба стенописи Леонардо трагична: он сам споспешествовал быстрому ее осыпанию, делая опыты смешения темперы и масла, экспериментируя над красками и грунтом. Позже в стене была пробита дверь и в трапезную стали проникать влага и пары, что не способствовало сохранению живописи. Ворвавшиеся в конце XVIII в. в Италию бонапартисты устроили в трапезной конюшню, склад сена, затем тюрьму. Во вторую мировую войну в трапезную попала бомба, и стена лишь чудом уцелела, в то время как противоположная и боковые стены рухнули. В 50-х годах роспись была очищена от наслоений и фундаментально реставрирована.

От занятий анатомией, геометрией, фортификацией, мелиорацией, лингвистикой, стихосложением, музыкой Леонардо открывался для работы над «Конем» — конным памятником Франческо Сфорца, ради которого он прежде всего и приехал в Милан и который в начале 90-х годов исполнил в полный размер в глине. Памятнику не суждено было воплотиться в бронзе: в 1499 г. французы вторглись в Милан и гасконские арбалетчики расстреляли конный монумент. Мы можем судить о скульптуре Леонардо по его рисункам, выполненным на разных стадиях работы. Монумент высотой около 7 м должен был в 1,5 раза превышать конные статуи Донателло и Вероккио, недаром современники называли его «великим колоссом». От динамичной композиции с всадником на вздыбленном коне, попирающим противника, Леонардо шел к более спокойному решению фигуры Сфорца, торжественно сидящего на могучем коне.

С 1499 г. начинаются годы скитаний Леонардо: Мантуя, Венеция и, наконец, родной город художника — Флоренция, где он пишет картон «Св. Анна с Марией на коленях», по которому создает картину маслом в Милане (куда возвратился в 1506 г.). Недолгое время Леонардо пробыл на службе у Цезаря Борджиа, с весны

1503 г. вернулся во Флоренцию, где получил от Пьетро Содерини, теперь пожизненного гонфалоньера, заказ на роспись стены нового зала палатцо Синьории (противоположную стену должен был расписывать Микельанджело). Леонардо исполнил картон на тему битвы миланцев и флорентийцев при Ангиари — момент ожесточенной схватки за знамя, Микельанджело — битву при Кашине — момент, когда по сигналу тревоги солдаты выходят из пруда. Современники оставили свидетельства, что второй картон пользовался большим успехом именно потому, что в нем изображена не лютая, почти звериная злоба, ярость и возбуждение схватившихся насмерть людей, как у Леонардо, а прекрасные молодые здоровые юноши, торопящиеся одеться и вступить в бой, — возвышенный образ героизма и доблести. Но оба картона не сохранились, воплощены в живописи не были, и о леонардовском замысле мы знаем лишь по нескольким рисункам.

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

В портрете Моны Лизы достигнута та степень обобщения, которая, сохраняя всю неповторимость изображенной индивидуальности, позволяет рассматривать образ как типичный для эпохи Высокого Ренессанса. И в этом прежде всего отличие леонардовского портрета от портретов раннего Возрождения. Это обобщение, главная идея которого — чувство собственной значительности, высокое право на самостоятельную духовную жизнь, достигнуто целым рядом определенных формальных моментов: и плавным контуром фигуры, и мягкой моделировкой лица и рук, окутанных

леонардовским «сфумато». При этом, нигде не впадая в мелочную детализацию, не допуская ни одной натуралистической ноты, Леонардо создает такое ощущение живого тела, которое позволило еще Вазари воскликнуть, будто в углублении шеи Моны Лизы можно видеть биение пульса.

В 1506 г. Леонардо уезжает в Милан, который принадлежал уже французам. Последние годы на родине — это годы скитаний между Флоренцией, Римом, Миланом, заполненные, однако, и научными изысканиями, и творческими занятиями, в основном живописью. Тяготясь собственной неустроенностью, ощущением непризнанности, чувством одиночества в своей родной Флоренции, раздираемой, как и вся Италия, внешними и внутренними врагами, Леонардо в 1515 г. по предложению французского короля Франциска I навсегда уезжает во Францию, где и живет до конца дней.

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

Идеи монументального искусства Возрождения, в которых слились традиции античности и дух христианства, нашли наиболее яркое выражение в творчестве Рафаэля (1483—1520). В его искусстве нашли зрелое решение две основные задачи: пластическое совершенство человеческого тела, выражающее внутреннюю гармонию всесторонне развитой личности, в чем Рафаэль следовал античности, и сложная многофигурная композиция, передающая все многообразие мира. Проблемы эти были разрешены еще Леонардо в «Тайной вечере» со свойственной ему логикой. Рафаэль обогатил эти возможности, достигнув поразительной свободы в изображении пространства и движения в нем человеческой фигуры, безукоризненной гармонии между средой и человеком. Многообразные жизненные явления под кистью Рафаэля просто и естественно складывались в архитектурно ясную композицию, но за всем этим стояли строгая выверенность каждой детали, неумолимая логика построения, мудрое самоограничение, что и делает его произведения классическими. Никто из мастеров Возрождения не воспринял так глубоко и естественно языческую сущность античности, как Рафаэль; недаром его считают художником, наиболее полно связавшим античные традиции с западноевропейским искусством новой поры.

Рафаэль Санти родился в 1483 г. в городе Урбино, одном из центров художественной культуры Италии, при дворе герцога

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

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

На протяжении всей жизни Рафаэль ищет этот образ в мадонне, его многочисленные произведения, толкующие образ мадонны, снискали ему всемирную славу. Заслуга художника прежде всего в том, что он сумел воплотить все тончайшие оттенки чувств в идее материнства, соединить лиричность и глубокую эмоциональность с монументальным величием. Это видно во всех его мадоннах, начиная с юношески робкой «Мадонны Конестабиле»: в «Мадонне в зелени», «Мадонне со щегленком», «Мадонне в креслах» и особенно в вершине рафаэлевского духа и мастерства — в «Сикстинской мадонне». Несомненно, это был путь преодоления простодушного толкования безмятежной и светлой материнской любви к образу, насыщенному высокой духовностью и трагизмом, построенному на совершенном гармоническом ритме: пластическом, колористическом, линейном. Но это был и путь последовательной идеализации. Однако в «Сикстинской мадонне» это идеализирующее начало отодвигается на задний план и уступает место трагическому чувству, исходящему от этой идеально-прекрасной молодой женщины с младенцем-богом на руках, которого она отдает во искупление человеческих грехов. Взгляд мадонны, направленный мимо, вернее сквозь зрителя, полон скорбного предвидения трагической судьбы сына (взор которого также не-детски серьезен). «Сикстинская мадонна» — одно из самых совершенных произведений Рафаэля и по языку: фигура Марии с младенцем, строго вырисовывающаяся на фоне неба, объединена общим ритмом движения с фигурами св. Варвары и папы Сикста IV, жесты которых обращены к мадонне, как и взгляды двух ангелов (более похожих на путти, что так харак-

терно для Возрождения), — в нижней часто композиции. Фигуры объединены и общим золотым колоритом, как бы олицетворяющим божественное сияние. Но главное — это тип лица мадонны, в котором воплощен синтез античного идеала красоты с духовностью христианского идеала, что столь характерно для мировоззрения Высокого Возрождения.

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

Рафаэль расписывает первые две станцы. В станце делла Сеньятура (комнате подписей, печатей) он написал четыре фрески-аллегории основных сфер духовной деятельности человека: философии, поэзии, богословия и юриспруденции. Для искусства средневековья и раннего Возрождения было свойственно изображать науки и искусства в образе отдельных аллегорических фигур. Рафаэль решил эти темы в виде многофигурных композиций, представляющих иногда настоящие групповые портреты, интересные как своей индивидуализацией, так и типичностью. Именно в этих портретах Рафаэль воплотил гуманистический идеал совершенного интеллектуального человека, по представлению Ренессанса. Официальная программа росписи станцы делла Сеньятура являлась отражением идеи примирения христианской религии с античной культурой. Художественная реализация этой программы Рафаэлем — сыном своего времени — вылилась в победу светского начала над церковным. Во фреске «Афинская школа», олицетворяющей философию, Рафаэль представил Платона и Аристотеля в окружении философов и ученых различных периодов истории. Их жесты (один указывает на небо, другой — на землю) характеризуют существо различий их учений. Справа в образе Эвклида Рафаэль изобразил своего великого современника архитектора Браманте; далее представлены знаменитые астрономы и математики; у самого края правой группы художник написал себя. На ступенях лестницы он изобразил основателя школы циников Диогена, в левой группе — Сократа, Пифагора, на переднем плане, в состоянии глубокой задумчивости, — Гераклита Эфесского. По

предположению некоторых исследователей, величественный и прекрасный образ Платона был навеян незаурядным обликом Леонардо, а в Гераклите Рафаэль запечатлел Микельанджело. Но как ни выразительны изображенные Рафаэлем индивидуальности, главным в росписи остается общая атмосфера высокой духовности, ощущение силы и мощи человеческого духа и разума.

Платон с Аристотелем, как и прочие античные мудрецы, должны были символизировать симпатии пап языческой античности. Размещенные свободно в пространстве, в разнообразных ритме и дви-



Рафаэль.
Мадонна
в кресле.
Флоренция,
галерея Питти

Микельанджело.
Пьета. Рим,
собор св. Петра

жении, отдельные группы объединены фигурами Аристотеля и Платона. Логика, абсолютная устойчивость, ясность и простота композиции вызывают в зрителе впечатление необычайной цельности и удивительной гармоничности. Во фреске «Парнас», олицетворяющей поэзию, изображен Аполлон в окружении муз и поэтов от Гомера и Сафо до Данте. Сложность композиции состояла в том, что фреска «Парнас» размещена на стене, разорванной проемом окна. Изображением женской фигуры, опирающейся на наличник, Рафаэль умело связал общую композицию с формой окна. Образ Данте дважды повторяется во фресках Рафаэля: первый раз он изобразил великого поэта в аллегории богословия, чаще именуемой «Диспут», среди художников и философов кватроченто (Фра Анжелико, Савонарола и др.).

Во второй комнате, называемой «станца Элиодора», Рафаэль написал фрески на исторические и легендарные сюжеты, прославляющие римских пап: «Изгнание Элиодора» — на сюжет Библии о том, как кара господня в образе ангела — прекрасного всадника

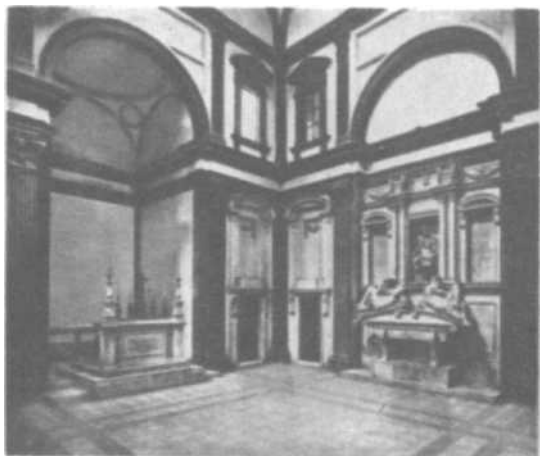
в золотых доспехах — обрушилась на сирийского вождя Элиодора, пытавшегося похитить из Иерусалимского храма золото, предназначенное для вдов и сирот. Рафаэль, работавший по заказу Юлия II, не случайно обращается к этой теме: французы готовятся к походу в Италию и папа напоминает о божьем наказании всех, кто посягнет на Рим. Недаром Рафаэль ввел в композицию и изображение самого папы, которого несут в кресле к поверженному преступнику. Прославлению пап, их чудодейственной силе посвящены и другие фрески: «Месса в Больсене», «Встреча папы Льва I с Атиллой», —



причем в первой папе приданы черты Юлия II, и это один из самых выразительных его портретов, а в последней — Льва X. Во фресках второй станцы Рафаэль уделял большое внимание не линейной архитектонике, а роли цвета и света. Особенно это видно на фреске «Изведение апостола Петра из темницы». Трехкратное появление ангела в трех сценах, изображенных на одной плоскости стены, в единой композиции (что само по себе было архаическим приемом), представлено в сложном освещении различных источников света: луны, факелов, сияния, исходящего от ангела, создающих большое эмоциональное напряжение. Это одна из самых драматических и тонких по колориту фресок. Остальные фрески ватиканских станц были написаны учениками Рафаэля по его эскизам.

Ученики помогали Рафаэлю и в росписи примыкавших к комнатам папы лоджий Ватикана, расписанных по его эскизам и под его наблюдением мотивами античных орнаментов, почерпнутых преимущественно из только что открытых античных гротов (отсюда название «гротески»).

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



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

Микельанджело.
Грехопадение
и изгнание
из рая.
Фреска плафона
Сикстинской
капеллы

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

В конце жизни Рафаэль был непомерно загружен разнообразными работами и заказами. Даже трудно представить, что все это мог исполнить один человек. Он являлся центральной фигурой художественной жизни Рима, после смерти Браманте (1514) стал главным архитектором собора св. Петра, ведал археологическими раскопками в Риме и его окрестностях и охраной античных памятников. Это неизбежно вызвало привлечение учеников и большого штата помощников при исполнении больших заказов. Рафаэль

умер в 1520 г.; его преждевременная смерть была неожиданной для современников. Прах его погребен в Пантеоне.

Третий величайший мастер Высокого Возрождения — Микель-

анджело — на мно

на его творческого пути приходится на период расцвета искусства Высокого Ренессанса, а вторая — на годы феодально-католической реакции. Из блестящей плеяды художников Высокого Ренессанса Микельанджело превзошел всех насыщенностью образов передовыми идеями, гражданственным пафосом, чуткостью к смене



общественного настроения. Отсюда и творческое воплощение крушения ренессансных идей.

Микельанджело Буонарроти (1475—1564) родился в Капрезе, в семье подеста (градоправителя, судьи). В 1488 г. во Флоренции, куда переехала семья, он поступает в мастерскую к Гирландайо, через год — в скульптурную мастерскую при монастыре Сан Марко к одному из учеников Донателло. В эти годы он сближается с Лоренцо Медичи, смерть которого оставила в нем глубокий след. Именно в садах Медичи и в доме Медичи Микельанджело и начал тщательно изучать античную пластику. Его рельеф «Битва кентавров» по внутренней гармонии уже произведение Высокого Возрождения. В 1496 г. молодой художник уезжает в Рим, где создает свои первые принесшие ему славу произведения: «Вакх» и «Пьета». Буквально захваченный образами античности, Микельанджело изобразил античного бога вина обнаженным юношей, как бы чуть пошатывающимся, обратившим взор на чашу с вином. Обнаженное прекрасное тело отныне и навсегда для Микельанджело становится

главным и, по сути, единственным предметом искусства. Вторая скульптура — «Пьета» — открывает целый ряд работ мастера на этот сюжет и выдвигает его в число первых скульпторов Италии.

Микельанджело изобразил Христа распростертым на коленях Марии. Молодое, идеально-прекрасное лицо мадонны скорбно, но очень сдержанно. Чтобы расположить большое мужское тело на коленях мадонны, скульптор умножает количество складок плаща, спадающего с колен Марии. Фигуры образуют в композиции пирамиду, сообщающую группе устойчивость и законченность. Вместе с тем даже в этой ранней работе Микельанджело имеются черты, не свойственные искусству Ренессанса или, скажем, не привычные для него: в необычном сильном ракурсе запрокинута голова Христа, вывернуто его правое плечо; левая часть композиции, нагруженная более правой, потребовала сложного асимметричного рисунка постамента, более высокого в правой части. Все вместе придало группе внутреннее напряжение, необычное для искусства Возрождения. Однако господствующими в этой композиции являются черты, свойственные именно Высокому Ренессансу: цельность героического образа, классическая ясность монументального художественного языка.

Возвратившись в 1501 г. во Флоренцию, Микельанджело по поручению Синьории взялся извлекать фигуру Давида из испорченной до него незадачливым скульптором мраморной глыбы. В 1504 г. Микельанджело закончил пятиметровую статую, названную флорентийцами «Гигантом» и поставленную ими перед палатцо Веккиа, городской ратушей. Открытие памятника превратилось в народное торжество. Образ Давида вдохновлял многих художников кватроченто. Но не мальчиком, как у Донателло и Вероккио, изображает его Микельанджело, а юношей в полном расцвете сил, и не после сражения, с головою великана у ног, а перед битвой, в момент наивысшего напряжения сил. В прекрасной голове Давида, в его суровом лице со сдвинутыми бровями скульптор передал титаническую силу страсти, непреклонную волю, гражданское мужество, безграничную мощь свободного человека. Флорентийцы видели в Давиде близкого им героя, гражданина республики и ее защитника. Общественное значение скульптуры было понято сразу.

В 1504 г. Микельанджело (как уже упоминалось в связи с Леонардо) начинает работать над росписью «Зала пятисот» в палатцо Синьории, но рисунки и картоны к его «Битве при Кашине» не сохранились, как и произведение Леонардо.

В 1505 г. папа Юлий II пригласил Микельанджело в Рим для сооружения себе гробницы. Замысел скульптора был грандиозным: он хотел создать колоссальный памятник-мавзолей, украшенный сорока фигурами более чем в натуральную величину. Восемь меся-

цев он провел в горах Каррары, руководя добычей мрамора, но когда вернулся в Рим, узнал, что папа от своего замысла отказался. Разгневанный Микельанджело уехал во Флоренцию, но, вытребованный папой, под нажимом флорентийских властей, боявшихся осложнений с Римом, вынужден был вновь возвратиться в Рим, на этот раз для не менее грандиозного, но, к счастью, воплотившегося замысла — росписи потолка Сикстинской капеллы при Ватиканском дворце.

Над росписью плафона Сикстинской капеллы Микельанджело работал один, с 1508 по 1512 г., расписав площадь около 600 кв. м (48 × 13 м) на высоте 18 м.

Центральную часть потолка Микельанджело посвятил сценам священной истории, начиная от сотворения мира. Эти композиции обрамлены написанным же, но создающим иллюзию архитектуры, карнизом и разделены также живописными тягами. Живописные прямоугольники подчеркивают и обогащают реальную архитектуру плафона. Под живописным карнизом Микельанджело написал пророков и сивилл (каждая фигура около трех метров), в люнетах (арках над окнами) изобразил эпизоды из Библии и предков Христа как простых людей, занятых повседневными делами.

В девяти центральных композициях разворачиваются события первых дней творения, история Адама и Евы, всемирный потоп, и все эти сцены, по сути, являются гимном человеку, заложенным в нем силам, его мощи и его красоте. Бог — это прежде всего творец, не знающий преград на пути к созиданию, образ, близкий представлению гуманистической эпохи о творце (сцена «Сотворение Солнца и Луны»). Адам идеально прекрасен в сцене «Сотворение Адама», он еще лишен воли, но прикосновение руки творца, как электрическая искра, пронзает его и зажигает жизнь в этом прекрасном теле. Даже трагическая ситуация потопа не может поколебать веру в силу человека. Величие, мощь и благородство выражены и в образах пророков и сивилл: творческое вдохновение — в лице Иезекииля, услышавшего голос бога; созерцательность — в образе сивиллы Эритрейской; мудрость, философическая задумчивость и отрешенность от мирской суеты — в фигуре Захарии; скорбное раздумье — Иереми. При огромном количестве фигур роспись Сикстинского плафона логически ясна и легко обозрима. Она не разрушает плоскость свода, а выявляет тектоническую структуру. Главными выразительными средствами Микельанджело являются подчеркнутая пластичность, чеканность и ясность линии и объема. Пластическое начало в росписи Микельанджело всегда доминирует над живописным, подтверждая мысль художника о том, что «наилучшей будет та живопись, которая ближе всего к рельефу».

Вскоре после окончания работ в Сикстине умер Юлий II и его наследники возвратились к мысли о надгробии. В 1513—1516 гг.

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

С 1520 по 1534 г. Микельанджело работает над одним из самых значительных и самых трагических скульптурных произведений — над гробницей Медичи (флорентийская церковь Сан Лоренцо), выражающей все переживания, выпавшие в этот период на долю и самого мастера, и его родного города, и всей страны в целом. С конца 20-х годов Италия буквально раздиралась как внешними, так и внутренними врагами. В 1527 г. наемные солдаты разгромили Рим, протестанты разграбили католические святыни вечного города. Флорентийская буржуазия свергает Медичи, правивших вновь с 1510 г., после смерти Пьетро Содерини, но папа идет на Флоренцию походом. Флоренция готовится к обороне, Микельанджело стоит во главе строительства военных укреплений, испытывает настроения смятения, отчаяния, уезжает — буквально бежит из Флоренции, узнав о готовящейся измене ее кондотьера, вновь возвращается в родной город, чтобы оказаться свидетелем его разгрома. В начавшемся страшном терроре погибли многие друзья Микельанджело, а сам он вынужден был некоторое время жить изгнанником.

В настроении тяжелейшего пессимизма, в состоянии усиливающейся глубокой религиозности и работает Микельанджело над гробницей Медичи. Он сам сооружает пристройку к Флорентийской церкви Сан-Лоренцо — небольшое, но очень высокое помещение, перекрытое куполом, и оформляет две стены сакристии (ее внутреннего помещения) скульптурными надгробиями. Одну стену украшает фигура Лоренцо, противоположную — Джулиано, а внизу у их ног размещает саркофаги, украшенные аллегорическими скульптурными изображениями — символами быстротекущего времени: «Утра» и «Вечера» — в надгробии Лоренцо, «Ночи» и «Дня» — в надгробии Джулиано. Оба изображения — Лоренцо и Джулиано — не имеют портретного сходства, чем отличаются

от традиционных решений XV века. Микельанджело подчеркивает выражение усталости и меланхолии в лице Джулиано и тяжелое раздумье, граничащее с отчаянием, — у Лоренцо, считая не обязательным точную передачу черт в лицах герцогов. Для него важнее философская идея противопоставления жизни и смерти, облеченная в поэтическую форму. Чувство беспокойства, тревоги исходит от образов Лоренцо и Джулиано. Это достигается и самой композицией: фигуры посажены в тесное пространство ниш, как бы стиснуты пилястрами. Этот беспокойный ритм еще усиливается позами аллегорических фигур времени суток: напряженные изогнутые тела как бы скатываются с покатых крышек саркофагов, не находя опоры, их головы пересекают карнизы, нарушая тектонику стен. Все эти диссонансные ноты, подчеркивающие состояние надломленности, нарушают архитектурную гармонию Ренессанса и являются предвестием новой эпохи в искусстве. В капелле Медичи архитектурные формы и пластические образы находятся в нерасторжимой связи, выражая единую идею.

В 1534 г., прервав работу над гробницей, которую он завершил только в 1545 г., Микельанджело уезжает в Рим, где приступает ко второй работе в Сикстинской капелле по заказу папы Климента VII: к росписи западной стены фреской «Страшный суд» (1535—1541) — грандиозному творению, выразившему трагедию человеческого рода. Черты новой художественной системы проявились в этой работе Микельанджело еще ярче. Творящий суд, карающий Христос помещен в центре композиции, а вокруг него во вращательном круговом движении изображены низвергающиеся в ад грешники, возносящиеся в рай праведники, встающие из могил на божий суд мертвецы. Все полно ужаса, отчаяния, гнева, смятения. Даже Мария, предстательствующая за людей, боится своего грозного сына и отворачивается от его руки, неумолимо отделяющей грешников от праведников. Сложные ракурсы переплетенных, закрученных в клубок тел, крайний динамизм, повышенная экспрессия, создающие выражение беспокойства, тревоги, смятения, — все это черты, глубоко чуждые Высокому Возрождению, как чужда ему и сама трактовка темы «Страшного суда» (вместо торжества справедливости над злом — катастрофа, крушение мира).

Живописец, скульптор, поэт, Микельанджело был также и гениальным архитектором. Им исполнена лестница флорентийской библиотеки Лауренцианы, оформлена площадь Капитолия в Риме, возведены ворота Пия (Porta Pia), с 1546 г. он работает над собором св. Петра, начатым еще Браманте. Микельанджело принадлежит рисунок и чертеж купола, который был исполнен уже после смерти мастера и до сих пор является одной из главных точек в панораме города.

Два последних десятилетия жизни Микельанджело приходятся на тот период, когда в Италии искореняются черты свободомыслия великой гуманистической эпохи Ренессанса. По настоянию инквизиции, посчитавшей непристойным такое количество обнаженных тел во фреске «Страшный суд», ученик Микельанджело Даниеле де Вольтерра записывает некоторые фигуры. Последние годы жизни Микельанджело — это годы утраты надежд, потери близких и друзей, время его полного духовного одиночества. Но это и время создания самых сильных по трагичности мироощущения и по лаконизму выражения произведений, свидетельствующих о его неумиравшем гении. В основном это скульптурные композиции и рисунки (в графике Микельанджело был таким же величайшим мастером, как Леонардо и Рафаэль) на тему «Оплакивание» и «Распятие».

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

Высокий Ренессанс в Венеции

Если творчество Микеланджело во второй своей половине уже несет на себе черты новой эпохи, то для Венеции весь XVI век проходит еще под знаком чинквеченто. Венеция, сумевшая сохранить свою независимость, дольше хранит и верность традициям Ренессанса.

Из мастерской Джанбеллино вышло два великих художника Высокого венецианского Возрождения: Джорджоне и Тициан.

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

тивной, сколько воздушной и главным образом проблемами колорита.

Уже в первом известном произведении «Мадонна Кастьельфранко» (около 1505) Джорджоне предстает вполне сложившимся художником; образ мадонны полон поэтичности, задумчивой мечтательности, пронизан тем настроением печали, которое свойственно всем женским образам Джордже не. За последние пять лет своей жизни (Джорджоне умер от чумы, бывшей особенно частой гостьей в Венеции) художник создал свои лучшие произведения, исполненные в масляной технике, основной в венецианской школе в тот период, когда мозаика отошла в прошлое вместе со всей средневековой художественной системой, а фреска оказалась нестойкой во влажном венецианском климате. В картине 1506 г. «Гроза» Джорджоне изображает человека как часть природы. Кормящая ребенка женщина, юноша с посохом (которого можно принять за воина с алебардой) не объединены каким-либо действием, но соединены в этом величественном ландшафте общим настроением, общим душевным состоянием. Джорджоне владеет тончайшей и необычайно богатой палитрой. Приглушенные тона оранжево-красной одежды юноши, его зеленовато-белой рубашки, перекликающейся с белой накидкой женщины, как бы окутаны тем полусумеречным воздухом, который свойствен предгрозовому освещению. Зеленый цвет имеет массу оттенков: оливковый в деревьях, почти черный в глубине воды, свинцовый в тучах. И все это объединено одним светящимся тоном, сообщающим впечатление зыбкости, беспокойства, тревоги, радости, как само состояние человека в предчувствии надвигающейся грозы.

Это же чувство удивления перед сложным душевным миром человека вызывает и образ Юдифи, в котором сочетаются как будто бы несоединимые черты: мужественная величавость и тонкая поэтичность. Картина написана желтой и красной охрой, в едином золотистом колорите. Мягкая светотеневая моделировка лица и рук несколько напоминает леонардовское sfumato. Поза Юдифи, стоящей у какой-то балюстрады, абсолютно спокойна, лицо безмятежно и задумчиво: прекрасная женщина на фоне прекрасной природы. Но в ее руке холодно блестит обоюдоострый меч, а ее нежная нога опирается на мертвую голову Олоферна. Этот контраст вносит ощущение смятения и нарушает цельность идилической картины.

Одухотворенностью и поэтичностью пронизано изображение «Спящей Венеры» (около 1508—1510). Ее тело написано легко, свободно, изящно, недаром исследователи говорят о «музыкальности» ритмов Джорджоне; оно не лишено и чувственной прелести. Но лицо с закрытыми глазами целомудренно-строгое, в сравнении с ним тичиановские Венеры кажутся истинными языческими боги-

ниями. Джорджоне не успел завершить работу над «Спящей Венерой»; по свидетельствам современников, пейзажный фон в картине писал Тициан, как и в другой поздней вещи мастера — «Сельском концерте» (1508—1510). Эта картина, изображающая двух кавалеров в пышных одеждах и двух обнаженных женщин, из которых одна берет воду из колодца, а другая играет на свирели, — наиболее жизнерадостное и полнокровное произведение Джорджоне. Но это живое, естественное чувство радости бытия не связано ни с каким конкретным действием, полно чарующей со-



Джорджоне.
Сельский
концерт.
Париж, Лувр

Тициан.
Венера
Урбинская.
Флоренция,
Уффици

зерцательности и мечтательного настроения. Соединение этих черт столь характерно для Джорджоне, что именно «Сельский концерт» можно считать его наиболее типичным произведением. Чувственная радость у Джорджоне всегда опозитизирована, одухотворена.

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

Слава к Тициану приходит рано. Уже в 1516 г. он становится первым живописцем республики, с 20-х годов — самым прославленным художником Венеции, и успех не оставляет его до конца дней. Около 1520 г. герцог Феррарский заказывает ему цикл картин, в которых Тициан предстает певцом античности, сумевшим почувствовать и, главное, воплотить дух язычества («Вакханалия», «Праздник Венеры», «Вакх и Ариадна»).

Венеция этих лет — один из центров передовой культуры и науки. Тициан становится центральной фигурой художественной



жизни Венеции, вместе с архитектором Якопо Сансовино и журналистом Пьетро Аретино он составляет некий триумвират, возглавляющий всю интеллектуальную жизнь республики. Богатые венецианские патриции заказывают Тициану алтарные образа, и он создает огромные иконы: «Вознесение Марии», «Мадонна Пезаро» (по имени заказчиков, изображенных на первом плане) и многое другое — определенный тип монументальной композиции на религиозный сюжет, исполняющей одновременно роль не только алтарного образа, но и декоративного панно. В «Мадонне Пезаро» Тициан разработал принцип децентрализующей композиции, который не знала флорентийская или римская школа. Сместив фигуру мадонны вправо, он таким образом противопоставил два центра: смысловой, олицетворяемый фигурой мадонны, и пространственный, определяемый точкой схода, вынесенной далеко влево, даже за пределы обрамления, что создало эмоциональную напряженность произведения. Звучная живописная гамма: белое покрывало Марии, зеленый ковер, голубые, карминные, золотистые одежды предстоящих — не противоречит, а выступает в гармоническом единстве с яркими характерами моделей. Воспитанный на

«нарядной» живописи Карпаччо, на изысканном колорите Джан-Беллино, Тициан в этот период любит сюжеты, где можно показать венецианскую улицу, великолепие ее архитектуры, праздничную любопытствующую толпу. Так создается одна из самых больших его композиций «Введение Марии во храм» (около 1538) — следующий после «Мадонны Пезаро» шаг в искусстве изображения групповой сцены, в которой Тициан умело сочетает жизненную естественность с величавой приподнятостью. Тициан много пишет на мифологический сюжет, особенно после поездки в 1545 г.



в Рим, где дух античности был постигнут им, кажется, с наибольшей полнотой. Тогда-то и появляются его варианты «Данаи» (ранний вариант — 1545 г.: все остальные — около 1554 г.), в которых он, строго следуя фабуле мифа, изображает царевну, в томлении ожидающую прихода Зевса, и служанку, алчно ловящую золотой дождь. Данаи идеально-прекрасны в соответствии с античным идеалом красоты, которому и следует венецианский мастер. Во всех этих вариантах тициановское толкование образа несет в себе плотское, земное начало, выражение простой радости бытия. Его «Венера» (около 1538), в которой многие исследователи видят портрет герцогини Элеоноры Урбинской, близка по композиции Джорджонеской. Но введение бытовой сцены в интерьере вместо пейзажного фона, внимательный взгляд широко открытых глаз модели, собачка в ногах — детали, которые передают ощущение реальной жизни на земле, а не на Олимпе.

На протяжении всей своей жизни Тициан занимался портретом. В его моделях (особенно в портретах раннего и среднего периодов творчества) всегда подчеркнуто благородство облика, величест-

венность осанки, сдержанность позы и жеста, создаваемых столь же благородным по гамме колоритом, и скупыми, строго отобранными деталями (портрет молодого человека с перчаткой, портреты Ипполито Риминальди, Пьетро Аретино, дочери Лавинии).

Если портреты Тициана всегда отличаются сложностью характеров и напряженностью внутреннего состояния, то в годы творческой зрелости он создает образы особо драматические, характеры противоречивые, поданные в противостоянии и столкновении, изображенные с поистине шекспировской силой (групповой портрет

Тициан.
Портрет
Ипполито
Риминальди.
Флоренция,
галерея Питти



Тициан.
Пьета.
Венеция,
музей Академии
художеств

рет папы Павла III с племянниками Оттавио и Александре Фарнезе, 1545—1546). Такой сложный групповой портрет получил развитие только в эпоху барокко XVII в., подобно тому как конный парадный портрет наподобие тициановского «Карла V в сражении при Мюльберге» послужил основой для традиционной репрезентативной композиции портретов Ван Дейка.

К концу жизни Тициана его творчество претерпевает существенные изменения. Он еще много пишет на античные сюжеты («Венера и Адонис», «Пастух и нимфа», «Диана и Актеон», «Юпитер и Антиопа»), но все чаще обращается к темам христианским, к сценам мученичества, в которых языческая жизнерадостность, античная гармония сменяются трагическим мироощущением («Бичевание Христа», «Кающаяся Мария Магдалина», «Св. Себастьян», «Оплакивание»).

Меняется и техника письма: золотистый светлый колорит и легкие лессировки уступают место живописи мощной, бурной, пастозной. Передача фактуры предметного мира, его вещественность достигается широкими мазками ограниченной палитры.

«Св. Себастьян» написан, по сути, только охрами и сажей. Мазком передается не только фактура материала, его движением лепится сама форма, создается пластика изображаемого.

Безмерная глубина скорби и величественная красота человеческого существа переданы в последнем произведении Тициана «Оплакивание», законченном уже после его смерти его учеником. Застыла в горе держащая на коленях сына мадонна, в отчаянии скидывает руку Магдалина, в глубокой скорбной задумчивости пребывает старец. Мерцающий голубовато-серый свет объединяет



контрастные цветовые пятна одежды героев, золотистые волосы Марии Магдалины, почти скульптурно моделированные статуи в нишах и вместе с тем создает впечатление угасающего, уходящего дня, наступления сумерек, усиливая трагическое настроение.

Тициан умер в преклонном возрасте, прожив почти столетие, и похоронен в венецианской церкви деи Фрари, украшенной его алтарными образами. У него было немало учеников, но ни один из них не был равен учителю. Огромное влияние Тициана сказалось на живописи следующего столетия, его в большой степени испытали Рубенс и Веласкес.

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

Паоло Кальяри, по прозвищу Веронезе (он родом из Вероны, 1528—1588) суждено было стать последним певцом праздничной, ликующей Венеции XVI в. Он начал с исполнения картин для веронских палаццо и образов для веронских церквей, но слава пришла к нему, когда в 1553 г. он стал работать над росписями для венецианского Дворца дождей. Отныне жизнь Веронезе навсегда связана с Венецией. Он делает росписи, но чаще пишет большие картины маслом на холсте для венецианских патрициев, алтарные образа для венецианских церквей по их же заказу или по официальному

Веронезе.
Брак в Кане
Галилейской.
Фрагменты.
Париж, Лувр

Гинторетто.
Чудо св. Марка.
Венеция,
музей Академии
художеств



заказу республики. Он одерживает победу в конкурсе на проект декорировки библиотеки св. Марка. Слава сопутствует ему всю жизнь. Но что бы ни писал Веронезе: «Брак в Кане Галилейской» для трапезной монастыря Сан-Джорджо Маджоре (1562—1563; размер 6,6 × 9,9 м, с изображением 138 фигур); картины ли на аллегорический, мифологический, светский сюжеты; портреты ли, жанровые картины, пейзажи; «Пир у Симона Фарисея» (1570) или «Пир в доме Левия» (1573), переписанный потом по настоянию инквизиции, — все это огромные декоративные картины праздничной Венеции, где одетая в нарядные костюмы венецианская толпа изображена на фоне широко написанной перспективы венецианского архитектурного пейзажа, как будто бы мир для художника представлял собой постоянную блестящую феерию, одно бесконечное театральное действие. За всем этим стоит такое прекрасное знание природы, все исполнено в таком изысканном едином (серебристо-жемчужном с голубым) колорите при всей яркости и пестроте богатых одежд, так одухотворено талантом и темпераментом художника, что театральное действие приобретает жизнен-

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

Трагическое мироощущение проявилось в творчестве другого художника — Якопо Робусти, известного в искусстве как Тинторетто (1518—1594) («тинторетто» — красильщик: отец художника был красильщиком шелка). Тинторетто очень недолго пробыл в мастерской Тициана, однако, по словам современников, на дверях его мастерской висел девиз: «Рисунок Микельанджело, колорит Тициана». Но Тинторетто был едва ли не лучшим колористом, чем его учитель, хотя в отличие от Тициана и Веронезе его признание никогда не было полным. Многочисленные произведения Тинторетто, написанные в основном на сюжеты мистических чудес, полны беспокойства, тревоги, смятения. Уже в первой принесшей ему известность картине «Чудо святого Марка» (1548) он представляет фигуру святого в таком сложном ракурсе, а всех людей в состоянии такой патетики и такого бурного движения, которое было бы невозможно в искусстве Высокого Ренессанса в его классический период. Как и Веронезе, Тинторетто много пишет для Дворца дождей, венецианских церквей, но более всего — для филантропических братств. Два самых больших его цикла исполнены для Скуоло ди сан Рокко и Скуоло ди сан Марко.

Принцип изобразительности Тинторетто построен как бы на противоречиях, что, вероятно, и отпугивало его современников: его образы — явно демократического склада, действие развивается в самой простой обстановке, но сюжеты мистические, полны экзальтированного чувства, выражают экстатическую фантазию мастера, исполнены с маньеристической изощренностью. Имеются у него и образы тонко романтические, овеянные лирическим чувством («Спасение Арсиной», 1555), но и здесь настроение беспокойства передано колеблющимся зыбким светом, холодными зеленовато-сероватыми вспышками цвета. Необычна его композиция «Введение во храм» (1555), являющаяся нарушением всех принятых классических норм построения. Хрупкая фигурка маленькой Марии поставлена на ступени круто вздымающейся лестницы, наверху которой ее ожидает первосвященник. Ощущение огромности пространства, стремительности движения, силы единого чувства придает особую значительность изображаемому. Грозные стихии, вспышки молний обычно сопровождают действие в картинах Тинторетто, усиливая драматизм события («Похищение тела св. Марка»).

С 60-х годов композиции Тинторетто становятся проще. Он больше использует не контрасты цветовых пятен, а строит цветовое решение на необычайно многообразных переходах мазков, то вспыхивающих, то затухающих, что усиливает драматизм и психологическую глубину происходящего. Так написана им «Тайная вечеря» для братства св. Марка (1562—1566).

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

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

Северный Ренессанс

Северные города Европы (северные по отношению к Италии) не имели такой самостоятельности, как итальянские, они были более зависимы от власти крупного сеньора, короля или императора, от всей классически развитой системы феодализма. Это несомненно отразилось на характере культуры Северной Европы в период Возрождения. В искусстве северного Ренессанса больше сказалось средневековое мировоззрение. В нем больше религиозного чувства, символики, оно более условно по форме, более архаично, более связано с готикой и, естественно, менее знакомо с античностью, с которой и сблизилось только через Италию уже в конце XV в.

Северный Ренессанс запаздывает по отношению к итальянскому на целое столетие и начинается тогда, когда Италия вступает в высшую фазу своего развития.

Однако северные города принимали участие в сложной социально-политической борьбе, которая характерна для всей истории Северной Европы XV—XVI вв. Когда итальянские города теряют свою независимость под ударом феодально-католической реакции, закаленные в постоянной борьбе с феодалами северные города сохраняют свое значение и в конце XVI, и в XVII в. и становятся очагами прогрессивных движений в период сложения национальных абсолютистских государств.

Нидерландское Возрождение

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

Нидерландское Возрождение в живописи начинается с «Гентского алтаря» братьев Губерта (умер в 1426 г.) и Яна (около 1390—1441) ван Эйков, законченного Яном ван Эйком в 1432 г. Гентский алтарь (Гент, церковь св. Бавона) представляет собой двухъярусный складень на 12 досках которого (в раскрытом виде) представлено 10 сцен. Вверху изображен Христос на троне с предстоящими Марией и Иоанном, поющими и музицирующими ангелами и Адамом и Евой; внизу на пяти досках — сцена «Поклонения агнцу».

В передаче перспективы, в рисунке, в знании анатомии ван-эйковская живопись, конечно, не идет в сравнение с тем, что почти в это же время делал Мазаччо. Но в ней есть другие, не менее важные для искусства черты: нидерландские мастера как бы впервые глядят на мир, который они передают с необычайной тщательностью и подробностью; каждая травинка, каждый кусок ткани представляет для них высокий предмет искусства. В этом сказались принципы нидерландской миниатюры. В настроении поющих ангелов много истинного религиозного чувства, одухотворенности, душевного напряжения. Ван Эйки усовершенствовали масляную технику: масло давало возможность более разносторонне передать блеск, глубину, богатство предметного мира, привлекающего внимание нидерландских художников, его красочную звучность.

Из многочисленных мадонн Яна ван Эйка наиболее известна «Мадонна канцлера Роллена» (около 1435), названная так потому, что перед мадонной изображен поклоняющийся ей донатор — канцлер Роллен. За большим трехарочным проемом окна на заднем фоне ван Эйк написал тонкий городской пейзаж с рекой, мостом, уходящими вдаль холмами. С необычайной тщательностью и лю-

бовью передан узор одежд, сложный рисунок пола и витражей. На этом фоне отчетливо читаются спокойные фигуры мадонны с младенцем и коленопреклоненного канцлеоа. В «Мадонне каноника ван дер Пале» (1436) все приобретает большую массивность. Формы укрупняются, утяжеляются, усиливается статичность. Взор каноника, которого представляет Марии св. Георгий, суров, даже угрюм. Знаменательно, что нидерландский художник вводит такую бытовую деталь, как снятые очки в руке донатора, заложенный пальцем молитвенник. Но эти земные черты еще более подчеркивают его

Ван Эйк.
Гентский алтарь.
Общий вид.
Гент,
церковь
св. Бавона



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

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

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

Искусство братьев ван Эйков, занимавших исключительное место в современной им художественной культуре, имело огромное



значение для дальнейшего развития нидерландского Возрождения. В 40-е годы XV в. в нидерландском искусстве постепенно исчезает пантеистическая многокрасочность и гармоническая ясность, свойственная ван Эйку. Но человеческая душа раскрывается глубже во всех ее тайнах. Многому в решении подобных проблем нидерландское искусство обязано Рогиру ван дер Вейдену (1400?—1464). В конце 40-х годов Рогир ван дер Вейден совершил поездку в Италию. Ученый и философ Николай Кузанский называл его величайшим художником, его работы высоко ценил Дюрер. «Снятие с креста» — типичное произведение Вейдена. Композиция построена по диагонали. Рисунок жесткий, фигуры представлены в резких ракурсах. Одежды то бесильно повисают, то закручены вихрем. Лица искажены горем. На всем лежит печать холодного аналитического наблюдения, почти безжалостной констатации. Такая же беспощадность, доходящая иногда до гротесковой заостренности, характерна для портретов Рогира ван дер Вейдена. Их отличает от портретов ван Эйка вневременность, выключение из среды. Экспрессивность, спиритуализм Вейдена, сохранение золотых фоной

в его алтарных образах позволяет некоторым исследователям говорить о нем как о мастере позднего средневековья. Но это неверно, ибо постижение им духовной сути человека было следующим шагом после искусства ван Эйков.

На конец XV в. приходится творчество мастера исключительного дарования Гуго ван дер Гуса (около 1435—1482), основная жизнь которого прошла в Генте. Центральной сценой его грандиозного по размерам и монументального по образам алтаря Портинари (по имени заказчиков) является сцена поклонения младенцу.

Ван дер Вейден.
Снятие с креста.
Мадрид, Прадо

Босх.
Сад наслаждений.
Фрагмент
триптиха.
Мадрид, Прадо



Художник передает душевное потрясение пастухов и ангелов, выражение лиц которых говорит о том, что они как бы предугадывают истинный смысл события. Скорбным и нежным обликом Марии, пустым пространством вокруг фигуры младенца и склонившейся к нему матери, почти физически ощущаемой пустотой еще более подчеркнута настроением необычности происходящего. На боковых створках представлены заказчики с их патронами-святыми: слева — мужская половина, написанная более плотно, статично, охарактеризованная более прямолинейно; справа — женская, изображенная на фоне обнаженных, прозрачных деревьев, в атмосфере, как бы насыщенной воздухом. Живопись Гуго ван дер Гуса оказала определенное влияние на флорентийское кватроченто. Поздние работы Гуса все более приобретают черты дисгармонии, смятения, трагизма, разобщенности с миром, являясь отражением болезненного состояния самого художника («Смерть Марии»).

С городом Брюгге неразрывно связано творчество Ганса Мемлинга (1433—1494), прославившего себя лирическими образами мадонн. Мемлинг был учеником Рогера ван дер Вейдена, но в его

творчестве совершенно отсутствуют жесткость письма учителя и беспощадность его характеристик. Композиции Мемлинга ясны и размеренны, образы поэтичны и мягки. Возвышенное уживается с повседневным. Одна из наиболее характерных работ Мемлинга — ковчежец св. Урсулы (около 1489 г.), в живописных образах которого как раз и уживаются созерцательность ван-Эйковского толка с интересом к жизненно-естественному, что свидетельствует об усилении бюргерских тенденций в нидерландском искусстве.

Общественная жизнь Нидерландов второй половины XV —



*Брейгель
Мужицкий.
Зима
(Охотники
на снегу).
Вена,
Музей истории
искусств*

*Брейгель
Мужицкий.
Слепые. Неаполь,
музей
Каподимонте*

начала XVI в. была полна острых социальных противоречий и конфликтов. В этих условиях родилось сложное искусство Иеронима Босха (1450—1516), создателя мрачных мистических видений, в которых он обращается и к средневековому аллегоризму, и к живой конкретной действительности. Демонология уживается у Босха со здоровым народным юмором, тонкое чувство природы — с холодным анализом человеческих пороков и с беспощадной гротескностью в изображении людей («Корабль дураков»). В алтарном образе он может дать толкование фламандской поговорке, сравнивающей мир со стогом сена, из которого каждый урывает сколько может схватить. В одном из самых грандиозных произведений — «Сад наслаждений» — Босх создает изобразительный образ греховной жизни людей. Фантазия Босха творит существа из соединения разных животных форм или живых форм и предметов неорганического мира, и при всем этом сохраняется острое чувство реальности, пронизанное трагическим мироощущением художника, предчувствием каких-то вселенских катастроф. В произведениях позднего Босха («Св. Антоний») усиливается тема одиночества.

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



Вершиной нидерландского Ренессанса было несомненно творчество Питера Брейгеля старшего, прозванного Мужиким (1525/30—1569). Он учился в Антверпене, который в XVI в. стал не только торговым и экономическим, но и культурным центром Нидерландов, затмив Брюгге. Брейгель ездил в Италию, был близок с самыми передовыми кругами нидерландской интеллигенции. В раннем творчестве Брейгеля заметно влияние Босха («Пир тощих», «Пир тонких», — в их едкой иронии, острой наблюдательности и недвусмысленности приговора). С именем Брейгеля связывается окончательное сложение пейзажа в нидерландской живописи как самостоятельного жанра. Его эволюция художника-пейзажиста (как в живописи, так и в графике) прослеживается от пейзажа-панорамы, фиксирующего мелочные подробности в стремлении показать бесконечность и грандиозность мира, к пейзажу более обобщенному, лаконичному, философскому по осмыслению. Особую славу у потомков заслужил «Зимний пейзаж» из цикла «Времена года» (другое название — «Охотники на снегу»; 1565): тонким проникновением в природу, лиризмом и щемящей грустью веет от этих темно-коричневых силуэтов деревьев, фигур охотников

и собак на фоне белых снегов и уходящих вдаль холмов, крохотных фигурок людей на льду и от летящей птицы, кажущейся зловещей в этой напряженной, почти осязаемо звенящей тишине.

В жанровой живописи Брейгель проходит ту же эволюцию, что и в пейзажной. В «Битве Карнавала и Поста» (1559) необъятность мира он выражает через множественность людей: площадь заполнена ряжеными, гуляками, нищими, торговками. Его более поздние произведения — деревенские праздники, ярмарки, танцы — построены на строжайшем отборе главного, цельны по красочному пятну. Эти декоративные, жизнерадостные, по-народному полнокровные, заразительно-веселые композиции свидетельствуют о рождении бытового крестьянского жанра («Крестьянский танец», 1667 г.).

В начале 60-х годов Брейгель создает ряд трагических произведений, превосходящих по силе выразительности все фантасмагории Босха. Аллегорическим языком выражал Брейгель трагизм современной жизни своей страны, в которой бесчинства испанских угнетателей достигли наивысшей точки. Он обращался к религиозным сюжетам, раскрывая на них злободневные события. Так, «Вифлеемское избиение младенцев» (1566) — это картина резни испанцев в нидерландской деревне. Солдаты даже изображены в испанской одежде. Религиозный сюжет приобретает двойное значение и становится еще трагичнее. Одним из последних произведений Брейгеля была картина «Слепые» (1568), косвенно связанная с первым кризисом в развитии нидерландской революции. Пять обреченных судьбой страшных калек, не понимая, что с ними происходит, летят в овраг вслед за оступившимся вожаком. Только один из них обращен к зрителю лицом: на нас смотрят пустые глазницы, страшный оскал рта. Эти людские маски кажутся еще страшнее на фоне спокойного, безмятежного пейзажа с церковью, безлюдными холмами и зелеными деревьями. «Слепые» несомненно имеют символическое значение. Природа вечна, как вечен мир, а путь слепых — это жизненный путь всех людей. Серо-стальной тон живописи с сиреневыми оттенками усиливает состояние безысходности. Это одно из тех произведений, в котором художник выразил и собственное трагическое мироощущение, и дух своего времени. Брейгель умер рано. Но он сумел сконцентрировать в своем искусстве достижения нидерландской живописи предшествующей поры. В последних десятилетиях XVI в. в ней не было уже ни одного художника, хоть сколько-нибудь равного этому мастеру. Героическая борьба нидерландцев за свою независимость, начавшаяся еще при жизни Брейгеля, завершилась только в следующем столетии, когда Нидерланды разделились на две части, а нидерландское искусство — соответственно на две школы: фламандскую и голландскую.

Немецкое Возрождение

На рубеже XIV—XV вв. Германия была еще более раздроблена, чем в предыдущие периоды, что содействовало живучести в ней феодальных устоев. Ф. Энгельс писал об этом времени: «... разные сословия империи — князья, дворяне, прелаты, патриции, бюргеры, плебеи и крестьяне — составляли чрезвычайно хаотическую массу с весьма разнообразными, во всех направлениях взаимно перекрещивающимися потребностями» (*Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 7, с. 357—358).

Развитие немецких городов запаздывало даже по отношению к Нидерландам, и немецкий Ренессанс сформировался в сравнении с итальянским на целое столетие позже. На примере творчества многих художников XV в. можно проследить, как формировалось Возрождение в Германии: это Конрад Витц, Михаэль Пахер, затем Мартин Шонгауэр. В их алтарных образах появляются повествовательные элементы, стремление раскрыть человеческие чувства на религиозном сюжете (алтарь св. Вольфганга М. Пахера в церкви св. Вольфганга в одноименном городке, 1481). Но понимание пространства, введение золотых фонов, дробность рисунка, беспокойный ритм ломающихся линий, равно как и скрупулезное выписывание главного и частного, — все это говорит об отсутствии последовательности в художественном мировоззрении этих мастеров и тесной связи со средневековой традицией.

XVI столетие для Германии начинается мощным революционным движением крестьянства, рыцарства и бюргерства против княжеской власти и римского католицизма. Тезисы главы немецкой Реформации Мартина Лютера против феодальной церкви в 1517 г. «оказали воспламеняющее действие, подобное удару молнии в бочку пороха» (*Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 7, с. 392). Революционное движение в Германии потерпело поражение уже к 1525 г., но время крестьянской войны было периодом высокого духовного подъема и расцвета немецкого гуманизма, светских наук, немецкой культуры. С этим временем совпадает творчество самого крупного художника немецкого Возрождения Альбрехта Дюрера (1471—1528).

В творчестве Дюрера как бы слились искания многих немецких мастеров: наблюдения над природой, человеком, проблемы соотношения предметов в пространстве, существования человеческой фигуры в пейзаже, в пространственной среде. По разносторонности, по масштабу дарования, по широте восприятия действительности Дюрер — типичный художник Высокого Возрождения. Он был и живописцем, и гравером, и математиком, и анатомом, и перепективистом, и инженером. Он ездил два раза в Италию, один раз — в Нидерланды, объездил свою родную страну. Его наследие сос-

тавляют 80 станковых произведений, более двухсот гравюр, более 1000 рисунков, скульптуры, рукописные материалы. Дюрер был крупнейшим гуманистом эпохи Возрождения, но его идеал человека отличен от итальянского. Глубоко национальные образы Дюрера полны силы, но и сомнений, иногда тяжких раздумий, в них отсутствует ясная гармония Рафаэля или Леонардо. Художественный язык усложнен, аллегоричен.

Дюрер родился в Нюрнберге в семье золотых дел мастера, который и был его первым учителем. Затем у художника Воль-



гемута он прошел последовательно все этапы ремесленно-художественного образования, характерного для позднего средневековья. Творческой среды, вроде той, какую имели Мазаччо, Донателло, Франческа или Гирландайо, у Дюрера не было. Он вырос в той художественной атмосфере, где были живы средневековые традиции, а для искусства характерны наивный натурализм, детальность обработки формы и яркая красочность. Уже в 1490 г. Дюрер покидает Вольгемута и начинает самостоятельную творческую жизнь. Он много ездит по Германии, Швейцарии, много занимается гравюрой как на дереве, так и на меди и становится вскоре одним из самых крупных мастеров гравюры в Европе. Тема смерти — частая тема его графических листов. Дюрер — философ, но философия его лишена непосредственной жизнерадостности и бодрого оптимизма итальянского Возрождения. В середине 90-х годов Дюрер в первый раз едет в Италию, в Венецию, изучает античные памятники. Из современных художников наибольшее впечатление на него оказывает Мантенья с его четким рисунком, выверенностью пропорций, с его трагическим мироощущением. В конце 90-х годов

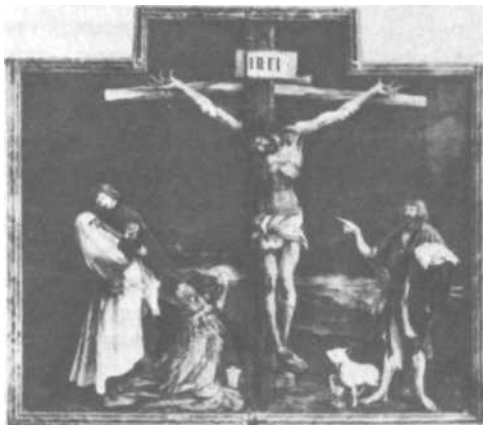
Дюрер исполняет серию гравюр на дереве на темы Апокалипсиса, в которой средневековые образы переплетаются с событиями, навеянными современностью; несколько позже создает Малые и Большие (по величине досок) «Страсти Христовы» и несколько живописных автопортретов. Дюрер первый в Германии плодотворно разрабатывает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

На автопортретах Дюрера видно, как от фиксации узкоконкретного (портрет 1493 г.) он идет к созданию образа более цельного,

Дюрер.
Автопортрет.
Мюнхен,
Старая
Пинакотeka

Дюрер.
Св. Иероним
в келье.
Гравюра на меди

Грюневальд.
Мария
с младенцем.
Фрагмент
центральной
части
Изенгеймского
алтаря.
Кольмар, музей



полнокровного, исполненного явно под влиянием итальянских впечатлений (1498), и приходит к образу, полному философских раздумий, высокого интеллекта, внутреннего беспокойства, столь характерного для мыслящих людей Германии того трагического периода истории (1500).

В 1505 г. Дюрер вновь едет в Венецию, где восхищается колоритом венецианцев: Джанбеллино, Тициана, Джорджоне. «А то, что мне 11 лет назад нравилось, это мне сейчас совсем не нравится», — запишет он в своем дневнике.

В картине «Праздник четок» (другое название — «Мадонна с четками», 1506) при некоторой перегруженности многофигурной композиции на колорите в полной мере сказалось влияние венецианцев.

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

К середине 10-х годов относятся три самые знаменитые гравюры Дюрера: «Всадник, смерть и дьявол», 1513; «Св. Иероним» и «Меланхолия», 1514 (резец, гравюры на меди). В первой из них изображается неуклонно движущийся вперед всадник, несмотря на то что смерть и дьявол искушают и пугают его; во второй — сидящий в келье за столом и занятый работой св. Иероним. На переднем плане изображен лев, более похожий на лежащего тут же старого, доброго пса. Об этих гравюрах написаны тома исследований. Им давались разные толкования: в них усматривали попытку отразить положение рыцарства, духовенства, бюргерства, а в образе св. Иеронима видели писателя-гуманиста, ученого новой ренессансной эпохи. Третья гравюра — «Меланхолия». Крылатая женщина в окружении атрибутов средневековой науки и алхимии: песочных часов, инструментов ремесел, весов, колокола, «магического квадрата», летучей мыши и пр. — полна мрачной тревоги, трагизма, подавленности, неверия в торжество разума и силы знания, овевана мистическими настроениями, отражающими несомненно настроения общие, характерные для всей атмосферы, в которой жила родина художника в канун Реформации и крестьянских войн.

В 20-е годы Дюрер путешествует по Нидерландам, находится под обаянием живописи Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, но идет собственным путем, вырабатывая лишь ему присущий стиль. В этот период он пишет свои лучшие портреты наиболее близких ему по духу представителей немецкой интеллигенции: художника ван Орлея, графический портрет Эразма Роттердамского — образы психологически выразительные и чеканно-лаконичные по форме. В изобразительном языке Дюрера исчезает всякая дробность, красочная пестрота, линейная жесткость. Портреты цельны по композиции, пластичны по форме. Высокое одухотворение, подлинная сила духа отличает каждое лицо. Так художник сочетает идеальное начало с конкретно-индивидуальным.

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

лежит лучшим представителям человечества, гуманистам, способным повести людей за собой.

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

Дюрер был несомненно самым глубоким и значительным мастером немецкого Возрождения. Наиболее близок к нему по задачам и направлению Ганс Бальдунг Грин, наиболее далек, прямо противоположен — Матиас Грюневальд (1475?—1530?), автор знаменитого «Изенгеймского алтаря», исполненного около 1516 г. для одной из церквей города Кольмара, произведения, в котором мистика и экзальтация удивительно сочетаются с остро наблюденными реалистическими деталями. Нервность, экспрессивность произведения Грюневальда обусловлены прежде всего его удивительным колоритом, необычайно смелым, по сравнению с которым цветовые решения Дюрера кажутся жесткими, холодными и рассудочными. В «Голгофе» — центральной части алтаря — художник почти натуралистично изображает сведенные судорогой руки и ноги Спасителя, кровоточащие раны, предсмертную муку на лице. Страдания Марии, Иоанна, Магдалины доведены до иступления. Цветом, который своим блеском напоминает готические витражи, лепятся пятна одежды, струящаяся по телу Христа кровь, создается нереальный, таинственный свет, дематериализующий все фигуры, обостряющий мистическое настроение.

Почти совсем не занимался религиозной живописью Ганс Гольбейн младший (1497—1543), меньше других немецких живописцев связанный со средневековой традицией. Самая сильная часть творчества Гольбейна — портреты, написанные всегда с натуры, остро правдивые, иногда безжалостные в своей характеристике, холодно-резвые, но изысканные по колористическому решению. В ранний период портреты более «обстановочны», парадны (портрет бургомистра Майера, портрет жены бургомистра Майера, 1516), в поздний период — более просты по композиции. Лицо, заполняющее почти всю плоскость изображения, характеризуется с аналитической холодностью. Последние годы жизни Гольбейн провел в Англии при дворе Генриха VIII, где он был придворным живописцем и где написал лучшие свои портреты (портрет Томаса Мора, 1527; портрет сэра де Моретта, 1534—1535; портрет Генриха VIII, 1536; портрет Джейн Сеймур, 1536, и др.). Блестящими по мастерству являются портреты Гольбейна, исполненные акварелью, углем, карандашом. Крупнейший график эпохи, он много работал в гравюре. Особенно прославлена его серия гравюр на дереве «Триумф смерти» («Пляска смерти»). Творчество Гольбейна имеет

значение не только для Германии, оно сыграло очень важную роль в формировании английской портретной школы живописи.

Продолжателем лучших дюреровских традиций в области пейзажа был художник так называемой дунайской школы Албрехт Альдорфер (1480—1538), мастер необычайно тонкий и лиричный, в творчестве которого пейзаж сложился как самостоятельный жанр. Последний художник немецкого Ренессанса Лукас Кранах (1472—1553) близок Альдорферу чувством природы, которая всегда присутствует в его религиозных картинах. Кранах рано приобрел



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

Французское Возрождение

Еще в период Столетней войны начался процесс сложения французской нации, зарождения французского национального государства. Политическое объединение страны было завершено в основном при Людовике XI. К середине XV в. относится и начало

французского Возрождения, на ранних стадиях еще тесно связанного с готическим искусством. Походы французских королей в Италию познакомили французских художников с итальянским искусством, и с конца XV в. начинается решительный разрыв с готической традицией, итальянское искусство переосмысливается в связи с собственными национальными задачами. Французский Ренессанс носил характер придворной культуры. (Народный характер более всего проявился во французской ренессансной литературе, прежде всего в творчестве Франсуа Рабле, с его полно-

Фуке.
 Портрет
 Карла VII.
 Фрагмент.
 Париж, Лувр

Ж. Клуэ.
 Портрет
 Франциска I.
 Париж, Лувр

Гужон.
 Нимфы.
 Рельеф фонтана
 Невинных
 в Париже.
 Камень



кровной образностью, типичным галльским остроумием и жизнерадостью.)

Как и в нидерландском искусстве, реалистические тенденции наблюдаются прежде всего в миниатюре как богословских, так и светских книг. Первый крупный художник французского Возрождения — Жан Фуке (около 1420 — до 8.11 1481), придворный живописец Карла VII и Людовика XI. И в портретах (портрет Карла VII, около 1445) и в религиозных композициях (диптих из Мелена) тщательность письма сочетается с монументальностью в трактовке образа. Эта монументальность создается чеканностью форм, замкнутостью и цельностью силуэта, статичностью позы, лаконизмом цвета. По сути, всего в два цвета — ярко-красный и синий — написана мадонна меленского диптиха [моделью для нее послужила возлюбленная Карла VII (факт, невозможный в средневековом искусстве)]. Та же композиционная ясность и точность рисунка, звучность цвета характерны для многочисленных миниатюр Фуке (Бокаччо, «Жизнь знаменитых мужчин и женщин», около 1458).

Поля рукописей заполнены изображением современной Фуке толпы, пейзажами родной Турени.

С родиной Фуке — городом Туром связаны и первые этапы ренессансной пластики. Античные и ренессансные мотивы появляются в рельефах Мишеля Коломба (1430/31—1512). Его надгробия отличает мудрое приятие смерти, созвучное настроению архаических и классических античных стелл (гробница герцога Франциска II Бретонского и его жены Маргариты де Фуа, 1502—1507, Нант, собор).



*Леско и Гужон.
Западный фасад
Лувра*

С начала XVI столетия Франция представляла собой самое большое абсолютистское государство Западной Европы. Центром культуры становится двор, особенно при Франциске I, знатоке искусств, покровителе Леонардо. Приглашенные сестрой короля Маргаритой Наваррской итальянские маньеристы Россо и Приматиччо явились основателями школы Фонтенбло. Замок в Фонтенбло, многочисленные замки по рекам Луаре и Шер (Блуа, Шамбор, Шенонсо), перестройка старого дворца Лувр (архитектор Пьер Песко и скульптор Жан Гужон) — первые свидетельства освобождения от готической традиции и применения ренессансных форм в архитектуре (в Лувре впервые применена античная ордерная система).

XVI век — время блестящего расцвета французского портрета как живописного, так и карандашного (итальянский карандаш, подцветенная сангина, акварель). В этом жанре особенно прославился Жан Клуэ (около 1485/88—1541), придворный художник Франциска I, окружение которого, равно как и самого короля, он увековечил в своей портретной галерее. Небольшие по размеру,

тщательно выписанные, портреты Клуэ тем не менее производят впечатление многогранных по характеристике, парадных по форме. В умении подметить самое главное в модели, не обедняя ее и сохраняя ее многосложность, еще дальше пошел его сын Франсуа Клуэ (около 1516—1572) — самый крупный художник Франции XVI в. Краски Клуэ напоминают по своей интенсивности и чистоте драгоценные эмали (портрет Елизаветы Австрийской, около 1571). В исключительных по мастерству владения карандашом, сангиной, акварелью портретах Клуэ запечатлел весь французский двор середины XVI в. (портрет Генриха II, Марии Стюарт и др.).

Победа ренессансного мироощущения во французской пластике связывается с именем Жана Гужона (около 1510—1566/68), самое прославленное произведение которого — рельефы фонтана Нимф (фонтана Невинных) в Париже (архитектурная часть — Пьер Леско; 1547—1549). Легкие, стройные фигуры, складкам одежды которых вторят струи воды из кувшинов, трактованы с поразительной музыкальностью, пронизаны поэзией, чеканно отточенны и лаконично-сдержанны по форме.

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

Искусство Западной Европы в XVII веке

С начала XVI столетия Центральная Европа вступила в период обострения классовых противоречий, породивших движение Реформации и крестьянских войн, а с подавлением движения — в период феодально-католической реакции, или Контрреформации, когда особенно яростно столкнулись между собой отношения феодальные и капиталистические. Сложность и противоречивость эпохи интенсивного образования абсолютистских национальных государств в Европе принесли с собой новую культуру, которую принято в истории искусства связывать со стилем барокко, но которая не исчерпывается только этим стилем. XVII столетие — это не только искусство барокко, но и классицизм, и реализм.

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

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

Величавость, сдержанность, статичность искусства Ренессанса сменяются любовью к динамике. На смену ренессансному чувству меры и ясности приходит искусство, построенное на контрастах, асимметрии, искусство, тяготеющее к грандиозности, перегруженности декоративными мотивами.

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

Барокко в живописи предпочитает линии живописное пятно, массу, светотеневые контрасты, с помощью которых и лепит форму. Оно нарушает принципы деления пространства на планы, принципы прямой линейной перспективы, которой столько сил отдали художники кватроченто, для усиления глубинности, иллюзии ухода в бесконечность.

Парковые и дворцовые ансамбли, культовая архитектура, декоративная живопись и скульптура, находящиеся в тесной зависимости от архитектуры, парадный, репрезентативный портрет становятся основными видами искусства барокко. Натюрморт и пейзаж как самостоятельные жанры, равно как и жанр анималистический, дополняют картину развития изобразительных искусств этой эпохи.

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

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

Итальянское искусство XVII века

Центром развития нового искусства барокко на рубеже XVI—XVII столетий был Рим. Архитектура этого города в XVII в. представляется типичной для эпохи барокко.

Мастера барокко порывают с художественными традициями Возрождения, с его гармоничными, уравновешенными объемами.

Архитекторы барокко включают в целостный архитектурный ансамбль не только отдельные сооружения и площади, но и улицы, которым они придают строго прямолинейные очертания. Начало и конец улиц непременно отмечены какими-либо архитектурными (площади) или скульптурными (памятники) акцентами. Доменико Фонтана применяет впервые в истории градостроительства трехлучевую систему улиц, расходящихся от площади дель Пополо, чем достигается связь главного въезда в город с основными ансамблями Рима. Обелиски и фонтаны, поставленные в точках схода лучевых проспектов и в их концах, создают почти театральный эффект уходящей вдаль перспективы. Принцип Фонтана имел огромное значение для всего последующего европейского градостроительства.

На смену статуе как организующему площадь началу появляется обелиск с его динамичной устремленностью ввысь, а еще чаще — фонтан, обильно украшенный скульптурой. Блестящим примером барочных фонтанов были фонтаны Бернини: фонтан Тритона на площади Барберини и фонтаны Четырех рек и Мавра на площади Навона.

В эпоху раннего барокко не столько были созданы новые типы дворцов, вилл, церквей, сколько усилен декоративный элемент: интерьер многих ренессансных палаццо превратился в анфиладу пышных покоев, усложнился декор порталов, много внимания барочные мастера стали уделять внутреннему двору, дворцовому саду. Особого размаха достигла архитектура вилл с их богатым садово-парковым ансамблем. Как правило, здесь развились те же принципы осевого построения, что и в градостроительстве: центральная подъездная дорога, парадный зал виллы и главная аллея парка по другую сторону фасада проходят по одной оси. Гроты, баллюстрады, скульптуры, фонтаны обильно украшают парк, и декоративный эффект еще больше усиливается расположением всего ансамбля террасами на крутом рельефе местности.

В период зрелого барокко, со второй трети XVII в., усиливается пышность архитектурного декора палаццо, как его главного фасада, так и еще более — со стороны сада; парадный вестибюль непременно связан теперь с выходом в сад, что раскрывает перспективу на богато убранный парковый ансамбль; со стороны главного фасада боковые крылья здания выдвигаются и образуют курдонер (почетный двор).

В культовом зодчестве зрелого барокко пластическая выразительность и динамичность усиливается. Многочисленные раскреповки и разрывы тяг, карнизов, фронтонов в резком светотеневом контрасте создают необычайную живописность фасада. Прямые плоскости сменяются выгнутыми, чередование выгнутых и вогнутых плоскостей также усиливает пластический эффект. Интерьер

барочной церкви как место пышного театрализованного обряда католической службы является собой синтез всех видов изобразительного искусства (а с появлением органа — и музыки). Разные материалы (цветные мраморы, резьба по камню и дереву, лепнина, позолота), живопись с ее иллюзионистическими эффектами — все это вместе с прихотливостью архитектурных объемов создавало чувство ирреального, расширяло пространство храма до беспредельности (Борромини, римская церковь Санта-Иво, 1642—1660; здесь острые треугольные выступы стен, звездчатый в плане купол создают бесконечно разнообразное впечатление, лишают формы предметности).

Самым тесным образом с архитектурой, связана скульптура. Она украшает фасады и интерьеры церквей, вилл, городских палат, сады и парки, алтари, надгробия, фонтаны. В барокко иногда невозможно разделить работу архитектора и скульптора. Художником, который соединял в себе дарование и того, и другого был Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680). В качестве придворного архитектора и скульптора римских пап Бернини выполнял заказы и возглавлял все основные архитектурные, скульптурные и декоративные работы, которые велись по украшению столицы. В большой степени благодаря церквам, построенным по его проекту, католическая столица и приобрела барочный характер (церковь Санта-Андреа аль Квиринале, 1658—1678). В Ватиканском дворце Бернини оформил королевскую лестницу (Scala regia), связавшую папский дворец с собором. Ему принадлежит типичнейшее создание барокко — ослепляющая декоративным богатством разнообразных материалов, безудержной художественной фантазией сень-киворий в соборе св. Петра (1657—1666), а также многие статуи, рельефы и надгробия собора. Но главное создание Бернини — это грандиозная колоннада собора св. Петра и оформление гигантской площади у этого собора (1656—1667). Глубина площади — 280 м; в центре ее стоит обелиск; фонтаны по бокам подчеркивают поперечную ось, а сама площадь образована мощнейшей колоннадой из четырех рядов колонн тосканского ордера в 19 м высотой, составляющей строгий по рисунку, незамкнутый круг, «подобно распростертым объятиям», как говорил сам Бернини.

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

Бернини создал множество скульптурных алтарей для римских церквей, надгробия знаменитым людям своего времени, фонтаны главных площадей Рима (площадь Барберини, площадь Навона и др.), и во всех этих работах проявляется их органическая связь с архитектурной средой. Бернини был типичнейшим художником, работавшим по заказу католической церкви. Поэтому в его алтарных образах, созданных с тем же декоративным блеском, что и другие скульптурные работы, языком барочной пластики (иллюзорная передача фактуры предметов, любовь к сочетанию разных



материалов не только по фактуре, но и по цвету, театрализация действия, общая «живописность» скульптуры) всегда четко выражена определенная религиозная идея («Экстаз св. Терезы» в алтаре церкви Санта Мария делла Виттория в Риме).

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

В живописи Италии на рубеже XVI—XVII вв. возникают два главных художественных направления: одно связано с творчеством братьев Карраччи и получило наименование «болонского академизма», другое — с искусством самого крупного художника Италии XVII в. Караваджо.

Аннибале и Агостино Карраччи и их двоюродный брат Лодовико в 1585 г. в Болонье основали «Академию направленных на истинный путь», в которой художники обучались по определенной программе. Отсюда и название — «болонский академизм».

Принципы болонской Академии, которая явилась прообразом всех европейских академий будущего, прослеживаются на творчестве самого талантливого из братьев — Аннибале Карраччи (1560—1609). Карраччи тщательно изучал и штудировал натуру. Он считал, что натура несовершенна и ее нужно преобразить, облагородить для того, чтобы она стала достойным предметом изображения в соответствии с классическими нормами. Отсюда неизбежные отвлеченность, риторичность образов Карраччи, пафос вместо подлинной героики и красоты. Искусство Карраччи оказалось очень своевре-

Бернини.
**Колоннада
собора
св. Петра.
Рим**

Бернини.
**Экстаз
св. Терезы.
Рим, церковь
Сайта Мариа
делла Витториа**

Караваджо.
**Обращение
апостола Павла.
Рим, церковь
Санта Мариа
дель Пополо**



менным, соответствующим духу официальной идеологии, и получило быстрое признание и распространение. Братья Карраччи — мастера монументально-декоративной живописи. Самое знаменитое их произведение — роспись галереи Фарнезе в Риме на сюжеты овидиевых «Метаморфоз» (1597—1604) — типично для барочной живописи. Аннибале Карраччи явился также создателем так называемого героического пейзажа, т. е. пейзажа идеализированного, выдуманного, ибо природа, как и человек (по мнению болонцев), несовершенна, груба и требует облагороженности, чтобы быть представленной в искусстве. Это пейзаж, развернутый при помощи кулис в глубину, с уравновешенными массами куп деревьев и почти обязательной руиной, с маленькими фигурками людей, служащими только стаффажем, чтобы подчеркнуть величие природы. Столь же условен и колорит болонцев: темные тени, локальные, четко по схеме расположенные цвета, скользящий по объемам свет. Идеи Карраччи были развиты рядом его учеников (Гвидо Рени, Доменикино и др.), в творчестве которых принципы академизма были канонизированы.

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

Но главными для мастера остаются темы религиозные, которые Караваджо воплощает с истинно новаторской смелостью как жизненно-достоверные. В «Евангелисте Матфее с ангелом» апостол похож на крестьянина, у него грубые, знакомые с тяжелым трудом руки, изборожденное морщинами лицо напряжено от непривычного занятия — чтения.

У Караваджо сильная пластическая лепка формы, он накладывает краску большими, широкими плоскостями, выхватывая из мрака светом наиболее важные части композиции. Эта резкая светотень, контрастность цветовых пятен создает атмосферу внутренней напряженности, драматизма, взволнованности и большой искренности. Караваджо одевает своих героев в современные одежды, помещает в простую, знакомую зрителям обстановку, чем добивается еще большей убедительности. Произведения Караваджо достигали иногда такой силы реалистической выразительности, что заказчики отказывались от них, не усматривая в образах должного благочестия и идеальности.

Пристрастие к натуралистическим деталям, к достоверности обстановки не заслоняет главного в произведениях Караваджо, лучшие из которых эмоционально выразительны, глубоко драматичны и возвышенны («Положение во гроб», 1602). Для позднего творчества мастера характерны монументальность, величественность композиций, скульптурность формы, классическая ясность рисунка. Вместе с тем градации света и тени становятся мягче, цветовые нюансы — тоньше, пространство — воздушнее («Успение Марии», 1606. Картина не была признана заказчиком из-за реалистической трактовки сцены).

Искусство Караваджо породило и истинных последователей его художественного метода, получившего название «каравад-

жизма», и поверхностных подражателей, усвоивших лишь внешние приемы.

С 20—30-х годов в Италии начинается формирование стиля барокко, в основе которого лежала академическая система болонцев. Идеализация и патетика были особенно близки официальным кругам итальянского общества — основному заказчику произведений искусства. Но этот стиль воспринял нечто и от Караваджо: материальность формы, энергию и драматизм, новшества в понимании светотеневой моделировки. В результате славя двух разных художественных систем и родилось искусство итальянского барокко: монументально-декоративная живопись Гверчино с его реалистическими типажам и караваджистской светотенью, Пьетро ди Нортоне, Луки Джордано, станковая живопись наиболее близкого Караваджо Бернардо Строцци, прекрасного колориста Доменико Фети, испытавшего сильное влияние Рубенса (как, впрочем, и Строцци); несколько позже, в середине века, появились блистательные по своим колористическим достоинствам, мрачно-романтические композиции Сальватора Розы.

В последней трети XVII в. в искусстве итальянского барокко намечаются определенные изменения: усиливается декоративность, усложняются ракурсы фигур, как бы «убыстряются движения». Архитектура и скульптура существуют и конкурируют с произведениями, созданными приемом живописного иллюзионизма. Перспективный иллюзионизм уничтожает стену, что всегда было противно правилам классического искусства. В композициях, как монументально-декоративных, так и станковых, все чаще побеждает холодность, риторичность, ложный пафос. Однако лучшие художники все-таки умели преодолеть пагубные черты позднего барокко. Таковы романтические пейзажи Александре Маньяско, монументальная (глафоны, алтарные образа) и станковая (портреты) живопись Джузеппе Креспи.

В XVII в. Италия еще сохраняла ведущее положение в искусстве Европы. Но с XVIII в. начался упадок, причины которого лежат в исторической судьбе Италии, очень сложной с конца XVII в. и ставшей еще более сложной в XVIII столетии, когда испанское владычество сменилось австрийским, а вся страна оказалась во власти сильных централизованных государств.

Испанское искусство XVII века

Со второй половины XV в. Испания уже была единым государством; с начала XVI в. это абсолютистское государство достигло наивысшего политического и экономического могущества в Европе. Продолжающееся завоевание Нового Света, открытие новых торговых путей превратили Испанию в самую сильную морскую дер-

жаву, владеющую гигантскими колониями. Колоссальные богатства были сконцентрированы в руках земельной аристократии, двора и церкви, могущественной в Испании, как ни в одном другом европейском государстве. Однако реакционная внутренняя и внешняя политика испанских королей, разорительные войны, постоянные религиозные преследования, слабость буржуазии привели Испанию к потере своего могущества уже к концу XVI в.

Расцвет испанской культуры: литературы и театра (освященных именами Сервантеса и Лопе де Вега), а затем живописи — не совпал с периодом наивысшего экономического и политического могущества Испании и наступил несколько позднее. «Золотым веком» испанской живописи является XVII век, а точнее — 80-е годы XVI — 80-е годы XVII столетия.

Для испанского искусства было характерно существование традиций, не классических, а средневековых, готических. Роль мавританского искусства в связи с многовековым господством арабов в Испании несомненна для всего испанского искусства, сумевшего необычайно интересно переработать мавританские черты, сплавив их с исконно национальными.

У испанских художников было два основных заказчика: первый — это двор, богатые испанские гранды, аристократия, и второй — церковь. Роль католической церкви в сложении испанской школы живописи была очень велика. Под ее влиянием формировались вкусы заказчиков. Но суровость судьбы испанского народа, своеобразие его жизненных путей выработали специфическое мировоззрение испанцев. Религиозные идеи, которыми, по сути, освящено все искусство Испании, воспринимаются очень конкретно в образах реальной действительности, чувственный мир удивительно уживается с религиозным идеализмом, а в мистический сюжет врывается народная, национальная стихия. Нравственное и религиозное начала переплетены между собой, слиты; в испанском искусстве идеал национального героя выражен прежде всего в образах святых.

Блестящий расцвет живописи начинается с появлением в Испании в 1576 г. живописца Доменико Теотокопули, прозванного Эль Греко, поскольку он был греческого происхождения и родился на острове Крит (1541—1614). До Испании Эль Греко учился в Италии у Тициана (именно в Венеции он впервые узнал масляную технику), изучал в Риме произведения Микельанджело. Не оцененный при мадридском дворе, он уезжает в Толедо. Эль Греко становится основателем и главой толедской школы и пишет преимущественно по заказу монастырей и церквей Толедо. Как художник он сложился рано и мало эволюционировал. Истоками его творчества была византийская монументальная и станковая живопись (иконы и мозаики); из итальянского искусства наибольшее влияние

на него имели Тициан и Тинторетто, венецианская школа в целом, а в Испании — Луис Моралес. Тематика произведений Эль Греко обычна для его времени. Это прежде всего религиозные сюжеты («Взятие под стражу», «Моление о чаше», «Святое семейство»), чаще всего — алтарные образа («Погребение графа Оргаса», церковь Сан Томе, Толедо). Значительно реже он обращается к античным мифам («Лаокоон»). Он пишет много портретов и пейзажей, в основном виды Толедо. Его картины на сюжеты, использованные уже многими художниками до Эль Греко, производят неожиданное впечатление. Герои Эль Греко «вкушают радость в страдании», находятся в состоянии крайней взволнованности, эмоционального напряжения. Это возбуждение, беспокойство, напряжение передается цветом: зеленое, желтое, синее, киноварь звучат у Эль Греко вполне условно. Художник не стремится передать цветом подлинную красоту предметов, но, не теряя общего впечатления вещественности, усиливает цветом состояние напряжения, устремления ввысь. «Денной свет мешает моему внутреннему», — будто бы произнес некогда мастер, писавший при искусственном освещении. В композициях Эль Греко свет скользит по фигурам, вспыхивает и затухает, все кажется колеблющимся в беспокойном ритме.

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

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

Монументальные образы святых Рибальта, художника валенсийской школы (1551—1628), всегда строятся на знании конкретной модели, несут определенные черты портретности. Пастозное письмо, интенсивные цвета его палитры имеют много общего с

письмом Караваджо, во всяком случае исходят из близких реалистических принципов («Апостол Петр», «Евангелист Лука»). Испанских художников первой половины XVII в. роднит с Караваджо и интерес к жанровой живописи, первыми образцами которой являются испанские «бодегонес» (от слова *bodegón*—трактир, харчевня, лавка).

На ранних этапах в творчестве Хусепе Рибера (1591—1652) отчетлив интерес к ярко индивидуальному, конкретному, пусть даже уродливому. В его почерке много от караваджизма: он пред-



почитает темный фон, насыщенные густые тона, красноватые в тенях, точную пластическую моделировку, подчеркнутую материальность формы, контрасты света и тени, сложные ракурсы фигур («Св. Себастьян»). Его библейские и евангельские персонажи — простолюдины, но всегда полные достоинства, мужественные и гордые. Как истинный сын эпохи барокко, да еще испанец, Рибера предпочитает изображать сцены мученичества; в них ярче предстает нравственная сила героев. Драматические сюжеты толкуются Риберой без внешних эффектов, и образы обретают истинную монументальность благодаря глубокой внутренней значимости. Это характерно даже для тех персонажей, в которых мастер подчеркивает уродливые черты. Например, в известной картине «Хромоножка» жалкий маленький калека изображен художником с большой теплотой, в нем подчеркнуты его веселость, лукавство, озорство, а точка зрения несколько снизу делает его изображение монументальным, придает ему величественность.

Расцвет творчества Рибера относится к 30—40-м годам. К этому времени несколько меняется его манера. Живопись становится

светлее, колорит — тоньше, тени — прозрачнее, исчезают резкие светотеневые контрасты, все как бы наполняется воздухом. Образы, возможно, теряют свою конкретность, но становятся более обобщенно-глубокими, выразительными. В них появляется иногда, стремление к победе идеального начала, как, например, в пленительном своей чистотой и красотой образе «Св. Инессы», — юной христианки, отданной на поругание толпе, но спасенной богом, явившим одно из своих чудес.

Крупным центром художественной культуры была также Се-

Эль Греко.
Толедо в грозу.
Нью-Йорк,
Метрополитен-
музей

Рибера.
Хромоножка.
Париж, Лувр

Веласкес..
Слача Бреды.
Мадрид, Прадо



вилья. Севильской школе принадлежит творчество Франсиско Сурбарана (1598—1664), уже в 1629 г. получившего звание главного живописца Севильи. Заказчиком Сурбарана была церковь, главными персонажами — монахи. Спокойные, важные, благочестивые, они представлены обычно в рост, в белых одеждах на темном фоне, в застылой, статичной позе, что сообщало им оттенок вечного, незыблемого. Это всегда национальный, полный достоинства характер («Св. Лаврентий» с символом мученичества — жаровней в руках). Приблизительно до 30-х годов в почерке Сурбарана сказывается влияние караваджизма: в плотности и темном цвете красок, в светотеневых контрастах. Живопись зрелого Сурбарана совершенно самостоятельна и свободна от каких-либо влияний. В ней нет ни внешних эффектов, ни экзальтации, даже в сюжетах мистических. Образы полны одухотворенности, величия, ясности и простоты (например, «Посещение св. Бонавентуры Фомой Аквинским»). Лаконизм и выразительность пластических средств Сурбарана особенно прослеживается на его натюрмортах, в которых художник умеет выявить материальное совершенство, красоту

формы, фактуры, цвета изображаемых им предметов. Сурбаран создает поистине монументальный образ «мертвой природы» в своих чистых по краскам и строгих по формам натюрмортах.

Самый замечательный художник «золотого испанского века» — Диего Родригес де Сильва Веласкес (1599—1660). Как и Рибальта, Веласкес — севилянец, учился у Пачеко, мастерская которого во многом напоминала итальянскую боттегу. Первые самостоятельные работы мастера показывают его интерес к жанру бодегонес («Завтрак», «Водонос»). В этих работах Веласкес соединяет караваджист-



Веласкес.
Меняны.
Мадрид, Прадо

Веласкес.
Венера
с зеркалом.
Лондон,
Национальная
галерея

ское «тенебрассо» с сурбарановским умением передать величие вещей и уже чисто свое, глубокое уважение к людям из народа. Интересно, что у Веласкеса, типичнейшего испанца, почти отсутствуют произведения на религиозные сюжеты, а те, которые он избирает, трактуются им близко к бодегонес как жанровые сцены («Христос в гостях у Марии и Марфы»).

В 1623 г. Веласкес переезжает в Мадрид и становится придворным художником короля Филиппа IV. Почти 40 лет длится его служба при дворе, но она не помешала художнику отыскать свой путь в искусстве.

В конце 20-х годов Веласкес пишет картину на мифологический сюжет «Вакх», или, как ее чаще называют, «Пьяницы», ибо Вакха окружают подвыпившие испанские бродяги. Мифологическую сцену Веласкес трактует как бодегонес. Особой идеализации нет даже в фигуре полуобнаженного Вакха. Возвышенное и низменное перемешалось здесь, как на ранних этапах античного искусства. Широкая моделировка формы, контрасты света и тени, золотистый тон — все это черты караваджизма, однако в картине есть уже нечто

такое, что будет характерно только для Веласкеса. Формирование этой манеры связывают с влиянием Рубенса, который в 1628 г. приезжал в Мадрид и подружился с Веласкесом.

В 1629 г. Веласкес впервые едет в Италию, где самым большим впечатлением для него оказывается живопись венецианцев. «Кузница Вулкана» была как бы результатом изучения им классического искусства, но в толковании темы он остался верен собственным принципам, изобразив вместо античных героев вполне современных испанских крестьян, занятых кузнечным ремеслом. В середине



30-х годов Веласкес пишет картину «Сдача Бреды», посвященную единственному победному событию в бесславной для испанцев борьбе с голландцами, — произведение уже вполне сложившегося и большого мастера. Новаторской была сама композиция батальной сцены — без аллегорических фигур и античных божеств. Новаторским было и толкование темы: побежденные голландцы, сконцентрированные в левой части картины, представлены с тем же чувством достоинства, что и победители — испанцы, более плотной массой сгруппированные в правой части композиции, на фоне рядов копий (отчего картина имеет второе название «Копья»). Лица обеих групп портретны и одновременно типичны, что усиливает значимость происходящего, превращает небольшое событие в изображение исторически важного. «Замком» композиции служат две фигуры: коменданта голландской крепости Юстина Нассауского и испанского полководца Спинолы. Их позы и жесты оправданы, естественны. Действующие лица размещены на фоне равнины, общо написанной линии войск и горящей крепости. Колористическое решение скупое, но необычайно богато: оно построено на немно-

гочисленных тонах — черных, желтых, розовых и зеленых, — объединенных серым разной силы, интенсивности и оттенка, от темно-серого до жемчужного. Серебристый свет создает атмосферу раннего утра, формирует богатую световоздушную среду. Колористическое дарование Веласкеса будет по-настоящему оценено только в XIX в.

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

Веласкес по праву считается одним из создателей парадного, репрезентативного портрета. Изображения его монументальны, лаконичны и глубоко выразительны по средствам. Для искусства Веласкеса, для восприятия им мира и человека вообще свойственны благородство и мера. Между моделью и зрителем он всегда оставляет некую преграду.

Эти качества сказались и в портретах шутов, которые Веласкес писал в конце 30-х — в 40-е годы. Скорбно глядящий на зрителя Себастьян де Морра; задумавшийся над гигантским в его маленьких руках фолиантом любимый шут Филиппа IV Эль Примо; разряженный, как принц, карлик «Дон Антонио», кажущийся еще меньше рядом с большой собакой; «Идиот из Корин» (последние два портрета написаны уже в 50-е годы), — все эти несчастные, развлекающие двор, переданы художником с большим тактом, достойными уважения и сочувствия.

Правдивость изображения и глубина проникновения в истинную сущность модели с особой силой проявились в портрете папы Иннокентия X, который Веласкес написал в Италии, куда приехал вторично в 1649 г. уже прославленным художником. Сидящий в кресле Иннокентий X остается как бы один-на-один со зрителем. Его пронизывающий взгляд холодных светлых глаз, его сжатые губы выдают характер целеустремленный, жестокий, если не беспощадный, волю непреклонную, темперамент активный, даже на восьмом десятке лет, натуру, не знающую ни в чем преград и сомнений, но безусловно незаурядную. Современники утверждали,

что, увидев свой портрет, папа воскликнул: «Торро vero» («Слишком правдиво»).

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

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

В последнее десятилетие жизни Веласкес создал три самых известных своих произведения. Может быть, под впечатлением титиановской «Венеры» он написал свою «Венеру с зеркалом» — первое в испанском искусстве того времени изображение обнаженного женского тела. Венера написана со спины, ее торс как бы замыкает композицию с переднего плана, и только в зеркале, которое держит амур, отражается ее простое милое лицо. Такая замкнутая в самой себе композиция, по мнению многих исследователей, является характерной чертой искусства барокко. Множество оттенков розового и золотистого лепят объем прекрасного обнаженного тела, растворяющегося в как будто насыщенной воздухом среде.

Предметы как бы купаются в солнечном свете в другой знаменитой картине Веласкеса — «Менины» (фрейлины). «Менины» — это, по сути, групповой портрет. Стоя у мольберта, сам художник (и это единственный достоверный автопортрет Веласкеса) пишет короля и королеву, отражение которых зрители видят в зеркале. На переднем же плане изображена инфанта Маргарита, видимо, пришедшая на сеанс для развлечения родителей, в окружении фрейлин, карлиц, придворных и собаки. В дверях покоя художник поместил фигуру канцлера. Лицо инфанты, полное выражения детской надменности, ее легкие волосы, ее тщедушное тельце, закованное в парадное платье, — все пронизано воздухом, моделировано тысячами разных цветовых оттенков, мазками разного направления, плотности, величины и формы. Композиция усложнена

тем, что в ней объединены черты жанровой картины и группового портрета.

Третье из последних произведений Веласкеса — «Пряхи». Это также жанровая картина, поданная мастером монументально. На полотне изображена шпалерная мастерская, в которую пришли придворные дамы, чтобы полюбоваться на искусство прях. Они рассматривают гобелен, изображающий миф об Арахне, простой девушке, превзошедшей своим искусством Афину, которая и покарала ее за это, превратив в паука. Этот известный сюжет, изложенный Овидием в «Метаморфозах», перекликается в картине Веласкеса с реальной сценой на переднем плане, где и изображены сами пряхи — Арахны. Солнечный свет заливает весь второй план картины. Наряды дам сливаются с изображением на ковре, да и сами фигуры почти тонут, растворяются в этом золотом свете, в то время как на первом плане полутемное помещение, куда проникает свет только слева из окна. Он выхватывает головы и спины прях, колесо прялки. Веласкес воссоздает атмосферу поэзии труда, творящего искусство, и вся картина, в которой реальность каждодневного переплетена с вечностью мифа, вдруг оказывается прославлением самого искусства.

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

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

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

От стиля «платереск» (ювелирный, филигранный), в котором декоративизм форм, идущий от мавританского искусства, сочетается с конструктивными элементами Возрождения, архитектура XVII в. переходит к большей праздничности, нарядности,

пышной орнаментике стиля «чурригереск» (по имени архитектора Чурригер).

Скульптура пышным ковром украшает фасады и особенно порталы испанских архитектурных сооружений. Но в целом испанская пластика значительно раньше архитектуры вступает на путь самостоятельного развития. Это прежде всего деревянные культовые произведения, статуи святых, раскрашенные в естественные тона. Иногда руки и ноги таких статуй делались на шарнирах, волосы были естественными, в глаза вставлялись стекла. В статуях много от готической скульптуры не только в технике и приемах изображения, но в общем выражении, в религиозной экзальтации. Лучшие из мастеров умели, однако, избежать и ложной патетики, и откровенного натурализма, как, например, севильский скульптор Хуан Мартинес Монтанес.

С конца XVII в. изобразительное искусство Испании переживает упадок. В XVIII в. Испания не дает ни одного сколько-нибудь значительного художника, вплоть до конца века, когда появляется Гойя и испанское искусство с его именем вновь обретает общеевропейскую известность.

Фламандское искусство XVII века

В XVII в. нидерландское искусство разделилось на две школы — фламандскую и голландскую — в связи с разделением самих Нидерландов в результате революции на две части: на Голландию, как стали называть семь северных провинций, освободившихся от власти Испании, и на южную часть, оставшуюся под владычеством Испании, — Фландрию (современная Бельгия). Историческое развитие их пошло разными путями, равно как и культурное. Во Фландрии феодальное дворянство и высшее бюргерство, а также католическая церковь играли главную роль в жизни страны и являлись основными заказчиками искусства. Поэтому картины для замков, для городских домов антверпенского патрициата и величественные алтарные образа для богатых католических церквей — вот главные виды работ фламандских живописцев этого времени. Сюжеты из Священного писания, античные мифологические сцены, портреты именитых заказчиков, сцены охот, огромные натюрморты — основные жанры искусства Фландрии XVII в.

Центральной фигурой фламандского искусства XVII в. был Питер Пауль Рубенс (1577—1640). Универсальность таланта Рубенса, его поразительная творческая продуктивность роднят его с мастерами Возрождения.

Родившийся в Германии, где недолго жили его родители, Рубенс получил образование на родине, в Антверпене: в иезуитской школе он изучал латынь и современные европейские языки,

также познакомился с античной историей, позже обучался живописи — сначала у художника старонидерландской традиции, затем у мастера итальянского направления. В 1598 г. Рубенс был внесен в списки свободных мастеров гильдии св. Луки, и эту дату можно считать началом творческой самостоятельности художника. Однако в 1600 г. он едет для дальнейшего совершенствования в Италию, прежде всего в Венецию, «на встречу» с Тицианом, Веронезе и Тинторетто, затем в Рим, где изучает Микельанджело. Он пробыл в Италии до 1608 г., с 1601 г. являясь придворным художником гер-



цога Гонзага в Мантуе. Эти годы были периодом формирования его искусства. Из современных художников на Рубенса наибольшее влияние имел в этот период Караваджо. В Италии он изучил и на всю жизнь полюбил античность.

В 1608 г. Рубенс возвратился на родину, женился на девушке из богатого бюргерского семейства Изабелле Брандт и прочно обосновался в Антверпене. С этих пор ему неизменно сопутствовал успех как художнику. 20-е и 30-е годы — период наиболее напряженной творческой деятельности Рубенса. Он получает заказы от церкви, двора, бюргерства, ему заказывают произведения иностранных дворов. Первой большой работой на родине были алтарные образа для знаменитого Антверпенского собора: «Воздвижение креста» (1610—1611) и «Снятие с креста» (1611—1614), в которых Рубенс создал классический тип алтарного образа XVII в. В нем сочетаются монументальность (ибо это живопись, которая должна выражать настроения большого числа людей, какие-то очень важные идеи, им понятные) и декоративность (ибо подобная картина является красочным пятном в ансамбле интерьера).

Искусство Рубенса — типичное выражение стиля барокко, обретающего в его произведениях свои национальные особенности. Огромное жизнеутверждающее начало, преобладание чувства над рассудочностью характерны даже для самых драматических произведений Рубенса. В них начисто отсутствует мистика, экзальтация, присущие немецкому и даже итальянскому барокко. Физическая сила, страстность, иногда даже необузданность, упоение природой приходят на смену спиритуалистической, завуалированной эротике берниниевской «Терезы». Рубенс прославляет национальный тип

Рубенс.
Воздвижение
креста.
Антверпен, собор

Рубенс.
Портрет
Елены Фоурмен
с детьми.
Париж, Лувр



красоты. Дева Мария, как и Магдалина, предстает светловолосой, голубоглазой брабанткой с пышными формами. Христос даже на кресте выглядит атлетом. Себастьян полон сил под градом стрел.

Картины Рубенса полны бурного движения. Обычно для усиления динамики он прибегает к определенной композиции, где преобладает диагональное направление. Так, в обоих антверпенских образах, например, диагональ образует линия креста. Это динамическое направление создается и усложненными ракурсами, позами фигур, находящихся во взаимосвязи, образующими сложную пространственную среду. Все композиции Рубенса пронизаны движением, это поистине мир, где нет покоя.

Рубенс понимал и любил античность, он часто претворял мифы в живописные образы. Но избирал он преимущественно те сюжеты, которые можно воплотить в динамические композиции. Юпитер похищает своих возлюбленных, амазонки сражаются, сатиры нападают на нимф... Вакханалии, в которых можно показать сладость опьянения, охота на львов, с их энергией, стремительностью и безудержной силой — все, что дает повод выразить радость бытия,

пропеть гимн жизни, особенно привлекает художника. Под кистью Рубенса поэтизируется чувственная стихия. Образы классической древности обретают земную достоверность, не заземляясь и не теряя своей возвышенности, как, например, в эрмитажном шедевре «Персей и Андромеда». Андромеда, превратившаяся в белокурую, пышущую здоровьем фламандку, полный мощи Персей, освободивший красавицу из плена дракона, крылатый его конь Пегас, амуры, венчающая героя слава — все овеяно поэзией и полно чувством ликования. Этому особенно способствует колорит картины, торжественное звучание синего, красного, желтого. Трепетный, вибрирующий мазок передает в тончайшей нюансировке розовых и перламутровых тонов всю красоту тела Андромеды. Переходы света и тени незаметны, четкие контуры отсутствуют, все предметы как бы возникают из света и воздуха. Рубенс пишет очень жидко, иногда под красками просвечивает тон грунта. Правда, для 20-х годов характерны в целом яркость колорита и многоцветность, позже Рубенс будет тяготеть к более монохромной живописи.

Дом Рубенса становится центром художественной жизни Фландрии, туда стекается цвет художественной и ученой интеллигенции Европы, внимания художника ищут самые привилегированные лица. Атмосферу семейной жизни Рубенс прекрасно передал в «Автопортрете с Изабеллой Брандт» (1609—1610), изобразив себя и жену под сенью цветущей жимолости, в нарядных, даже торжественных костюмах, лишенными всякой позы и нарочитости, излучающими молодое счастье.

В 1623—1625 гг. Рубенс получает заказ на цикл из 21 картины от французской королевы Марии Медичи, вдовы Генриха IV, для украшения Люксембургского дворца. Темы малоинтересные и не существенные исторически (бракосочетание и регентство королевы) гений Рубенса превратил в блистательное творение монументально-декоративного искусства. Сцены из жизни Марии Медичи нельзя назвать историческими картинами, в них лица исторические соседствуют с античными божествами, реальные события уживаются с аллегориями. Но что бы он ни изображал, все имеет характер убедительной правды, реальности и верности изображаемого мира при всей безудержности художественной фантазии.

В 1626 г. Рубенс теряет свою любимую жену. Кончается определенный период его жизни. Тяготясь одиночеством, художник принимает поручение правительницы Нидерландов инфанты Изабеллы и едет с дипломатическим поручением в Испанию и Англию (для переговоров о мире Испании с Англией). Встреченный с почетом английским и испанским королями как художник мировой известности, он приобретает новые связи, покровительство царственных особ, его возводят в дворянское и в рыцарское достоин-

ство. В Испании Рубенс изучает богато представленные там полотна Тициана, знакомится с молодым Веласкесом.

В 1630 г. Рубенс возвращается в Антверпен и вскоре вступает в брак с молоденькой дальней родственницей по первой жене Еленой Фоурмен (в иной транскрипции — Фаурмен). Она стала музой художника в последний период его творчества. Елена Фоурмен — живое воплощение идеала художника, как бы сошедшее с его полотна изображение. Он пишет ее вместе с собой на прогулке, в саду, демонстрирующим ей свои владения, он изображает ее с детьми, пишет ее одетой и обнаженной. В венском портрете («Шубка», 1638) Елена Фоурмен предстает стоящей на красном ковре, с накинутой на плечи шубкой. Портрет построен на тончайших цветовых нюансах, на контрасте густого коричневого меха с бархатистостью кожи, с легкостью пронизанных воздухом волос, с влажностью блестящих глаз. Тело женщины написано с потрясающей реалистической силой, кажется, что ощущаешь, как в жилах пульсирует кровь. Это очень личное, интимное изображение, но, как во всяком большом произведении, в нем есть обобщающая мысль: Рубенс славит женщину как символ жизни.

В 30-е годы Рубенс, тяготясь жизнью в большом торговом городе, покупает поместье со старинным замком Стэн (Стеен), поэтому часто этот период творчества Рубенса называют «стенским». В это последнее десятилетие жизни Рубенс больше пишет для себя, руководствуясь собственным выбором тем, но исполняет немало произведений и по заказу. Он пишет портреты, и хотя этот жанр не самый главный в его творчестве, тем не менее он четко укладывается в рамки стиля. Это парадный барочный портрет, в котором величие передается и позой модели, и костюмом, и всякими аксессуарами обстановки. В последнем автопортрете (1638—1639) Рубенс сумел, однако, показать себя и тонким психологом: грусть, усталость, следы болезни и многих размышлений умудренного жизненным опытом уже немолодого человека написаны на этом лице. Не менее тонок по характеристике и изыскан по цвету более ранний портрет молодой женщины, известный как портрет камеристки (около 1625).

Рубенс обращается и к жизни природы. Широкие равнины, тучные стада, могучие деревья, спокойное приволье или, наоборот, разбушевавшаяся стихия переданы кистью Рубенса с одинаковым чувством реализма и неизменного жизнеутверждения. В ощущении подлинно народного духа Рубенс выступает наследником великого нидерландского художника Питера Брейгеля Мужичкого.

В последнее десятилетие живописное мастерство Рубенса отличается виртуозностью и предельной широтой. Колорит становится более монохромным, более обобщенным, утрачивается прежняя многоцветность («Вирсавия», 1635; «Следствия войны», 1638).

Рубенс умер в 1640 г. в расцвете творческих сил. У него было много учеников, огромная мастерская, в которой многие работы были завершены по эскизам художника его учениками. Ван Дейк, Снейдерс, Ян Брейгель Бархатный были в их числе. Но дело не в количестве учеников. Историческое значение Рубенса в том, что он определил пути развития фламандской школы, имевшей огромное влияние на последующее развитие западноевропейского искусства, особенно XIX в.

Наиболее знаменитым из всех учеников Рубенса, учившимся у него недолго, но ставшим вскоре первым помощником в его мастерской, был Антонис ван Дейк (1599—1641). Ван Дейк рано сложился как художник. Сын богатого антверпенского коммерсанта, он всю жизнь стремился приобщиться к родовой аристократии, и в его портретах и автопортретах всегда подчеркнуты аристократизм модели, ее хрупкость и изысканность. Именно таким изящным баловнем судьбы видим мы его на автопортрете: усталое выражение нарочито придано этому розовощекому лицу фламандца, в натуре подчеркнуты черты женственности. Тщательно выписаны красивые холеные руки, аристократически небрежен костюм, романтически развились кудри. Он пишет себя то Ринальдо, то Парисом, то св. Себастьяном и во всех его религиозных композициях сквозит настроение грустно-элегическое. Портретируя антверпенских богатых бюргеров, сам вышедший из этой среды, ван Дейк всячески старается аристократизировать модели, сообщая им нервную экспрессию и утонченность форм.

В его творчестве большое место занимают сюжеты мифологические и христианские, которые он трактует с присущим ему лиризмом («Сусанна и старцы», 1618—1620; «Св. Иероним», 1620; «Мадонна с куропатками», начало 30-х годов).

Но главным жанром ван Дейка становится портрет. В первый, антверпенский период (конец 10-х — начало 20-х годов), как называется это время его творчества, он пишет богатых бюргеров или своих товарищей по художеству, пишет в строго реалистической манере, с тонким психологизмом. Но по приезде в Италию этот тип портрета уступает место другому. Снискав любовь местной генуэзской знати, ван Дейк получает множество заказов и создает парадный, репрезентативный портрет, в котором прежде всего выражена сословная принадлежность модели. Фигура подана несколько снизу, что делает ее более величественной, монументальной, аксессуары богатого костюма и обстановки усиливают это впечатление. Портреты ван Дейка декоративны всем своим строем: пластическим и линейным ритмом, игрой светотени, чему он учился у Караваджо, и конечно, колоритом, в котором воздействие величайшего колориста Рубенса слилось с влиянием на художника колористической школы венецианцев (портрет Паоло Адорно).

В 1627 г. ван Дейк возвращается в Антверпен и, так как Рубенс в этот период уезжает в Испанию и Англию, становится на некоторое время главной художественной фигурой в родном городе. Успех его как модного живописца огромен. Политические деятели, прелаты церкви, аристократы и богатые бюргеры, местные красавицы, собратья-художники предстают в длинной галерее, которую составили работы ван Дейка этих лет (парные портреты супругов Стевенс; портрет художника Ф. Снейдерса и др.).

По возвращении Рубенса на родину, не желая конкурировать с великим мастером, честолюбивый художник уезжает в Англию

Ван Дейк.
Портрет Карла I
на охоте.
Париж, Лувр



на службу к королю Карлу I (1632). Английская национальная школа живописи еще только складывалась, и ван Дейк был встречен с радостью и сразу буквально засыпан заказами. Карл I жалует ему звание главного живописца короля, возводит его в рыцарское достоинство. Ван Дейк «отплачивает» за все созданием галереи парадных портретов английской придворной аристократии. Свои модели он представляет в богатых интерьерах или на лоне природы, чаще всего в рост, в эффектной позе, в красочной одежде, явно приукрашенными. Но тонко уловленные в каждом отдельном случае индивидуальные особенности модели, присущее ван Дейку чувство меры и, конечно, блестящее мастерство художника — все это вместе спасает его от грубой лести (портрет Томаса Уортона; портрет Филиппа Уортона; портрет Карла I на охоте).

Для Англии ван Дейк явился основателем большой школы портретного искусства, достигшей исключительного расцвета в XVIII в. Но и для школ континента ван Дейк как мастер парадного портрета имел огромное значение.

Ван Дейк был во многом далек от Рубенса. Истинным последователем и главой фламандской школы после смерти Рубенса был Якоб Иордане (1593—1678), крупнейший художник Фландрии XVII в. Один из лучших помощников Рубенса в его мастерской, он многому научился у великого живописца, но сумел не утратить и свои индивидуальные черты. Как и ван Дейк, он происходил из бюргерской среды. За какие бы темы он ни брался — мифологические, христианские, аллегорические, — он всегда оставался трезвым реалистом, сумевшим сохранить здоровое народное начало. Излюбленный его жанр — бытовой. Это национальный «Праздник бобового короля» — семейные пирушки, много раз повторенные Иордансом: столы ломятся от яств, лица лоснятся от довольства, расплываются в улыбках. Художник искал свои образы в крестьянской среде, в народной толпе. В другом распространенном сюжете — «Сатир в гостях у крестьянина» (на тему эзоповой басни); варианты этой картины имеются во многих европейских музеях; античная легенда приобретает национальные фламандские черты. Искусство Иордана самым тесным образом связано со старонидерландскими традициями. В ранние годы из европейских мастеров на него оказал большое влияние Караваджо («Поклонение пастухов»). Позднее он меньше увлекается эффектами светотеневых контрастов. Насыщенность цвета создает праздничность композиции, всегда брызжущей весельем. Живопись Иордана сочная, свободная, пластически мощная, выказывающая большие декоративные возможности художника. Национальный колорит, национальный тип выражены в произведениях Иордана с наибольшей полнотой и прямолинейностью.

Особым жанром во фламандском искусстве XVII в. был натюрморт, знаменитым мастером которого был Франс Снейдерс (1579—1657). В его картинах груды лежат на столах прекрасно написанные дары земли и воды: рыба, мясо, фрукты, убитая дичь. Как правило, такие натюрморты служили декоративным украшением больших богатых интерьеров, поэтому фламандский натюрморт обычно велик по размеру в отличие от голландского (например, знаменитые «Лавки» Снейдерса, 1618—1621: «Рыбная лавка», «Фруктовая лавка», исполненные для епископского дворца).

Жанровая живопись представлена в искусстве Фландрии исключительно одаренным художником Адрианом Броувером (Браувером, 1606—1638). Много лет проживший в Голландии, Броувер писал небольшого размера картины на бытовые темы. Его герои — крестьяне и городской плебс, они играют в карты, пьют, дерутся, горланят песни. В произведениях Броувера нет широкой декоративности фламандской школы, они выполнены в духе голландского реализма и рассчитаны на близкое рассмотрение («Деревенский лекарь»). Сюжеты иногда драматичны, лица, мимика, позы, жесты

необычайно выразительны, ирония переплетается с горечью, и в этом смысле Броувер продолжает традиции Брейгеля («Драка»). Письмо его виртуозно, артистично, полно тонких цветовых соотношений. Лаконизм языка, умение минимальными средствами выразить главное, мудрое самоограничение в полной мере проявляется в рисунках Броувера, в своей лапидарности очень близких современному искусству.

В творчестве последователя Броувера — Давида Тенирса младшего (1610—1690) крестьянская тема трактуется как сельские празднества. В больших по размеру, но мелкофигурных композициях он представляет праздничное веселье под открытым небом, с танцами, трапезами, мирными беседами... Во второй половине XVII в. крупных мастеров во фламандской живописи нет, но вклад в европейское искусство Фландрией уже был сделан.

Голландское искусство XVII века

В XVII в. Голландия, по словам Маркса, стала образцовой капиталистической страной. Она вела обширную колониальную торговлю, у нее был мощный флот, кораблестроение было одной из ведущих отраслей промышленности. Трудолюбивые земледельцы, голландцы на сравнительно небольших пространствах земли сумели создать такое молочное хозяйство, что прославились на общеевропейском рынке. В конце XVII — начале XVIII в. с выступлением на международной торговой арене Англии и Франции Голландия теряет свое экономическое и политическое значение, но на протяжении всего XVII столетия она является ведущей экономической державой Европы.

Одновременно Голландия в этот период — и важнейший центр европейской культуры. Борьба за национальную независимость, победа бюргерства определили и характер голландской культуры XVII в. Протестантизм (кальвинизм как его форма), вытеснивший полностью влияние католической церкви, привел к тому, что духовенство в Голландии не имело такого влияния, как во Фландрии и тем более в Испании или Италии. Лейденский университет был центром свободомыслия. Духовная атмосфера благоприятствовала развитию философии, естественных наук, математики. Отсутствие богатого патрициата и католического духовенства имело огромные последствия для развития голландского искусства. У голландских художников был другой заказчик: бюргеры, голландский магистрат, украшавшие не дворцы и виллы, а скромные жилища или общественные здания, — поэтому и картины в Голландии этой поры не имеют таких размеров, как полотна Рубенса или Иорданса, и решают преимущественно не монументально-декоративные задачи. В Голландии церковь не играла роли заказчика произведений

искусства: храмы не украшались алтарными образами, ибо кальвинизм отвергал всякий намек на роскошь; протестантские церкви были просты по архитектуре и никак не украшены внутри.

Главное достижение голландского искусства XVII в. — в станковой живописи. Человек и природа были объектами наблюдения и изображения голландских художников. Трудолюбие, усердие, любовь к порядку и чистоте нашли отражение в картинах, изображающих голландский быт. Бытовая живопись становится одним из ведущих жанров, создатели которого в истории получили наименование «малых голландцев», то ли за непритязательность сюжетов, то ли из-за малых размеров картин, а может быть, и за то, и за другое. Голландцы хотели видеть в картинах весь многообразный мир. Отсюда широкий диапазон живописи этого столетия, «узкая специализация» по отдельным видам тематики: портрет и пейзаж, натюрморт и анималистический жанр. Живопись на евангельские и библейские сюжеты представлена так же, но далеко не в таком объеме, как в других странах, равно как и античная мифология. В Голландии никогда не было таких связей с Италией и классическое искусство не играло такой роли, как во Фландрии. Овладение реалистическими тенденциями, сложение определенного круга тем, дифференциация жанров как единый процесс находят завершение к 20-м годам XVII в. Но в каком бы жанре ни работали голландские мастера, везде они находят поэтическую красоту в обыденном, умеют одухотворить и возвысить мир материальных вещей.

Историю голландской живописи XVII в. прекрасно демонстрирует эволюция творчества одного из крупнейших портретистов Голландии Франса Хальса (около 1580—1666). В 10—30-х годах Хальс много работает в жанре группового портрета. Это в основном изображение стрелковых гильдий — корпораций офицеров для обороны и охраны городов. Бюргеры хотели быть увековеченными на полотне, они вносили определенный взнос за право быть изображенными, и художник обязан был помнить о равном внимании к каждой модели. Но не портретное сходство пленяет нас в этих произведениях Хальса. В них выражены идеалы молодой республики, чувства свободы, равноправия, товарищества. С полотнах этих лет смотрят жизнерадостные, энергичные, предприимчивые люди, уверенные в своих силах и в завтрашнем дне («Стрелковая гильдия св. Адриана», 1627 и 1633; «Стрелковая гильдия св. Георгия», 1627). Хальс изображает их обычно в товарищеской пирушке, в веселом застолье. Большие размеры композиции, вытянутой по горизонтали, широкое уверенное письмо, интенсивные, насыщенные цвета (желтый, красный, синий и т. д.) создают монументальный характер изображения. Художник выступает историографом целой эпохи.

Индивидуальные портреты Хальса исследователи иногда называют жанровыми в силу особой специфичности изображения, определенного приема характеристики. Впозе качающегося на стуле Хейтхейзена есть что-то неустойчивое, выражение лица как будто вот-вот должно измениться. Портрет пьяной старухи, «гарлемной ведьмы», содержательницы харчевни Малле Баббе (начало 30-х годов), с совой на плече и пивной кружкой в руке, носит черты жанровой картины. Эскизная манера Хальса, его смелое письмо, когда мазок лепит и форму, и объем и передает

Хальс.
Стрелковая
гильдия
св. Георгия.
Харлем, музей
Хальса



цвет, мазок, то жирный, пастозный, густо покрывающий холст, то позволяющий проследить тон грунта, акцентировка одной детали и недосказанность другой, внутренняя динамика, умение по одному намеку определить целое — вот типичные черты почерка Хальса.

В портретах Хальса позднего периода (50—60-е годы) исчезает беззаботная удаль, энергия, напор в характерах изображенных лиц. В эрмитажном мужском портрете при всей импозантности фигуры, даже некоторой чванливости прослеживается усталость и грусть. Эти черты еще более усилены в блестящем по живописи портрете мужчины в широкополой шляпе из музея в Касселе (60-е годы). Хальс в эти годы перестает быть популярным, потому что никогда не льстит и оказывается чужд переродившимся, утратившим демократический дух вкусам богатых заказчиков. Но именно в поздний период творчества Хальс достигает вершины мастерства и создает наиболее глубокие произведения. Колорит его картин становится почти монохромным. Это обычно темная, черная одежда, с белым воротником и манжетами, и темно-оливковый цвет фона. Лаконичная живописная палитра построена, однако, на тончайших градациях.

За два года до смерти, в 1664 г., Хальс снова возвращается к групповому портрету. Он пишет два портрета — регентов и регентш приюта для престарелых, в одном из которых сам нашел приют в конце жизни. В портрете регентов нет духа товарищества прежних композиций, модели разобщены, бессильны, у них мутные взгляды, опустошение написано на их лицах. В сумрачный колорит (черное, серое и белое) особое напряжение вносит розовато-красное пятно ткани на колене одного из регентов. Так, на девятом десятке лет больной, одинокий и нищий художник создает свои



самые драматические и самые изысканные по мастерству произведения.

Искусство Хальса имело огромное значение для своего времени, оно оказало воздействие на развитие не только портрета, но и бытового жанра, пейзажа, натюрморта.

Пейзажный жанр Голландии XVII столетия особенно интересен. Это не природа вообще, некая общая картина мироздания, а национальный, именно голландский пейзаж, который мы узнаем и в современной Голландии: знаменитые ветряные мельницы, пустынные дюны, каналы со скользящими по ним лодками летом и с конькобежцами — зимой. Воздух насыщен влагой. Серое небо занимает в композициях большое место. Именно такой изображают Голландию Ян ван Гойен (1596—1656) и Саломон ван Рейсдаль (около 1600—1670).

Расцвет пейзажной живописи в голландской школе относится к середине XVII в. Крупнейшим мастером реалистического пейзажа был Якоб ван Рейсдаль (1628/29—1682), художник неистощимой фантазии. Его произведения обычно исполнены глубокого драма-

тизма, изображает ли он лесные чаши («Лесное болото»), ландшафты с водопадами («Водопад») или романтический пейзаж с кладбищем («Еврейское кладбище»). Природа у Рейсдаля предстает в динамике, в вечном обновлении. Даже самые простые мотивы природы приобретают под кистью художника монументальный характер. Рейсдалю свойственно сочетать тщательную выписанность с большой жизненной целостностью, с синтетичностью образа.

Только морским пейзажем (мариной) занимался Ян Порселлис

Хальс.

Портрет Виллема ван Хейтхейзена.
Брюссель,
Музей изящных искусств

Терборх.

Концерт.
Берлин, музей

Хеда.

Завтрак с ежевичным пирогом.
Дрезден, галерея



(около 1584—1632). Рядом с реалистическим, сугубо голландским пейзажем существовало в это время и другое направление: итальянского характера ландшафты, оживленные мифологическими персонажами, фигурками людей и животных.

В тесной связи с голландским пейзажем находится анималистический жанр. Излюбленный мотив Альберта Кейпа — коровы на водопое («Закат на реке», «Коровы на берегу ручья»). Пауль Поттер помимо общих планов любит изображать одно или несколько животных крупным планом на фоне пейзажа («Собака на цепи»).

Блестящего развития достигает натюрморт. Голландский натюрморт — это в отличие от фламандского скромные по размерам и мотивам картины интимного характера. Питер Клас (около 1597—1661), Биллем Хеда (1594—1680/82) чаще всего изображали так называемые завтраки: блюда с окороком или пирогом на относительно скромно сервированном столе. В умелой компоновке предметы показаны так, что ощущается как бы внутренняя жизнь вещей (недаром голландцы называли натюрморт «still leven» — «тихая жизнь», а не «nature morte» — «мертвая природа»). Колорит

сдержан и изыскан (Хеда. «Завтрак с омаром»; 1648; Клас. «Натюрморт со свечой»; 1627).

С изменением жизни голландского общества во второй половине XVII в., с постепенным нарастанием стремления буржуазии к аристократизации и потерей ею былого демократизма изменяется и характер натюрмортов. «Завтраки» Хеды сменяются роскошными «десертами» Кальфа. На смену простой утвари приходят мраморные столы, ковровые скатерти, серебряные кубки, сосуды из перламутровых раковин, хрустальные бокалы. Кальф достигает



поразительной виртуозности в передаче фактуры персиков, винограда, хрустальных поверхностей. Единый тон натюрмортов прежнего периода сменяется богатой градацией самых изысканных красочных оттенков.

Голландский натюрморт — одно из художественных претворений самой важной темы голландского искусства — темы частной жизни обыкновенного человека. Эта тема в полной мере получила свое воплощение в жанровой картине. В 20—30-х годах XVII в. голландцы создали особый тип небольшой мелкофигурной картины. 40—60-е годы — расцвет живописи, прославляющей спокойный бюргерский быт Голландии, размеренное повседневное существование. Но еще в кругу Франса Хальса, где сложился и Адриан Броувер, фламандский живописец, сформировался отчетливый интерес к темам из крестьянского быта. Адриан ван Остаде (1610—1685) изображает обычно теневые стороны быта крестьянства («Драка»). С 40-х годов в его творчестве сатирические ноты все чаще сменяются юмористическими («В деревенском кабачке», 1660). Иногда эти маленькие картины окрашены большим лири-

ческим чувством. По праву шедевром живописи Остаде считается его «Живописец в мастерской» (1663), в котором художник прославляет творческий труд, не прибегая ни к декларации, ни к патетике.

Но главной темой «малых голландцев» является все-таки не крестьянский, а бюргерский быт. Обычно это изображения без какой-либо увлекательной фабулы. В картинах этого жанра как будто ничего не происходит. Женщина читает письмо, кавалер и дама музицируют. Или же они только что познакомились и между

Де Хох.
Дворик.
Лондон,
Национальная
галерея

Вермер
Делфтский.
Головка девушки.
Фрагмент.
Гаага,
Маурицхейс

Рембрандт.
Анатомия
доктора Тульпа.
Гаага,
Маурицхейс



ними рождается первое чувство, но это лишь намечено, зрителю предоставлено право самому строить догадки. Самым занимательным рассказчиком в картинах такого рода был Ян Стэн (1626—1679). Замедленный ритм жизни, выверенность распорядка дня, некоторое однообразие существования прекрасно передает Габриэль Метсю (1629—1667; «Завтрак», «Больная и врач»).

Еще большего мастерства достиг в этом Герард Терборх (1617—1681). Он начал с самых демократических сюжетов («Точильщик»), но с изменением вкусов голландского бюргерства перешел к моделям более аристократическим и имел здесь большой успех.

Особую поэтичность у малых голландцев приобретает интерьер. Жизнь голландцев протекала в основном именно в доме. Настоящим певцом этой темы стал Питер де Хох (1629—1689). Его комнаты с полуоткрытым окном, с брошенными ненароком туфлями или оставленной метлой, как правило, изображены без человеческой фигуры, но человек здесь незримо присутствует, между интерьером и людьми всегда есть связь. Когда же он изображает людей, то

намеренно подчеркивает некий застывший ритм, изображает жизнь как бы замершую, столь же неподвижную, как и сами вещи («Хозяйка и служанка», «Дворик»).

Новый этап жанровой живописи начинается в 50-е годы и связан с так называемой дельфтской школой, с именем таких художников, как Карель Фабрициус, Эммануэль де Витте и Ян Вермер, известный в истории искусства как Вермер Делфтский (1632—1675). Вермер был одним из тех художников, кто предопределил многие колористические искания XIX столетия, проложил во многом дорогу для импрессионистов, хотя картины Вермера как будто ни в чем не оригинальны. Это те же изображения застылого бюргерского быта: чтение письма, беседующие кавалер и дама, служанки, занятые нехитрым хозяйством, виды Амстердама или Делфта. Ранняя картина Вермера «У сводни» (1656) необычайно велика по размерам, монументальна по форме, звучна по цвету больших локальных пятен: красной одежды кавалера, желтого платья и белого платка девушки. Позже Вермер откажется от больших размеров и будет писать такие же небольшие полотна, какие были приняты в жанровой живописи того времени. Но эти несложные по действию картины: «Девушка, читающая письмо», «Кавалер и дама у спинета», «Офицер и смеющаяся девушка» и т. д. — полны душевной незамутненности, тишины и покоя. Главные достоинства Вермера-художника — в передаче света и воздуха. Он сочетает широкую кисть с мелким мазком, координирует свет и цвет. Растворение предметов в световоздушной среде, умение создать эту иллюзию прежде всего определило признание и славу Вермера именно в XIX в. Позднее письмо Вермера стало более сплавленным, гладким, построенным на нежных сочетаниях голубого, желтого, синего, объединенных удивительным жемчужным, даже жемчужно-серым («Головка девушки»).

Вермер делал то, чего никто не делал в XVII в.: он писал пейзажи с натуры («Улочка», «Вид Делфта»). Их можно назвать первыми образцами пленэрной живописи. Зрелое, классическое в своей простоте искусство Вермера имело огромное значение для будущих эпох.

Вершиной голландского реализма, итогом живописных достижений голландской культуры XVII столетия является творчество Рембрандта. Но значение Рембрандта, как всякого гениального художника, выходит за пределы только голландского искусства и голландской школы.

Харменс ван Рейн Рембрандт (1606—1669) родился в Лейдене, в семье довольно зажиточного владельца мельницей, и после латинской школы недолгое время учился в Лейденском университете, но оставил его ради занятий живописью сначала у малоизвестного местного мастера, а затем у амстердамского художника Питера

Ластмана. Период обучения был недолгий, и вскоре Рембрандт уезжает в родной город, чтобы самостоятельно заняться живописью в собственной мастерской. Поэтому 1625—1632 годы обычно называются лейденским периодом его творчества. Это время становления художника, наибольшего увлечения его Караваджо; манера мастера в этот период была еще суховагой, а толкование сюжетов — нередко мелодраматическим. Это период, когда он впервые обращается и к офорту.

В 1632 г. Рембрандт уезжает в Амстердам, центр художественной культуры Голландии, который, естественно, привлекал молодого художника. 30-е годы — время наивысшей славы, путь к которой открыла для живописца его большая заказная картина 1632 г. — групповой портрет, известный в науке как «Анатомия доктора Тульпа», или «Урок анатомии». На рембрандтовском полотне люди объединены между собой действием, все представлены в естественных позах, их внимание обращено на главное действующее лицо — доктора Тульпа, демонстрирующего у «разъятого» трупа строение мышц. Как истинный голландец Рембрандт не боится реалистических деталей, как большой художник он умеет избежать натурализма. В 1634 г. Рембрандт женится на девушке из богатой семьи — Саскии ван Эйленборх — и с этих пор попадает в патрицианские круги. Начинается самый счастливый период его жизни. Он становится знаменитым и модным художником. Его дом привлекает лучших представителей духовной аристократии и богатых заказчиков, у него большая мастерская, где с успехом трудятся его многочисленные ученики. Немалое наследство Саскии и его собственные работы дают ему материальную свободу.

Весь этот период овеян романтикой. Живописец как бы специально стремится в своем творчестве уйти от тусклой бюргерской повседневности и пишет себя и Саскию в роскошных нарядах, в фантастических одеждах и головных уборах, создавая эффектные композиции, выражая в сложных поворотах, позах, движениях разные состояния, в которых превалирует общее — радость бытия. Это настроение выражено в одном автопортрете луврского собрания 1634 г. и в портрете Саскии из музея в Касселе (этого же года), а также в эрмитажном изображении Саскии в образе Флоры. Но, пожалуй, ярче всего мироощущение Рембрандта этих лет передает известный «Автопортрет с Саскией на коленях» (около 1636). Откровенной радостью жизни, ликованием пронизано это полотно. Эти чувства переданы простодушным выражением сияющего лица самого художника, достигшего как будто всех земных благ; всем антуражем, от богатых одежд до торжественно поднятого хрустального бокала в руке; ритмом пластических масс, богатством цветовых нюансов, светотеневой моделировкой, которая станет главным из выразительных средств в рембрандтовской живописи.

Феерический, сказочный мир... Язык барокко наиболее близок выражению этого приподнятого настроения. И Рембрандт в этот период во многом находится под влиянием итальянского барокко. В сложных ракурсах предстают перед нами персонажи картины 1635 г. «Жертвоприношение Авраама». От тела Исаака, распростертого на переднем плане и выражающего полную беспомощность жертвы, взгляд зрителя обращается в глубину — к фигуре старца Авраама и вырывающемуся из облаков посланцу бога — ангелу. Композиция в высшей степени динамична, построена по всем правилам барокко. Но в картине есть то, что отличает в ней именно рембрандтовский характер творчества: проникновенное проследование душевного состояния Авраама, не успевшего при внезапном появлении ангела почувствовать ни радости избавления от страшной жертвы, ни благодарности, а испытывающего пока лишь усталость и недоумение. Богатейшие возможности Рембрандта-писателя заявляют о себе в этой картине вполне очевидно.

В эти же 30-е годы Рембрандт впервые серьезно начинает заниматься графикой, прежде всего офортом. Наследие Рембрандта-графика, оставившего как произведения гравюры, так и уникальные рисунки, не менее значительно, чем живописное. Офорты Рембрандта — это в основном библейские и евангельские сюжеты, но в рисунке, как истинно голландский художник, он часто обращается и к жанру. Правда, талант Рембрандта таков, что всякое жанровое произведение начинает звучать под его рукой как философское обобщение.

На рубеже раннего периода творчества художника и его творческой зрелости предстает перед нами одно из самых знаменитых его произведений, известное как «Ночной дозор» (1642) — групповой портрет стрелковой роты капитана Баннинга Кока. Но групповой портрет — это только формальное название произведения, вытекающее из желания заказчика. Рембрандт отошел от привычной композиции группового портрета — изображения пирушки, во время которой происходит «представление» каждого из портретируемых. Он расширил рамки жанра, представив скорее историческую картину: по сигналу тревоги отряд Баннинга Кока выступает в поход. Одни спокойны, уверены, другие возбуждены в ожидании предстоящего, но на всех лежит выражение общей энергии, патриотического подъема, торжества гражданского духа. Изображение людей, выходящих из-под какой-то арки на яркий солнечный свет, полно отголосков героической эпохи нидерландской революции, времени триумфов республиканской Голландии. Групповой портрет под кистью Рембрандта перерос в героический образ эпохи и общества.

Но само это настроение было чуждо бюргерской Голландии середины века, не отвечало вкусам заказчиков, а живописные

приемы шли вразрез с общепринятыми. Эффектная, несомненно несколько театральная, в высшей степени свободная композиция, как уже говорилось, не ставила своей целью представить каждого из заказчиков. Многие лица просто плохо «прочитываются» в этой резкой светотени, в этих контрастах густых теней и яркого солнечного света, на который выходит отряд (в XIX в. картина уже так потемнела, что ее считали изображением ночной сцены, отсюда ее неправильное название. Тень, ложащаяся от фигуры капитана на светлую одежду лейтенанта, доказывает, что это не ночь, а день). Непонятым и нелепым казалось зрителю появление в этой сцене посторонних, особенно маленькой девочки в золотисто-желтом платье, затесавшейся в эту энергичную мужскую толпу. Все здесь вызывало недоумение и раздражение публики, и можно сказать, что с этой картины начинается и ежеминутно углубляется конфликт художника и общества. Со смертью Саскии в этом же 1642 году происходит естественный разрыв Рембрандта с чуждыми ему патрицианскими кругами.

40—50-е годы — это пора творческой зрелости. Изменилась не только внешняя жизнь Рембрандта, изменился прежде всего он сам. Это время сложения его творческой системы, из которой многое уйдет в прошлое и в которой будут обретены иные, неоценимые качества. Он часто в этот период обращается к прежним произведениям, чтобы их переделать по-новому. Так было, например, с «Данаей», которую он написал еще в 1636 г. Уже и тогда было высказано в этом образе главное: чувственное начало, языческое, в какой-то степени «тициановское» было в ней лишь частью общего в выражении сложных душевных переживаний, единого душевного порыва. На смену классическому, прекрасному, но и абстрактному в своей красоте идеалу пришло выражение жизненной правды, яркой индивидуальности физического склада. Это некрасивое тело было передано предельно реалистично. Но Рембрандта не устраивала внешняя правда. Обратившись к картине в 40-е годы, художник усилил эмоциональное состояние. Он переписал заново центральную часть с героиней и служанкой. Придав Данае новый жест поднятой руки, он сообщил ей большую взволнованность, выражение радости, надежды, призыва. Изменилась и манера письма. В нетронутых частях живопись холодных тонов, тщательно проработана форма; в переписанных преобладают теплые золотисто-коричневые, письмо смелое, свободное. Огромную роль играет свет: световой поток как бы окутывает фигуру Данаи, она вся светится любовью и счастьем, этот свет воспринимается как выражение человеческого чувства.

В 40—50-е годы неуклонно растет рембрандтовское мастерство. Он выбирает для трактовки наиболее лирические, поэтические стороны человеческого бытия, то человеческое, которое извечно,

всечеловечно: материнскую любовь, сострадание. Наибольший материал ему дает Священное писание, а из него — сцены жизни святого семейства, сюжеты из жизни Товия. Никаких внешних эффектов в произведениях этого периода нет. Рембрандт изображает простой быт, простых людей, как в полотне «Святое семейство»: лишь ангелы, спускающиеся в полумрак бедного жилища, напоминают нам о том, что это не обыкновенная семья. Жест руки матери, откидывающей полог, чтобы посмотреть на спящего ребенка, сосредоточенность в фигуре Иосифа — все глубоко продумано. Простота быта и облика людей не заземляют тему. Рембрандт умеет в повседневности жизни увидеть не мелкое и обыденное, а глубокое и непреходящее. Мирной тишиной трудовой жизни, святостью материнства веет от этого полотна. Огромную роль теперь в картинах Рембрандта играет светотень — основа его художественной структуры. В колорите преобладают тональные отношения, в которые Рембрандт любит вводить сильные пятна чистого цвета. В «Святом семействе» таким объединяющим пятном служит красное одеяло на колыбели.

Большое место в творчестве Рембрандта занимает пейзаж, как живописный, так и графический (офорт и рисунок). В изображении реальных уголков страны он умеет так же, как и в тематической картине, подняться над обыденным («Пейзаж с мельницей»).

Последние 16 лет — наиболее трагические годы жизни Рембрандта, но они полны потрясающей по силе творческой активности, в результате которой созданы живописные образы, исключительные по монументальности характеров и одухотворенности, произведения глубоко философские и высоко этические. В этих картинах Рембрандта все очищено от преходящего, случайного. Детали сведены к минимуму", тщательно продуманы и осмыслены жесты, позы, наклон головы. Фигуры укрупнены, приближены к передней плоскости холста. Даже небольшие по размеру произведения Рембрандта этих лет создают впечатление необыкновенного величия и истинной монументальности. Главными выразительными средствами являются не линии и массы, а свет и цвет. Композиция строится в большой степени на равновесии цветовых звучаний. В колорите преобладают как бы горящие изнутри оттенки красного и коричневого. Цвет приобретает звучность и интенсивность. Было бы вернее сказать про позднего Рембрандта, что его цвет «светозарен», потому что в его полотнах свет и цвет едины, его краски как будто излучают свет. Это сложное взаимодействие цвета и света не самоцель, им создается определенная эмоциональная среда и психологическая характеристика образа.

Портреты позднего Рембрандта сильно отличаются от портретов 30-х и даже 40-х годов. Эти предельно простые (поясные или поколенные) изображения людей, близких художнику своим духовным

строим, — всегда образное выражение многогранной человеческой личности, поражающее умением мастера передать зыбкие, неуловимые душевные движения.

Рембрандт умел создавать портрет-биографию; выделяя только лицо и руки, он выражал целую историю жизни («Портрет старика в красном», около 1654). Но наибольшей тонкости характеристик Рембрандт достиг в автопортретах, которых дошло до нас около ста и на которых прекрасно прослеживается бесконечное многообразие психологических аспектов, разнообразие рембрандтовских характеристик. После праздничных портретов 30-х годов перед нами предстает другая трактовка образа: полный высокого достоинства и необычайной простоты человек в расцвете сил на портрете из Венского собрания 1652 г.; эта простота увеличивается со временем, как и выражение силы духа и творческой мощи (портрет 1660 г.)

Завершающим в истории группового портрета было изображение Рембрандтом старейшин цеха суконщиков — так называемые «Синдики» (1662), где скупыми средствами, избежав монотонности, Рембрандт создал живые и вместе с тем разные человеческие типы, но главное, сумел передать ощущение духовного союза, взаимопонимания и взаимосвязи людей, объединенных одним делом и задачами, что не удалось даже Хальсу.

В годы зрелости (в основном в 50-е годы) Рембрандт создал свои лучшие офорты. Как офортист он не знает равных в мировом искусстве. Необычайно усложняется и обогащается его техника офорта. К травлению он прибавляет технику «сухой иглы», поразному наносит краску при печатании, иногда вносит изменения в доску уже после получения первых оттисков, отчего многие офорты известны в нескольких состояниях. Но во всех них образы имеют глубокий философский смысл; они повествуют о тайнах бытия, о трагизме человеческой жизни. И еще одна особенность офортов Рембрандта этого периода: в них выражено сочувствие страдающим, обездоленным, неистребимое чувство самого художника к справедливости и добру. В графике Рембрандта в полной мере проявился демократизм его мироощущения («Слепой Товит», «Снятие с креста», «Положение во гроб», «Поклонение пастухов», «Три креста», 1653 и 1660). Он много занимается рисованием. Рембрандт оставил после себя 2000 рисунков. Это и этюды с натуры, эскизы для картин и подготовки для офортов. Технически блестящие, безукоризненные рисунки Рембрандта демонстрируют его обычную эволюцию: от проработанности в деталях и композиционной сложности к поразительному лаконизму и классически ясной величественной простоте.

Эпилогом творчества Рембрандта можно считать его знаменитую картину «Блудный сын» (около 1668—1669), в которой с наи-

большей полнотой проявились этическая высота и живописное мастерство художника. Сюжет библейской притчи о беспутном сыне, после многих скитаний возвратившемся в отчий дом, привлекал Рембрандта и раньше, о чем говорят один из ранних его офортов и несколько рисунков. В этой группе — в фигуре упавшего на колени оборванного юноши и возложившего руки на его бритую голову старца — предельная напряженность чувств, душевное потрясение, счастье возвращения и обретения, бездонная родительская любовь, но и горечь разочарований, потерь, унижений, стыда и раскаяния. Эта всечеловечность делает сцену понятной разным людям всех времен и сообщает ей бессмертие. Колористическое единство здесь особенно поражает. От оранжево-красных тонов фона — это все единый живописный поток, воспринимающийся как выражение единого чувства.

Рембрандт имел огромное влияние на искусство. Не было в Голландии его поры живописца, который бы не испытал на себе воздействие великого художника. У него было много учеников. Они усваивали систему рембрандтовской светотени, но рембрандтовского постижения человеческой личности, естественно, усвоить не могли. Поэтому некоторые не пошли дальше внешнего подражания учителю, а большинство изменило ему, перейдя на позиции академизма и подражания модным тогда фламандцам, а затем французам.

В последней четверти XVII в. начинается упадок голландской живописной школы, потеря ее национальной самобытности, а с начала XVIII столетия наступает конец великой эпохи голландского реализма.

Французское искусство XVII века

XVII век — время формирования единого французского государства, французской нации. Во второй половине столетия Франция — самая могущественная абсолютистская держава в Западной Европе. Это и время сложения французской национальной школы в изобразительном искусстве, формирования классицистического направления, родиной которого по праву считается Франция.

Французское искусство XVII в. имеет в своей основе традиции французского Возрождения. Живопись и графика Фуке и Клуэ, скульптуры Гужона и Пилона, замки времени Франциска I, дворец Фонтенбло и Лувр, поэзия Ронсара и проза Рабле, философские опыты Монтеня — на всем этом лежит печать классицистического понимания формы, строгой логики, рационализма, развитого чувства изящного, — т. е. того, чему суждено в полной мере воплотиться в XVII в. в философии Декарта, в драматургии Корнеля и Расина, в живописи Пуссена и Лоррена.

В литературе становление классицистического направления связано с именем Пьера Корнеля, великого поэта и создателя французского театра. В 1635 г. в Париже организуется Академия литературы, и классицизм становится официальным направлением, господствующим литературным течением, признанным при дворе.

В сфере изобразительного искусства процесс формирования классицизма был не таким единым.

В зодчестве — первом — намечаются черты нового стиля, хотя они и не складываются окончательно. В Люксембургском дворце, построенном для вдовы Генриха IV, регентши Марии Медичи (1615—1621), Саломоном де Бросом, многое взято от готики и Ренессанса, однако фасад уже членится ордерами, что будет характерно для классицизма. «Мэзон-Лафит» Франсуа Мансара (1642—1650) при всей сложности объемов являет собой единое целое, ясную, тяготеющую к классицистическим нормам, конструкцию.

В живописи обстановка была сложнее, ибо здесь переплелись влияния маньеризма, фламандского и итальянского барокко. На французскую живопись первой половины века имели влияние и караваджизм, и реалистическое искусство Голландии. Во всяком случае в творчестве братьев Ленен, особенно Луи Ленена, эти влияния прослеживаются отчетливо. Луи Ленен (1593—1648) изображает крестьян без пасторальности, без сельской экзотики, не впадая в слащавость и умиление. В живописи Ленена нет, конечно, следов социальной критики, но его герои полны внутреннего достоинства и благородства, как персонажи жанровых картин молодого Веласкеса. Бытовое подано Лененом возвышенно («Посещение бабушки», «Крестьянская трапеза»). Возвышен сам художественный строй его картин. В них нет повествовательности, иллюстративности, композиция строго продумана и статична, детали тщательно выверены и отобраны ради выявления прежде всего этической, нравственной основы произведения. Большое значение в картинах Ленена имеет пейзаж.

В последнее время все чаще в искусствоведческой литературе название направления, к которому принадлежит Луи Ленен, определяется термином «живопись реального мира». К этому же направлению относится творчество художника Жоржа де Латура (1593—1652). В своих первых работах на жанровые темы Латур выступает как художник, близкий к Караваджо («Шулер», «Гадалка»). Но уже в ранних работах проявляется одно из важнейших качеств Латура: неисчерпаемое богатство его фантазии, великолепие колорита, умение в жанровой живописи создать образы монументально-значительные.

Вторая половина 30-х—40-е годы — время творческой зрелости Латура. Он меньше обращается в этот период к жанровым

сюжетам, пишет в основном картины религиозные. Темы Священного писания дают художнику возможность раскрыть языком живописи самые значительные проблемы: жизнь, рождение, смирение, сострадание, смерть. Художественный язык Латура — предвестие классицистического стиля: строгость, конструктивная ясность, четкость композиции, пластическое равновесие обобщенных форм, безукоризненная цельность силуэта, статика. Все это сообщает образам Латура черты извечного, надмирного. Примером может служить одна из его поздних работ «Св. Себастьян и святые



жены» с идеально-прекрасной, напоминающей античную скульптуру, фигурой Себастьяна на переднем плане, в теле которого — как символ мученичества — художник изображает лишь одну вонзенную стрелу. Не так ли понимали эту условность и в эпоху Ренессанса, который, как и античность, был идеалом французов времени формирования классицизма?

Классицизм возник на гребне общественного подъема французской нации и французского государства. Основой теории классицизма был рационализм, опирающийся на философскую систему Декарта, предметом искусства классицизма провозглашалось только прекрасное и возвышенное, этическим и эстетическим идеалом служила античность. Создателем классицистического направления в живописи Франции XVII в. стал Никола Пуссен (1594—1665). В ученические годы (1612—1623) уже проявился определенный интерес Пуссена к античному искусству и искусству Возрождения. В 1623 г. он едет в Италию, сначала в Венецию, где получает колористические уроки, а с 1624 г. живет в Риме. Римская античность, живопись болонцев — вот наиболее сильные впечатления Пуссена.

Непроизвольно он испытывает и влияние Караваджо, которого как будто бы не принимал, однако следы караваджизма есть и в «Оплакивании Христа» (1625—1627), и в «Парнасе» (1627—1629). Темы пуссеновских полотен разнообразны: мифология, история, Новый и Ветхий завет. Герои Пуссена — люди сильных характеров и величественных поступков, высокого чувства долга перед обществом и государством. Общественное назначение искусства было очень важно для Пуссена. Все эти черты входят в складывающуюся программу классицизма. Искусство значительной мысли

Пуссен.
Танкред
и Эрминия.
Ленинград,
Эрмитаж



Пуссен.
И я был
в Аркадии
(Аркадские
пастухи).
Париж, Лувр

и ясного духа вырабатывает и определенный язык. Мера и порядок, композиционная уравновешенность становится основой живописного произведения классицизма. Плавный и четкий линейный ритм, статуарная пластика, то, что на языке искусствоведов называется «линейно-пластическим началом», прекрасно передают строгость и величавость идей и характеров. Колорит построен на созвучии сильных, глубоких тонов. Это гармонический мир в себе, не выходящий за пределы живописного пространства, как в барокко. Таковы «Смерть Германика», «Танкред и Эрминия». Написанная на сюжет поэмы итальянского поэта XVI в. Торкватто Тассо «Освобожденный Иерусалим», посвященной одному из крестовых походов, картина «Танкред и Эрминия» лишена прямой иллюстративности. Ее можно рассматривать как самостоятельное программное произведение классицизма. Пуссен избирает этот сюжет, потому что он дает ему возможность показать доблесть рыцаря Танкреда, найденного Эрминией на поле брани, страстность и силу чувства Эрминии, отрезающей волосы, чтобы перевязать раны героя и спасти его. Композиция строго уравновешенна. Форма

создается прежде всего линией, контуром, светотеневой моделировкой. Большие локальные пятна: желтое в одежде слуги и на крупе лошади, красная одежда Танкреда и синий плащ Эрминии — создают определенное красочное созвучие с общим коричневатожелтым фоном земли и неба. Все поэтично-возвышенно, во всем царит мера и порядок.

Лучшие вещи Пуссена лишены холодной рассудочности. В первый период творчества он много пишет на античный сюжет. Единство человека и природы, счастливое гармоническое мироощущение характерны для его картин «Царство Флоры» (1632), «Спящая Венера», «Венера и сатиры». В его вакханалиях нет титиановской чувственной радости бытия, чувственная стихия здесь овееяна целомудрием, на смену стихийному началу пришли упорядоченность, элементы логики, сознание непобедимой силы разума, все обрело черты героической, возвышенной красоты.

С начала 40-х годов в творчестве Пуссена намечается перелом. В 1640 г. он едет на родину, в Париж, по приглашению короля Людовика XIII. Но придворная жизнь в тисках абсолютистского режима тяготит скромного и глубокого художника. «При дворе легко сделаться художником-скорописцем», — говорил Пуссен, и в 1642 г. он уже снова в своем любимом Риме.

Первый период творчества Пуссена кончается, когда в его буколически трактованные темы врывается тема смерти, бренности и тщеты земного. Это новое настроение прекрасно выражено в его «Аркадских пастухах» — «Et in Arcadia ego» («И я был в Аркадии», 1650). Философская тема трактована Пуссенем как будто очень просто: действие разворачивается только на переднем плане, как в рельефе, юноши и девушка, случайно натолкнувшиеся на надгробную плиту с надписью «И я был в Аркадии» (т. е. «И я был молод, красив, счастлив и беззаботен — помни о смерти.»), похожи скорее на античные статуи. Тщательно отобранные детали, чеканный рисунок, уравновешенность фигур в пространстве, ровное рассеянное освещение — все это создает определенный возвышенный строй, чуждый всего суетного и преходящего. Стоическое примирение с роком, вернее, мудрое принятие смерти роднит классицизм с античным мироощущением.

В 40—50-е годы колористическая гамма Пуссена, построенная на нескольких локальных цветах, становится все скупее. Главный упор делается на рисунок, скульптурность форм, пластическую завершенность. Из картин уходит лирическая непосредственность, появляется некоторая холодность и отвлеченность. Лучшими у позднего Пуссена остаются его пейзажи. Художник именно в природе ищет гармонию. Человек трактуется прежде всего как часть природы. Пуссен явился создателем классического, идеального пейзажа в его героическом виде. Героический пейзаж (как и всякий

классицистический пейзаж) Пуссена, — это не реальная природа, а природа «улучшенная», сочиненная художником, ибо только в таком виде она достойна быть предметом изображения в искусстве. Это пантеистический пейзаж, но пантеизм Пуссена не языческий пантеизм — в нем выражено чувство причастности к вечности, раздумье о бытии. Около 1648 г. Пуссен пишет «Пейзаж с Полифемом», где чувство гармонии мира, мироощущение, близкое античному мифу, может быть, проявилось наиболее ярко и непосредственно. Игру на свирели усевшегося на скале и слившегося со скалой циклопа Полифема слушает не только нимфа Галатея, но вся природа: деревья, горы, пастухи, сатиры, дриады...

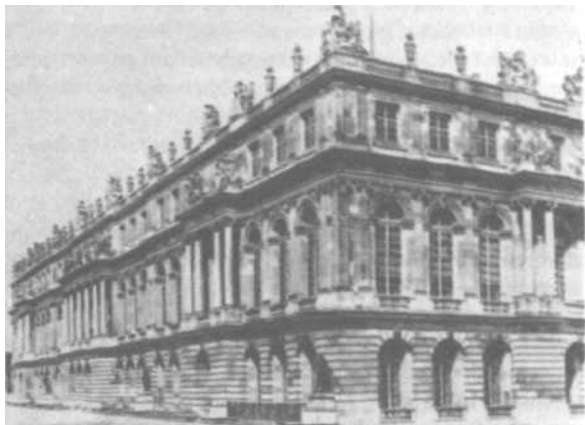
В последние годы жизни Пуссен создал замечательный цикл картин «Времена года» (1660—1665), имеющий несомненно символическое значение и олицетворяющий периоды земного человеческого существования.

Лирическая линия классического идеализированного пейзажа была развита в творчестве Клода Лоррена (1600—1682). Как и Пуссен, он жил в Италии. Пейзаж Лоррена обычно включает в себя мотивы моря, античных руин, больших куп деревьев, среди которых размещаются маленькие фигурки людей. Хотя чаще всего это персонажи из античных и библейских сказаний и название пейзажа определяется ими, у Лоррена люди играют скорее роль стаффажа, они введены им для подчеркивания огромности и величественности самой природы (например, «Отплытие святой Урсулы», 1641). Замечательны у Лоррена четыре полотна, изображающих четыре времени суток. Тематика Лоррена как будто очень ограничена, это всегда одни и те же мотивы, один и тот же взгляд на природу как на место пребывания богов и героев. Рациональное начало, организующее строгую выверенность, четкое соотношение частей, приводит к однообразным как будто композициям: свободное пространство по центру, купы деревьев или руины — кулисы. Но каждый раз в полотнах Лоррена выражено окрашенное большой эмоциональностью разное ощущение природы. Это достигается прежде всего освещением. Воздух и свет — сильнейшие стороны дарования Лоррена. Свет льется в композициях Лоррена обычно из глубины, резкая светотень отсутствует, все построено на мягких переходах от света к тени. Лоррен оставил также много рисунков с натуры (тушь с применением отмывки).

Сложение национальной французской художественной школы произошло в первой половине XVII в. благодаря прежде всего творчеству Пуссена и Лоррена. Но оба художника жили в Италии, вдали от главного заказчика искусства — двора. В Париже процветало иное искусство — официальное, парадное, создаваемое такими художниками, как Симон Вуэ (1590—1649), «первый живописец короля». Декоративное, праздничное, торжественное искус-

ство Вуэ эклектично, ибо соединило в себе патетику барочного искусства с рассудочностью классицизма. Но оно имело большой успех при дворе и породило большую школу.

Вторая половина XVII столетия — время длительного правления Людовика XIV, «короля-солнца», вершина французского абсолютизма. Недаром это время получило название в западной литературе «le grand siècle» — «великий век». Великий — прежде всего по пышности церемониала и всех видов искусств, в разных жанрах и разными способами прославлявших особу короля. С на-



Мансар, Лаво.
Королевский дворец
в Версале

Мансар.
Зеркальная галерея
Версальского дворца

чала самостоятельного правления Людовика XIV, т. е. с 60-х годов XVII в., в искусстве происходит очень важный для дальнейшего его развития процесс регламентации, полного подчинения и контроля со стороны королевской власти. Созданная еще в 1648 г. Академия живописи и скульптуры находится теперь в официальном ведении первого министра короля. В 1671 г. основывается Академия архитектуры. Устанавливается контроль над всеми видами художественной жизни. Ведущим стилем всего искусства официально становится классицизм. Знаменательно, что для строительства восточного фасада Лувра в этот период избирается не проект известного к тому времени во всей Европе Бернини, а проект французского архитектора Перро. Колonnада Клода Перро с ее рациональной простотой ордера, математически выверенным равновесием масс, статичностью, создающей чувство покоя и величия, более соответствовала сложившемуся идеалу эпохи. Классицизм постепенно проникает и в культовую архитектуру при всей живучести архитектурных традиций итальянского барокко (Собор Инвалидов в Париже Ардуена Мансара). Но больше всего архитекторов зани-

мает проблема соотношения ансамбля дворца и парка. Луи Лево и Андре Ленотр впервые пытаются перспективно решить эту проблему во дворце и парке Во ле Виконт близ Мелена (1657—1661). Дворец Во справедливо считается прообразом главного создания второй половины XVII в. — Версальского дворца и парка. В довольно пустынной местности, в 18 км от Парижа, вырос сказочный дворец (1668—1669), в безводном месте забили фонтаны, вырос гигантский парк. Версальский королевский дворец был построен Лево и на последних этапах — Ардуеном Мансаром. От гигантской



площади перед дворцом отходят три проспекта, три дороги — на Париж, Сен-Юг и Со (также резиденции короля). Дворец, фасад которого тянется на полкилометра, имеет три этажа: первый — основа, опора, тяжелый и рустованный, второй — главный, парадный и потому самый высокий, и третий, венчающий здание и легкий. Экстерьер здания классицистически строг, чередование окон, пилястр, колонн создает четкий, спокойный ритм. Все это не исключает пышной декоративной отделки, особенно в интерьере. Ибо ни одно время не давало такого «соединенного действия всех искусств», такого синтеза искусств, как Версальский дворец. Интерьеры дворца состоят из анфилады комнат, кульминацией роскошного убранства которых должна была быть спальня короля, где начинался и кончался его день и где происходили аудиенции. Роскошью поражала и Зеркальная галерея (длина 73 м, ширина 10 м, построена в 1678—1680 гг.) между «Залом войны» и «Залом мира», с окнами, выходящими в сад, с одной стороны, и зеркалами, в которых вечером в свете свечей множилось, дробилось отражение нарядной придворной толпы, — с другой. Версальский парк являет

собой, как и весь ансамбль, программное произведение. Это регулярный парк, начало которому было положено еще в Во, т. е. парк, в котором все выверено, который расчерчен на аллеи и где определены места для фонтанов и скульптур, где во всем сказывается воля и разум человека. Общая протяженность парка около трех километров; его создателем был Ленотр, скульптуры исполняли такие знаменитые мастера, как Жирардон и Куазево.

Декоративные работы в Версале возглавлял «первый живописец короля», директор Академии живописи и скульптуры, директор мануфактуры гобеленов Шарль Лебрен (1619—1690). «Язык» Лебрена — смесь классицистической упорядоченности и величавости с барочной патетикой, велеречием и выпендренностью. У Лебрена был несомненно большой декоративный дар. Он исполнял и картоны для шпалер, и рисунки для мебели, и алтарные образа. В большой степени именно Лебрену французское искусство обязано созданием единого декоративного стиля, от монументальной живописи и картин до ковров и мебели.

В классицизме второй половины XVII в. нет искренности и глубины лорреновских полотен, высокого нравственного идеала Пуссена. Это официальное направление, приспособленное к требованиям двора и прежде всего самого короля, искусство регламентированное, унифицированное, расписанное по своду правил, что и как изображать, чему и посвящен специальный трактат Лебрена. В этих рамках развивается и тот жанр живописи, который как будто бы по самой своей специфике наиболее далек от унифицированности, — жанр портрета. Это, конечно, парадный портрет. В первой половине века портрет монументален, величествен, но и прост в аксессуарах, как в живописи Филиппа де Шампеня (1602—1674), где за торжественностью позы не скрывается яркая индивидуальная характеристика (портрет кардинала Ришелье, 1635—1640). Во второй половине века, выражая общие тенденции развития искусства, портрет становится все более пышным. Это сложные аллегорические портреты. У Пьера Миньяра (1612—1695) — преимущественно женские. Гиацинт Риго (1659—1743) особенно прославился портретами короля. Наиболее интересными по колористическому решению были портреты Никола Лержильера (1656—1746), который учился в Антверпене и не мог не испытать влияния великого колориста Рубенса, а в Англии близко познакомился с творчеством ван Дейка.

Со второй половины XVII столетия Франция прочно и надолго занимает ведущее место в художественной жизни Европы. Но в конце правления Людовика XIV в искусстве появляются новые тенденции, новые черты, и искусству XVIII в. предстоит развиваться уже в другом направлении.

Искусство Западной Европы в XVIII веке

Ранние буржуазные революции победили только в двух странах — в Англии и Нидерландах. В большинстве европейских государств был сохранен старый порядок. XVIII век — исторический этап перехода от феодализма к капитализму — подготовил господство классических форм развитого буржуазно-капиталистического общества, а французская революция 1789—1794 гг. явилась классической буржуазной революцией, захватившей широкие народные массы.

XVIII столетие подготовило также господство буржуазной культуры. На смену старой, феодальной идеологии пришло время просветителей — философов, социологов, экономистов, литераторов нового века Просвещения.

Литература, музыка и театр достигают в эту эпоху той художественной зрелости, которая пришла к живописи в XVI—XVII вв., достаточно назвать романы Прево, Филдинга, Смоллета, Стерна, «Кандид» Вольтера и «Страдания молодого Вертера» Гёте, музыку Баха, Моцарта, Глюка или Гайдна.

Изобразительному искусству XVIII столетия в лучших произведениях свойственны анализ тончайших переживаний человека, воспроизведение нюансов чувств и настроений. Интимность, лиризм образов, но и аналитическая наблюдательность (иногда беспощадная) — характерные черты искусства XVIII в. как в жанре портрета, так и в бытовой живописи. Эти свойства художественного восприятия жизни являются вкладом XVIII столетия в развитие мировой художественной культуры, хотя следует признать, что это было достигнуто ценой утраты универсальной полноты в изображении духовной жизни, цельности в воплощении эстетических воззрений общества, свойственных живописи Рубенса, Веласкеса, Рембрандта, Пуссена.

Развитие европейского искусства XVIII в. сложно и неравномерно. В лишенной национального единства Италии наивысшие достижения связаны с венецианской школой. Во Франции прослеживается эволюция от рококо к искусству программно-гражданственной направленности. В искусстве и особенно в литературе Англии уже зарождались характерные черты реализма развитого буржуазного общества. Молодой Гойя в Испании всем своим творчеством, по сути, подготавливал романтизм нового столетия. Цен-

нейшим наследием XVIII в. явились заложенные в нем основы эстетики и искусствознания как подлинно научной дисциплины, развитие которой тесно связано с успехами философии.

Итальянское искусство XVIII века

Расцвет итальянского искусства наблюдается в XVIII в. только в Венеции, сохранившей свою республиканскую независимость вплоть до неаполитанского нашествия. Конечно, Венеция перестала



в этот период быть полновластной владычицей Средиземного моря, утратив роль в международной торговле. Она потеряла многие богатства, и прежде всего свои восточные владения. Но при всем том она избежала разорений от руки чужеземных наемников и сохранила республиканский строй. Венеция XVIII столетия была центром музыкальной (оперные театры, музыкальные академии и консерватории) и театральной (достаточно вспомнить Гольдони и Гоцци) жизни Европы, книгопечатания, знаменитого на весь мир стеклоделия. Она славилась также своими празднествами, регатами, а главное, маскарадами, длившимися почти круглый год, за исключением поста. Эта театрализация жизни, проникновение театра в реальную жизнь и как бы смешение театра и подлинной жизни отложили отпечаток и на все изобразительное искусство Венеции XVIII в.

Спрос на декоративные росписи дворцов венецианской знати и картины — алтарные образа для церквей вызвал необычайное развитие монументально-декоративной живописи в Венеции XVIII в., продолжающей традиции барочного искусства предыду-

шего столетия. На рубеж XVII и XVIII вв. приходится полное патетическое барокко темпераментное искусство Себастьяна Риччи (1659—1734), работавшего не только в Венеции, но и в Англии («Мадонна с младенцем и святыми» для церкви Сан Джорджо Маджоре, Венеция, 1708). XVIII столетие в венецианской живописи открывается творчеством Джованни Баттисты Пьяцетты (1683—1754), усвоившего от своего учителя Джузеппе Креспи широкую манеру письма с применением глубокой светотени, а от Караваджо — реалистическую трактовку образов («Св. Иаков, ведомый на

Гварди.
Вид на Большой
канал
в Венеции.
Лугано,
галерея

Тьеполо.
Роспись
в епископском
дворце
в Вюрцбурге



казнь» венецианской церкви Сан Джованни е Паоло, 1725—1727). Кисти Пьяцетты принадлежит немало жанровых картин, ему свойственно трактовать многие библейские сюжеты в жанровом ключе, с лирическим или романтическим оттенком («Ревекка у колодца»).

Типичнейшим мастером Венеции, выразившим ее дух, крупнейшим итальянским живописцем XVIII в. был Джованни Баттиста Тьеполо (1696—1770), последний представитель барокко в европейском искусстве. Наследник Веронезе, ученик Пьяцетты, он превращает каждый сюжет в праздничное зрелище: триумф ли Амфитриты, пир Клеопатры, суд ли Соломона или смерть Дидоны. Тьеполо — автор гигантских росписей, как церковных, так и светских, в которых архитектура, природа, люди, звери сливаются в одно декоративное целое, в единый декоративный поток. У Тьеполо было огромное декоративное дарование и высокая колористическая культура, как правило, вообще присущая венецианским художникам. В одном из полотен для палаццо Дольфино в Венеции «Триумф Сципиона», особенно наглядно видно, как умел и любил Тьеполо писать триумфальные шествия, праздничную толпу, разра-

батывая при этом только десяток фигур, а все остальные намечая одной сплошной живописной массой. Тьеполо — не исторический живописец. Обращаясь к таким сюжетам, он не стремился передать точностью деталей достоверность события, ему важнее создание самой атмосферы действия, жизненность образа. Его роднит с ренессансными мастерами то, что он работает во всех жанрах и в разных техниках. Одна из знаменитейших его картин — «Триумф Амфитриты» изображает колесницу Амфитриты в морских волнах в окружении наяд и тритонов, в настроении всеобщего ликования. Лицо богини будет потом повторяться и в Клеопатре («Пир Клеопатры»), и в его Венерах, и в Данаех. Свой живописный иллюзионизм барочного мастера, свой дар монументалиста Тьеполо продемонстрировал в росписях палатцо Лабиа, исполненных в середине 40-х годов (фрески «Пир Антония и Клеопатры» и «Встреча Антония и Клеопатры»), во фресках епископской резиденции в Вюрцбурге (1751—1753). Это вершины монументально-декоративного искусства XVIII в.

Декоративные циклы, алтарные образа, станковые произведения — изображения на христианские и мифологические сюжеты, пиры, триумфы, коронации, празднества с легкостью выходят из-под кисти Тьеполо, и право сделать ему заказ оспаривают церкви, монастыри и венецианские патриции. Группы из человеческих фигур и архитектурные формы Тьеполо отделяет обычно большими пространственными паузами, чем создает ощущение воздушности и легкости. Это ощущение усиливается нежной серо-голубой гаммой красок с включением золотого, розового, лилового. Динамичность композиции и смелость перспективных решений, неизбежная живописная фантазия Тьеполо как нельзя более соответствовали не только барочной архитектуре венецианских церквей (например, церковь дельи Скальци), но и тому пышному церковному спектаклю, который представляло собою венецианское богослужение XVIII столетия.

Последние восемь лет жизни Тьеполо жил и работал в Мадриде, где написал плафон Тронного зала королевского дворца и несколько алтарных образов для церквей. Тьеполо оставил множество блестящих по артистизму рисунков; так же плодотворно он занимался гравюрой в технике офорта и оказал определенное влияние на графику Гойи.

Венеция XVIII века дала миру прекрасных мастеров ведуты — городского архитектурного пейзажа: Антонио Каналетто (1697—1768) с его торжественными картинами жизни Венеции на фоне ее сказочной театральной архитектуры («Прием французского посольства в Венеции») и более поэтического, более романтического мастера, передающего тончайшими оттенками цвета сам воздух Венеции и ее лагун, Франческо Гварди (1712—1793). Пейзажи

Гварди: площади Венеции, ее каналы, улицы, дворы и переулки, — проникнутые лирическим, глубоко личным чувством, созданы легкими ударами кисти, голубыми, желтыми, коричневыми, серо-серебристыми тонами, красками, насыщены светом и воздухом («Венецианский дворик»). Блеск и пышность произведений Тьеполо совершенно затмили небольшие по размеру, лишённые внешних эффектов картины Гварди. Лишь много десятилетий спустя были поняты и оценены место и роль художника, замечательного не только для XVIII столетия, но предвещающего искания мастеров реалистического пейзажа XIX в.

Картина художественной жизни Венеции XVIII в. была бы неполной, если не упомянуть мастера жанровой живописи Пьетро Лонги (1702—1785), воспевшего быт Венеции: маскарады, концерты, уроки танцев, народные развлечения, сам дух «века маски» — на последнем этапе ее праздничной жизни («Урок танца»).

Французское искусство XVIII века

С началом нового, XVIII столетия совершенно очевидно обозначился процесс разложения французской абсолютной монархии. Смерть в 1715 г. «короля солнца», последнее десятилетие лишь формально сохранявшего могущество, была просто завершающим событием в том длинном ряду явлений, которые подготавливали приход нового века, а с ним и новых веяний в искусстве.

Начало регентства герцога Орлеанского, дяди будущего короля Людовика XV, было ознаменовано сменой строгого придворного этикета совершенно противоположной атмосферой: легкомыслия, жажды наслаждений, развлечений, роскоши не столь тяжеловесной, как в ушедшую пору, и жизненного распорядка не столь торжественного. Но в этом бурном веселье, торопливом желании успеть насладиться была и доля бравады, тревоги, предчувствие краткости мгновения, неизбежности расплаты за бездумье, надвигающихся грозных бедствий.

Многое меняется и в искусстве. Король перестает быть единственным заказчиком произведений искусства, а двор — единственным коллекционером. Появляются частные коллекции, салоны. На долгие десятилетия Франция превращается в центр художественной жизни Западной Европы, в законодательницу всех художественных нововведений, она становится во главе всей духовной жизни Европы.

В первой половине XVIII в., когда так активно происходил процесс вытеснения религиозной культуры светской, ведущим направлением во Франции стало рококо. Многие исследователи и по сей день отказывают рококо в самостоятельности как стилю,

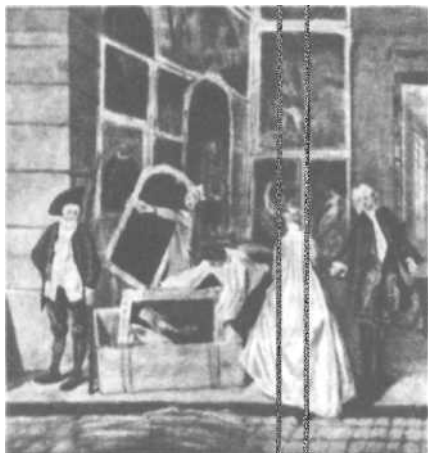
считая его лишь ответвлением позднего барокко, потерявшим монументальность великого стиля. Тем не менее очевидно, что рококо во Франции в первой половине «галантного века» складывается в определенную стилевую систему, отчасти продолжающую черты, унаследованные от барокко, но — еще более их видоизменяющую. Рококо — порождение исключительно светской культуры, еще уже — двора, французской аристократии, тем не менее это искусство, сумевшее сказать свое слово и не только оставить след в искусстве, но и повлиять на его дальнейшее развитие. Велеречивое и патетическое искусство Лебрена, ораторское искусство, требующее «подмостков и котурнов», сменило искусство более камерное, интимное, более тесно связанное с бытом, более искреннее. Мир миниатюрных форм не случайно свое главное выражение нашел в прикладном искусстве — в мебели, посуде, бронзе, фарфоре, а в архитектуре — преимущественно в интерьере (за исключением разве Германии и Австрии, примером может служить дворец Сан-Суси в Потсдаме, архитектор Г.-В. Кнобельсдорф, 1745—1747), именно в интерьере, где важным теперь было не пышное и величавое, а приятное и удобное. Городские дворцы знати, богатой буржуазии, «отели», сооружаемые в этот период, как правило, строго классицистичны в экстерьере. Внутри же стены разбиты филёнками, нишами, обильно украшены живописью, лепкой, позолотой, мелкой пластикой, декоративными тканями, бронзой, фарфором, зеркалами, часто установленными друг против друга, чтобы в них множилось, дробилось, делалось фантастичным отражение. Светлые по колориту панно, лепной орнамент, шелк обоев, золото украшений, хрустальные люстры, изящная, удобная, хотя и вычурная мебель с инкрустацией — все вместе составляет праздничное, действительно феерическое зрелище. Формы дробные, ажурные, орнамент сложный, построенный на изогнутых линиях, краски живописных панно или станковых картин прозрачные, светлые (серо-голубоватые, сиреневые, розоватые, зеленоватые). Все искусство рококо построено на асимметрии, создающей ощущение беспокойства — игривое, насмешливое, вычурное, дразнящее чувство. Не случайно термин «рококо» возводят к слову «раковина», «рокайль». Сюжеты только любовные, эротические; любимые героини — нимфы, вакханки, Дианы, Венеры, совершающие свои нескончаемые «триумфы» и «туалеты». Новые веяния проникли в Академию. Аллегии, темы исторические, мифологические, жанровые — все это темы любви. В Священном писании избираются преимущественно те эпизоды, где можно повествовать о любви: Сусанна и старцы, Сарра приводит к Аврааму Агарь и т. д.

Но за всем театрально-праздничным, легкомысленно-бездумным в искусстве этого направления таилось немало сложностей. В нем впервые проявился стойкий интерес к изображению тонких

интимных переживаний, это был шаг к сентиментализму с его интересом к «извивам» человеческой души. Портрет и пейзаж — не случайно очень важные в эту эпоху жанры. За легкомыслием, остроумием и насмешливой иронией рококо были и раздумья о судьбе человека, о смысле существования. Всем этим аристократический стиль во многом способствовал демократической эпохе Просвещения. Рококо имеет право на существование как стиль уже и потому, что он дал новые грани, новое развитие выразительным средствам искусства (в живописи — главным образом в колорите, недаром так любили в эту эпоху венецианцев и Рубенса). Ломанные ритмы изысканного менуэта, композиционные хитросплетения комедий Бомарше, особый жанр романа в письмах, живописные «галантные празднества» и «пастушеские сцены» имеют между собой нечто общее, что позволяет им в целом создать образ определенной эпохи.

Предвестием этого направления в искусстве, но и (как это бывает со всяким большим мастером) явлением значительно более глубоким, не укладывающимся в рамки какого-то одного направления, был художник Жан-Антуан Ватто (1684—1721), создавший в искусстве свой, неповторимый образ. Ватто начал с подражания фламандцам: маленькие по формату, остро наблюденные сцены военных бивуаков, народные типы, вроде написанного уже в годы расцвета «Савояра» — мальчика с Савойских гор, идущего на заработки. Ватто нашел себя, свою тему, когда приехал в Париж: это так называемые галантные празднества — аристократическое общество в парке, музицирующее, танцующее, праздное; живопись, в которой как будто нет ни действия, ни сюжета, — сцены беспечной жизни, переданные с утонченной грацией. Все это увидено как бы со стороны тонким, чуть ироничным наблюдателем («Капризница») с налетом меланхолии и грусти («Праздник любви», «Общество в парке», «Затруднительное предложение»). Колорит Ватто — одно из сильнейших качеств его дарования — построен на тонких нюансах серых, коричневых, бледно-сиреневых, желто-розовых (всегда смешанных) тонов. В картинах Ватто никогда нет чистого тона. Как в цвете даны все оттенки тонов, так и в изображении Ватто даны все тончайшие оттенки любовного чувства. Незадолго перед кончиной художник создал одно из самых больших своих произведений «Паломничество на остров Цитеру» (Киферу). Кавалеры и дамы отправляются на остров любви; как будто на наших глазах Любовь зарождается, движения полны неуверенности, взгляды — сомнений, затем любовное чувство растет, достигает апогея. Эта тончайшая палитра чувств прежде всего создана самим цветом: колеблющимся мерцающим, переливающимся один в другой, гаммой золотистых оттенков, сквозь которые просупает основной серебристо-голубоватый тон, что в целом напоми-

нает колорит венецианцев; светом, разбивающимся на блики. Но все это не любовь, а игра в любовь, театр. Театральность характерна для всего искусства XVIII в., и для Ватто особенно. Он не скрывает театрального приема в композиции: действие разыгрывается на переднем плане, который выглядит как площадка сцены; он всегда пишет кулисы — обрамление этой главной сцены; как в театре, располагает группы фигур, освещая их искусственным светом рампы. Искусство театра не только было модно в век Ватто, театром была вся жизнь общества, которое пишет Ватто. Ватто



вообще очень близко знал актерский быт и не раз писал актеров итальянской и французской комедии. Его «Жиль» одиноко и печально стоит у края рампы, от всей его фигуры веет неизбежной грустью, и это пронзительно-грустное настроение тонко передано статикой позы. Пейзаж в картинах Ватто — также выдуманный театральный пейзаж, и это лишь усиливает общий оттенок ирреальности, фантастичности изображения. Делакруа называл технику Ватто изумительной, объединившей Фландрию и Венецию.

Пожалуй, самое реальное произведение Ватто — его последнее творение: вывеска антикварной лавки, которая так и называется «Лавка Жерсена». В правой части беседуют интересующиеся живописью дамы и кавалеры, в левой укладывают в ящики произведения искусства, среди них портрет Людовика XIV. Не хотел ли этим Ватто сказать, как быстротечна «слава мира», как коротка власть и сама жизнь, а вечно лишь одно искусство?

Подлинным представителем французского рококо стал Франсуа Буше (1703—1770), ибо в его искусстве гедонизм рококо, доходящий до фривольности, гривуазности, пренебрежение к конструктивному,

рациональному, разумному, как и вся утонченная культура «рокайльного языка», выразились в полной мере.

«Первый художник короля», как он официально именовался, директор Академии, Буше был истинным сыном своего века, все умевшим делать сам: панно для отелей, картины для богатых домов и дворцов, картоны для мануфактуры гобеленов, театральные декорации, книжные иллюстрации, рисунки вееров, обоев, каминных часов, карет, эскизы костюмов и т. д. Станковые картины похожи на панно, панно могут смотреться и как самостоятельные

Ватто.

Жиль.

Париж, Лувр

Ватто.

Вывеска
антикварной
лавки Жерсена.

Фрагмент.

Берлин,

Шарлотенбург

Фрагонар.

Счастливые
возможности
качелей.

Лондон,

собр. Уоллес



произведения. И все это — галантные празднества, пастушеские идиллии, мифологические, жанровые, религиозные темы, пейзажный пейзаж — разыграно, как современная ему пастораль, все выражает откровенно-чувственное наслаждение жизнью, во всем царствует бело-розовая героиня — богиня Флора (Помона, Ио, Калисто, Европа), а, по сути, обряженная в пастушеский наряд аристократка, везде похожая на себя парижанка, и неважно, Венера она или пастушка. Типичные сюжеты — «Триумф Венеры» или «Туалет Венеры», «Венера с Амуром» (с Вулканом, с Марсом), «Купанье Дианы» и т. п.

Во второй половине жизни Буше становится объектом жесточайших нападок теоретика эстетических идей Просвещения Дидро, видевшего в нем яркое порождение всего, с чем боролись просветители, но не отказывающего ему в высоком профессионализме.

Искусство Ватто и Буше во второй половине века, когда идеалам рококо, как и самому заказчику этого искусства, уже был вынесен беспощадный приговор, продолжил блестящий мастер, живописец-импровизатор, художник редкостного таланта, восприимчивости,

искусства древних» изменили эстетические идеалы, вкусы, требования.

Образцом для подражания выдвигается теперь не Рим, который был идеалом для художников Ренессанса и классицистов XVII в., а Эллада, ибо в греческом искусстве больше тепла, задушевности, поэтичности. Стилизация греческого искусства окрашена в какой-то степени романтическим. В моду входит английский ландшафтный парк, с виду не тронутый рукой человека, полная противоположность французскому регулярному. Мостики и хижинки в нем возни-

Грез.
Паралитик.
Ленинград,
Эрмитаж



кают, как случайные, руины наводят на размышление. В орнаментике используются греческие мотивы — меандр, пальметты, гротески. Малый Трианон в Версальском парке (Жак Анж Габриэль, 1763—1764) при классической простоте членений — ширина фасада вдвое больше высоты, первый этаж вдвое выше второго и т. д. — в своем образном решении еще и очень лирическое, интимное сооружение, что и отвечало его назначению. Красота образа складывалась из простоты и ясности пропорциональных членений и форм. Изящество рококо соединено в нем с ясностью рождающегося классицизма. Но уже в начатой через год (1764) архитектором Ж.-Ж. Суффло в Париже церкви св. Женеьевы (с 1791 г. — Пантеон, место захоронения знаменитых людей Франции) усиливается героическое начало. И в будущем в творениях Клода Никола Леду суждено будет развиваться именно этой героической линии нового, классицистического направления (Леду, Парижская застава де ла Виллет).

Просветительские идеи не только влияли в целом на развитие искусства, просветители активно вмешивались в его ход. «Салоны» Дидро были первой формой критической литературы по искусству.

фантазии, темперамента Жан Оноре Фрагонар (1732—1806). Главными достоинствами его живописи были свет и воздух. Будучи пенсионером в Риме, он писал там виллы и парки, по возвращении в Париж — галантные празднества, бытовые картинки, идиллические семейные сцены, темы исторические и литературные, натюр-морт, декоративное полотно. Трудно сказать, в каких жанрах и видах не работал художник. Но чаще всего это галантно-любовные, иногда откровенно эротические, чувственные сцены («Счастливые возможности качелей», 1768; «Поцелуй украдкой», 80-е годы). «Поцелуй украдкой» демонстрирует реалистическое мастерство Фрагонара, точную и тщательную характеристику вещей, которой он научился у «малых голландцев». Но чаще художник пишет очень широко, свободно, динамично, что свидетельствует и о его полезных уроках у Рембрандта. Неисчерпаемое богатство фантазии, необычайно смелый, какой-то текучий мазок, легкость письма, построенного на нежных, изысканных сочетаниях голубых, розовых, пале-вьк тонов, смелые композиции, почти современный по своей лаконичности рисунок — все это делает Фрагонара со всеми его незамысловатыми любовными картинками одним из блестящих художников эпохи, как и Ватто.

Портрет в первой половине и середине XVIII в. также занимает художников. Знаменательно, что портреты этого времени в основном женские. Особенно знаменитыми становятся: портретист Луи Токке, приехавший и в Россию, чтобы написать портрет Елизаветы Петровны, и запечатлевший многих представителей российской знати (портрет А. М. Воронцовой в образе Дианы); портретист Жан-Марк Натъе, также прославлявший парижанок в образах аллегорий и античных богинь, муз, нимф, весталок, утративших свою классическую величественность и приобретших под кистью живописца черты пикантности и кокетства.

Подобным вкусам, однако, вскоре предстояло измениться под влиянием новых эстетических воззрений, знаменовавших приближение новой эпохи.

Просвещение как мощное идейное движение, начавшееся в Англии, формируется во Франции с 40-х годов XVIII в. Монтескье, Вольтер, Гольбах, Руссо происходили из разных слоев общества, но отношение к старому режиму, несостоятельность которого была для них очевидна, требование равенства, оценки человека по заслугам личности, а не по сословным привилегиям объединили мыслящих людей Франции. Так и во Франции началась эпоха Просвещения, определенные нравственные, этические и эстетические принципы которого направили искусство в новое русло.

Раскопки античных городов, некогда погибших под лавой вулкана, работы немецкого ученого Винкельмана с его апологетикой античного искусства, его вышедшая в начале 60-х годов «История

Утверждение просветительских идей шло от имени третьего сословия, вышедшего на арену истории и заявившего о себе и в искусстве. Обозначившийся в 60—70-х годах интерес к голландскому реализму был вызван несомненным влиянием буржуазии. В русле этих новых эстетических идей развивается искусство Жана-Батиста Симеона Шардена (1699—1779), художника, создавшего, в сущности, новую живописную систему. Шарден начал с натюрморта, ранее совсем не развитого жанра во Франции. Сначала это натюрморты с битой дичью в голландском или фламандском вкусе, в



композицию которых входит живое существо, как, например, натюрморт с ободранной тушей и кошкой (1727). Затем художник находит свою тему — это полные тихого очарования, живущие какой-то своей «тихой жизнью» вещи кухонного обихода: котлы, кастрюли, бачки («Медный котел», около 1734). Сведенный до минимума предметов мир самых простых вещей лишен всякой претензии, но исполнен пронзительной силы живописного мастерства. В натюрморте с серебряным кубком (около 1750) глубокие гармоничные коричневые и синие тона, насыщенная оливковая зелень фона, коричнево-красные отблески на миске и яблоках объединяют в единое целое утварь, овощи, стол. Все приобретает под кистью мастера непреходящую ценность и значение.

Столь же искренен, достоверен и тонкоживописен Шарден в жанровой живописи. В противовес аристократическим галантным праздникам и пастушеским идиллиям на фоне буколического пейзажа Шарден, выражая вкусы буржуазии, начинает изображать размеренность, порядок, уют буржуазного быта («Молитва перед обедом», около 1740; «Прачка», около 1735; «Женщина, моющая

кастрюли», 1736). Добропорядочность и трудолюбие прославлены Шарденом без дидактики и морализирования, без патетики и эффектов, с теми самыми «мерой и порядком», которые он провозглашает как жизненный образец. Изумительное живописное мастерство, чистые тона с лессировками поверх их делают картины Шардена маленькими шедеврами.

С новых позиций выступает художник и в портрете. За несколько лет до смерти он исполняет пастелью автопортрет (1775): без тени манерности он изображает лицо труженика и творца, ко-

Шарден.
Натюрморт.
Париж, музей
Коньяк-Жай

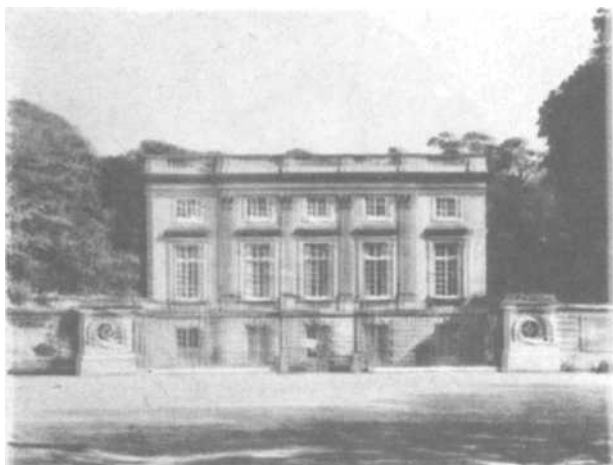
Шарден.
Молитва
перед обедом.
Париж, Лувр



тому открыто то, что не видит в человеке простой смертный.

Бытовому жанру, прославляющему скромный быт третьего сословия, который открыло творчество Шардена, суждено было пройти путь сложных превращений. Его дальнейшее развитие связано с именем Жана-Батиста Греза (1725—1805), в творчестве которого нашли выражение совсем иные принципы толкования темы. Картины Греза близки к сентиментальной драме, как раз возникшей в этот период, тому литературному жанру, в котором писал Дидро. «Вот поистине мой художник», — восклицал Дидро, посвятив Грезу не одну страницу своих «Салонов». Как и сентиментальная, слезливая мещанская драма, так и все творчество Греза испытало на себе огромное влияние руссоистских идей, проповеди патриархальной идиллии и семейственных добродетелей. Это было веяние времени, распространившееся по всей Европе. Только Грез проповедует это без шарденовских меры и вкуса и далеко не на том уровне мастерства. «Отец семейства, объясняющий своим детям библию» (1755), «Деревенская невеста» (1761), «Паралитик» (1763), «Балованное дитя» (1765) — все это «нравственная живопись»,

урок морали, изобразительная дидактика, когда художник превращается в рупор добродетели, а живопись служит иллюстрацией; недаром Грез любил литературные пояснения к своим картинам. Картина «Паралитик», за которым ухаживают его дети, имеет другое название — «Плоды хорошего воспитания», а «Балованное дитя» — «Плоды дурного воспитания». Здесь все предельно ясно, типаж к тому же однообразен, а жесты заучены, позы театрально-эффектны. Столь прославленные и позже имеющие неизменный успех у мещанства знаменитые девичьи «головки Греза» с возве-



Габриэль.
Малый Трианон
в Версальском
парке

Пигальи.
Меркурий,
завязывающий
сандалию.
Мрамор.
Париж, Лувр

Гудон.
Портрет
мадам Гудон.
Мрамор.
Париж, Лувр

денными горе глазами, с разбитым зеркалом или кувшином или с мертвой птичкой, олицетворяющие печаль о потерянной невинности, «замешаны» на большой доле эротики и фальши.

Несомненно, от Шардена, а не от Греза взял многое французский портрет этого времени. В нем намечается тяготение к утонченному психологизму, к контакту зрителя с моделью. По этому же пути идут мастера пастельного портрета Лиотар, Перроно, Морис Латур.

Французская скульптура XVIII столетия развивается иначе, чем в предыдущем веке. Собственно, изменяются не задачи ее, а темы и еще решительнее — формы. В своем развитии скульптура проходит те же этапы, что и живопись. Если говорить схематично, то это преимущественно рокайльные формы в первой половине века и нарастание классицистических черт — во второй.

Монументальность форм, дух барокко предшествующей поры еще живет в двух группах укротителей коней, исполненных Гийомом Кусту (1678—1746) для увеселительного замка в Марли (теперь на Елисейских полях). Но уже изображение им королевы Марии Лещинской в образе Юноны говорит о новом эстетическом идеале

эпохи: быстрое движение, резкий поворот, исключая медленный торжественный ритм, свойственный скульптуре XVII в., нога, обнаженная почти до бедра, — такое изображение никогда не могло появиться в век Людовика XIV.

Черты легкости, свободы, динамики, своеобразной живописности форм неожиданно острого, свежего решения очевидны в скульптуре молодого Пигалля (1714—1785), в его полном прелести, легкого, стремительного движения, непосредственности и изящества Меркурии, небрежным движением подвязывающем сандалию



(1744). В лице видны живые черты природы. Пигалль много работал и в монументальной скульптуре, в которой обнаруживает драматическое, героическое начало (надгробия), и в портрете, но славу ему приносят именно небольшие жанрового характера вещи, в лепке которых много свободы, динамики, игры светотени, но и ясности пластической моделировки.

В жанрово-идеализированном виде пластики работают Жан-Батист Лемуан (1704—1778), Огюстен Пажу. Наибольший успех выпал на долю Клода Мишеля, известного под прозвищем Клодион и работавшего преимущественно в мелкой пластике. Но для всех его работ характерно тонкое чувство материала, неистощимая фантазия, неизменный артистизм.

Неизвестно, как бы сложилась творческая судьба такого блестящего мастера, каким был Этьен-Морис Фальконе, если бы он не был приглашен в 1765 г. в Россию, где обрел и нужную ему идею, и привлекавшего его героя и, проявив талант монументалиста, создал в «Медном всаднике» истинное произведение эпохи. Фальконе отдал большую дань рокайльной скульптуре, создавая

модели для бисквита и фарфора и с 1757 г. работая начальником скульптурной мастерской на Севрской мануфактуре. Но и до отъезда Фальконе в Россию совершенно очевидно уже намечались в его творчестве новые черты, предвещающие классицизм.

Младший современник Фальконе — Жан-Антуан Гудон (1741—1828), истинный историограф французского общества накануне революции, передал в своей портретной галерее духовную атмосферу эпохи. Среди портретов ученых, философов, людей искусства, женских образов, среди всех портретных фигур и бюстов, свидетельствующих об аналитичности его ума и тонком даре психолога, заслуженно выделяется статуя сидящего Вольтера (1781). Скульптор облачил Вольтера в античную тогу, скрыв его немощное, худое тело. Но он не поступился правдой и изобразил лицо умирающего старика с ввалившимися щеками, проваленным ртом. Однако в этом лице так напряженно живет неугасающий насмешливый ум великого философа, что в целом произведение превращается в гимн человеческому интеллекту, провозглашает победу бессмертного духа над слабым и бренным телом.

Гудоновский «Вольтер», как и работы молодого Давида, — свидетельствуют о блистательном уровне, о живости высокого гуманистического идеала французского искусства накануне Великой французской революции, открывающей в истории западно-европейского искусства новую эпоху.

Английское искусство XVIII века

Политический и экономический расцвет Англии начинается с XVI в. В правление королевы Елизаветы Англия уже по праву считается владычицей морей. Новые морские пути и связанная с ними торговля сформировали в стране сильную буржуазию, и в XVII в. в Англии произошла буржуазная революция (1640—1660). Ее движущей силой были городской плебс и крестьянство. Народным восстанием воспользовалась буржуазия* выступившая в союзе с дворянством, что явилось отличительной особенностью английской революции XVII в. Провозглашенная в 1649 г. после казни короля Карла I Стюарта республика вскоре сменилась военной диктатурой Кромвеля. В 1660 г. произошла реставрация Стюартов. В результате государственного переворота 1688 г. была установлена буржуазно-конституционная монархия, ограничившая власть короля и провозгласившая верховенство парламента. Завоевания буржуазной революции пришли в Англию таким образом на столетие раньше Франции.

С конца XVI в. в Англии бурно развиваются науки, особенно философия. Френсис Бэкон, Томас Гоббс, Джон Локк, принципы

материалистической философии в целом расчищают путь для будущих ученых от Ньютона до Дарвина.

Союз буржуазии с дворянством не мог не отразиться на английской культуре и эстетических вкусах, характер которых несет черты умеренной демократизации. С XVI в. Англия справедливо считается первой страной в области литературы, драматургии и театра благодаря Шекспиру и плеяде драматургов до и после него.

Английская изобразительная школа сложилась позже остальных видов искусств, и процесс сложения был трудным. Феодалные

Когорт.
Оргия.
Картина из серии
«Карьера мота».
Лондон,
собр. Джона
Соуна



войны и Реформация тормозили формирование собственной художественной традиции. Пуританское движение XVII в. с его иконоборческими идеями, естественно, никак не способствовало развитию национальной школы. В протестантской Англии почти не было религиозной живописи. В XVII в. медленно начинает развиваться портретный жанр, в основном миниатюра. Но зато в следующем столетии, как бы стараясь нагнать упущенное, английские художники работают так интенсивно и своеобразно, что уже в конце века оказывают влияние на континент.

Архитектура быстрее других видов искусства впитывает новые веяния. В XVII в. английское зодчество осваивает принципы ренессансной архитектуры, беря за образец в основном Палладио и Виньолю (например, творчество Айниго Джонса, 1573—1652). Поколением позже Кристофер Рен (1632—1723), строитель знаменитого собора св. Павла, величайшего протестантского храма (1675—1710), и множества приходских церквей Лондона (более 50), один из строителей дворца Хемптон-Корт (новые части, 1689—1694), создатель проекта перепланировки лондонского центра после «Ве-

ликого пожара» 1666 г., остается верен в основном классицистическим принципам разумности и рационализма. Но это не исключает и некоторых других элементов в английской архитектуре, например барочных и готических. В духе Палладио в XVIII в. строятся городские особняки, обычно трехэтажные, с рустованным первым этажом, символы английской респектабельности и независимости. На смену регулярным французским паркам приходят парки английские, ландшафтные. Откликаясь на рокайльный стиль континента в первой половине XVIII в., англичане создают



Хогарт.
Автопортрет
с собакой.
Рейнолдс.
Портрет
Дианы Гросби.
Лондон,
Национальная
галерея
Ромни.
Портрет
Шарлотты
Давенпорт

Гейнсборо.
Сквайр Халлет
с женой
(Утренняя
прогулка).
Лондон,
Национальная
галерея

свой собственный вариант, особенно сказавшийся в прикладном искусстве, где замысловато переплетаются черты рококо и «китайщины» с готикой (мебель Томаса Чиппендейла, серебряная посуда и так называемый костяной фарфор Челси и Дерби). Укрепление классицистического направления в архитектуре второй половины века, обращение непосредственно к античности, минуя Возрождение, вполне естественно объясняются общеевропейским интересом к искусству древних. Свои собственные национальные пути английская неоклассика находит в градостроительной деятельности братьев Адам, в мебели Томаса Шератона и Джорджа Хепплуайта, в изделиях из яшмовой массы (посуда и вставки для мебели) прославившегося на весь мир Джозайи Уэджвуда.

Следует помнить, однако, что в отличие от континентальной Европы, где классицизм второй половины XVIII в. стал новым этапом культуры, неоклассика в контексте английского искусства не выделяется, ибо античностью здесь увлекались давно. Английское Просвещение было зрелым уже к 40-м годам XVIII столетия, и на всей культуре Англии сказывались его гуманистические идеи.

Но революция в Англии уже произошла, и английское Просвещение не имело того революционного духа, который характерен для Франции.

Расцвет национальной школы живописи в Англии начинается с Уильяма Хогарта (1697—1764), в лице которого английское искусство сблизилось с передовой английской литературой и театром первой половины XVIII в. Хогарт сначала учился у ювелира, затем стал заниматься гравюрой и как гравер сложился быстрее живописца. В гравюрах он обращается к самым широким кругам



Англии, изображая современную жизнь и делая предметом сатиры все отрицательные ее стороны: распущенность нравов, продажность суда, разложение армии и т. д. Хогарт создает целые серии живописных полотен: «История шлюхи» (или «Карьера проститутки», серия из 6 картин, 1732), «История распутника» («Карьера мота», 1735), «Модный брак» (1743—1745). Простая, как мир, история деревенской девушки Мэри, приехавшей в Лондон, ставшей богатой содержанкой, а затем попавшей в тюрьму и умершей в ужасающей нищете (история эта перекликается с судьбой героини романа Дефо «Молль Флендерс»), дошла до нас только в собственных гравюрах мастера, так как все картины серии «Карьера проститутки» погибли во время пожара 1755 г. Но и остальные серии Хогарта были переведены в графику для того, чтобы его искусство было доступно широкой публике. Свои произведения, объединенные в повествовательные циклы, Хогарт строил как драматург, он разыгрывал действие, как искусный режиссер. Каждая из картин в сериях Хогарта самостоятельна и изображает узловой момент всей истории, но несколько деталей связывают его с предыдущими

событиями и последующими. Так, гусь в корзинке Мэри говорит о том, что она приехала из деревни, а сводня и господин у трактира — о ее будущей судьбе. Картины Хогарта, достоверные и по сюжету, и в деталях быта, звучали морально-назидательно, как воскресная проповедь.

Хогарт занимался и исторической живописью, религиозными сюжетами, но несомненно «высокая живопись» не отражала полнотой представлений художника о задачах искусства и не давала реальной почвы для его практической деятельности. Истинный Хогарт — это жанровые картины и гравюры, в которых он показал социальную жизненную драму несколько прямолинейно, но без всякого иносказания, в доступной и ясной форме. В этом огромное значение Хогарта, определившее его место и роль в английском искусстве.

На протяжении всей творческой жизни Хогарт обращался к портрету. Это и групповые, так называемые разговорные портреты («Семья Вудз Роджерс», 1729; «Семья Строуд», около 1738; «Семья Фаунтин», 1730), и портреты близких людей («Мистрис Энн Хогарт», 1735), портреты парадные («Епископ Хоудли», около 1743), изображения людей мира искусств («Дэвид Гаррик с женой», 1757), собственные портреты («Автопортрет с собакой», 1745) и пр. Но не случайно наибольшей славой среди портретов Хогарта пользуется изображение «Девушки с креветками» (60-е годы), восхитительная живопись которого, по удачному определению одного исследователя, свободно существует в нашем столетии не как сокровище прошлого, а как великая удача сегодняшнего мастера. Хогарту удалось создать в этом портрете английский тип девушки из простонародья, обаятельной, жизнерадостной, излучающей свежесть и здоровье, такими приемами пленэрной живописи, которые предвосхитили колористические искания следующего столетия.

Хогарт был единственным художником английского Просвещения и первым живописцем-просветителем в Европе. Его искусство прочно связано с искусством театра, сатирических журналов, с литературой Просвещения. Справедливо считается, что до Хогарта в Англии не было великой живописи и что Хогарт стал ее первым представителем, создавшим новым пластическим языком как в живописи, так и в графике острые социальные сатиры, предвещающие рождение критического реализма XIX столетия. Большое влияние Хогарт имел на графику второй половины XVIII в.

Свои эстетические взгляды Хогарт изложил в трактате «Анализ красоты» (1753). Он много сделал для введения в практику художественных выставок (первая публичная выставка — 1760 г.).

Лучшие достижения английской живописи XVIII в. вне круга Хогарта лежат в области портретного жанра. Знаменательно, что

этот жанр занимает одно из главных мест и в стенах Королевской Академии искусства — национальной художественной школы, открытой в 1768 г. и более независимой (как детище буржуазной культуры) от официальных кругов, чем европейские академии на континенте.

Первым президентом Академии был Джошуа Рейнолдс (1723—1792), живописец и теоретик, в своих знаменитых «Речах» выступавший сторонником классицистической эстетики, но в работах совсем не ограничивавший себя рамками классицизма и чутко улавливавший веяния новой эпохи. В молодости он совершил путешествие по Италии и Франции, в старости посетил Голландию и Фландрию. Он восхищался колоритом Тициана и Рубенса и многому у них научился, так же как и у великого Рембрандта. С 1753 г. Рейнолдс обосновался в Лондоне и с этих пор становится самым известным портретистом Британии.

Рейнолдс много занимался исторической живописью, писал на мифологические сюжеты. «Младенец Геркулес, удушающий змей» — картина, заказанная в 80-х годах Екатериной II и прославляющая победы России, — одна из лучших в этом жанре. С появлением Рейнолдса английская живопись получила всеобщее признание. Этому способствовали и общественная просветительская деятельность художника, его занятия вопросами эстетики, теории искусства. В его мастерской, на его обедах собирался цвет лондонского общества. Это был своего рода политический и художественный салон. Но более всего в истории искусства Рейнолдс важен как портретист, и здесь мы вправе назвать его создателем национального портретного жанра, основателем английского репрезентативного портрета.

Рейнолдс создал длинную галерею портретов, он обладал большой творческой активностью и иногда писал до 150 портретов в год. В форме парадного, торжественного изображения Рейнолдс сумел в полной мере выразить просветительскую веру в человека, в его разум, в возможности совершенствования человеческой природы. Это портреты полководцев («Лорд Хитфилд», 1787—1788), писателей («Лоренс Стерн», 1760), актеров («Дэвид Гаррик», 1768; «Сара Сиддонс в образе музы трагедии», 1784), лондонских красавиц («Нелли О'Брайен», 1760—1762), пользовавшиеся огромным успехом детские портреты. Но кого бы ни изображал художник, в его образах, особенно мужских, есть героически-возвышенное, в них подчеркнуто лучшее, на что способен человек. То внутреннее напряжение, которое имеется в портретах Рейнолдса, вдохновение, энергия, иногда и внешне выраженное действие достигается прежде всего определенным цветовым строем: напряженным, обычно золотисто-красным, золотисто-коричневым колоритом, с вкраплением пятен интенсивно-синего, зеленого или оранжевого.

Красочный строй не размельчен, фоны и драпировки написаны очень широко. Сочная, широкая живописная манера способствует обобщенной передаче природы при сохранении вполне реальных черт лица. Художник Просвещения, Рейнолдс подчеркивал в персонаже не его сословные качества, а личностные заслуги, богатство духовного мира.

Творчество Рейнолдса способствовало созданию в Англии XVIII в. мощной школы портретистов. Наиболее близок к Рейнолдсу Джордж Ромни (1734—1802), писавший в широкой живописной манере в основном портреты молодых англичанок. Светские женские портреты, естественно, трактованы художником в более интимном, камерном ключе («Дочь пастора», «Миссис Грир»). В молодом Ромни много живости, непринужденности, но иногда он впадает в слащавость, поверхностность и излишнюю эффектность («Леди Гамильтон в образе вакханки», около 1785; «Мать и дитя», около 1782).

В основном женские и детские портреты пишет Джон Хоппнер (1758—1810), но его характеристики в сравнении с Ромни более обыденны при всей виртуозности техники. В этой же плеяде портретистов можно назвать и Джона Опи (1761—1807), английского Караваджо, как его называли, занимавшегося и исторической, и жанровой живописью. Шотландская портретная школа дает такого прекрасного мастера, как Генри Ребёрн (1756—1823). Густая живопись крупным мазком, энергичная светотеневая моделировка, сильные, яркие индивидуальности, интересные психологические характеристики ставят Ребёрна в ряд с Рейнолдсом.

На рубеже веков портретную традицию XVIII столетия завершает творчество Томаса Лоуренса (1769—1830), первого английского портретиста, восторженно принятого на континенте. Но начав с портретов, близких к Рейнолдсу, Лоуренс завершает творческий путь произведениями более холодными, поверхностно-эффектными, хотя и несомненно виртуозными по технике. Творчество Ребёрна и Лоуренса в основной своей части принадлежит уже следующему столетию.

Некоторое развитие в английской живописи получил бытовой жанр (Дж. Морленд, Фр. Уитли). Господство живописи над всеми другими видами искусства — характерная особенность Англии XVIII в. Графика — в основном репродукционная, популяризирующая живописные произведения. Скульптура почти не имеет самостоятельного значения, только в связи с архитектурой и особенно с прикладным искусством.

Томас Гейнсборо (1727—1788) — второй великий портретист XVIII столетия. В английской живописи эпохи Просвещения Рейнолдс и Гейнсборо выражают две стороны просветительской эстетики: рационалистическую и эмоциональную.

Для формирования Гейнсборо, проведшего свою юность и молодость в провинции и сохранившего глубокую любовь к природе своего края, старые мастера, за исключением разве ван Дейка, не имели такого значения, как для Рейнолдса. Тонкое чувство природы, музыкальность, внимание к душевному миру характеризуют Гейнсборо. Он создает в своих портретах ярко выраженный англосаксонский тип, в котором подчеркивает одухотворенность, мечтательность, тихую задумчивость. Светлая колористическая гамма серо-голубых, зеленоватых оттенков становится отличительной для его живописи. В портретах Гейнсборо отсутствуют аллегории, он не подчеркивает той роли, которую модель играет в обществе (портрет Сары Сиддонс, 1783—1785). Репрезентативность в портретах Гейнсборо уживается с интимностью и меланхолией.

Творческая жизнь Гейнсборо совпала с формированием на английской почве сентиментализма, нашедшего свое наиболее полное выражение не в изобразительном искусстве, а в литературе, и особенно близкого лирическому, эмоциональному дарованию Гейнсборо, хотя, конечно, как всякий большой мастер, он не укладывается в рамки одного стиля.

Пейзаж в портретах Гейнсборо имеет огромное значение. В ранних портретах он конкретно узнаваем. Это холмы и долины, мощные дубы его родного края («Мистер Эндрюс с женой», около 1749). В зрелом возрасте, особенно когда художник переселяется в Лондон (1774), он часто пишет портреты в рост на фоне пейзажа. Его модели поэтичны, мечтательно-задумчивы, душевно-тонки, в них подчеркнут высокий интеллект. Гейнсборо умеет схватить мимолетное, ускользающее, неуловимое для простого глаза, он придает особую хрупкость и изящество всегда несколько удлинённым женским фигурам («Миссис Грэхем», 1777). И парковый пейзаж его в этих портретах так же лиричен, нежен и утончен, как и его модели («Голубой мальчик» — портрет Джонатана Баттла, около 1770; «Сквайр Халлет с женой», или «Утренняя прогулка», 1785; «Портрет герцогини де Бофор» (?), 70-е годы). Это прозрачная, чистая, свежая живопись. Гейнсборо прошел творческую эволюцию от точной манеры, близкой «малым голландцам», к живописи широкой и свободной. Поздние полотна Гейнсборо сотканы из мазков разной плотности и формы сине-голубоватых, зеленоватых, серебристых тонов, то сгущенных, то оставляющих видным грунт и всегда образующих сложный пластический ритм. Живописная техника Гейнсборо как будто специально создана для передачи сырого воздуха, в котором растворяются густые кроны деревьев, очертания холмов и коттеджей.

Вся поэзия старой Англии с влажной атмосферой ее долин и холмов, зеленью парков и величественностью замков предстает перед нами в скромных по мотивам пейзажах Гейнсборо.

Искусство Западной Европы в XIX веке

Промышленным переворотом в Англии XVIII столетия и Французской буржуазной революцией 1789—1794 гг. было положено начало эпохе капитализма в Европе. Это новая эпоха и в европейской художественной культуре. По мере развития капитализма одной из главных тем в творчестве больших художников становится раскрытие трагических противоречий между гармоничной личностью и уродливыми социальными отношениями в капиталистическом обществе. Ставятся «больные вопросы современности», дается оценка и выносится приговор современному обществу. Человеческая личность изображается во всей сложной взаимосвязи с миром, а определение места человека в общественно-социальной жизни становится одним из главных вопросов произведений искусства: изобразительного, музыки и особенно литературы. Открытая связь творчества больших передовых художников с общественно-политической борьбой — характерная черта культуры XIX столетия. Это проявилось в стремлении к отражению основных общественных противоречий времени, созданию образов, связанных с национально-освободительной и революционной борьбой своей эпохи.

Имеется и еще одна особенность искусства этой поры. Теперь, при всестороннем обмене и всесторонней зависимости народов как в области материального, так и в области духовного производства (см.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 4, с. 428), художественные течения очень быстро распространяются по всему миру. Как правило, каждое новое направление искусства XIX в. рождается во Франции и поэтому логичнее всего проследить их эволюцию на французской почве. Но универсализм в художественной сфере, как и в других, приводит неизбежно к потере стилистической цельности. Классицизм — последний великий стиль, присущий и архитектуре, и живописи, и пластике. Очень скоро по всей Европе начинается распад этого единства. В архитектуре с середины века воцаряется эклектика. В живописи и скульптуре наряду с классицизмом, который все более приобретает черты академической схемы, с 20-х годов XIX в. рождается сильное романтическое направление; с 40-х годов усилиями барбизонцев и таких мастеров, как Курбе и Домье, развивается реализм, поддержанный настроениями, связанными с общим подъемом пролетарского движения.

С последней трети XIX в., после падения Парижской Коммуны, в переломное для западноевропейского реализма время, позиции академизма вновь укрепляются, он становится официальным искусством, выражающим вкусы правительственных кругов. Но в среде передовой интеллигенции искусство «школы», как именуется академизм, находит резкую оппозицию. Сложение импрессионизма само по себе естественная реакция на академизм. Импрессионизм сменяется неимпрессионизмом. Но уже художники, условно объединенные в группу постимпрессионистов, — Ван Гог, Гоген и Сезанн — никоим образом не представляют единого течения в искусстве. Ибо во второй половине XIX в., с обострением противоречий капиталистического мира, на смену цельным художественным течениям приходят в искусство большие творческие индивидуальности, каждая из которых утверждает свои законы творчества, имеет свою художественную систему. Эти противоречия и антагонизм в искусстве к началу XX в. достигают крайней степени. Между художником и средой возникает полное отчуждение, полная изоляция и непонимание, свидетельство трагических черт разложения культуры. На общем мало благоприятствующем для творчества фоне возникают фигуры больших мастеров, создающих поистине великие произведения, без которых невозможно понять и представить дальнейшее развитие искусства. Становясь свидетелями острых социальных конфликтов, а иногда и прямыми участниками революционных событий, они создают произведения, находящиеся в самой тесной связи с общественной жизнью. Так, творчество Давида связано с первой французской революцией, Домье — с революциями 1830 и 1848 годов, Курбе — с Парижской Коммуной.

Французский классицизм последней четверти XVIII — первой трети XIX века

С последней трети XVIII столетия, накануне суровых и грозных событий революции и во время самой революции искусство Франции оказалось захвачено новой волной классицизма. Передовой мыслящей части Франции было вполне ясно в эти годы, что монархия Бурбонов окончательно разваливается. Новые требования жизни вызвали потребности и в новом искусстве, новом языке, в новых выразительных средствах. Увлечение античной культурой совпало с самыми насущными требованиями искусства героического, высокогражданственного, создающего образы, достойные подражания. Классицизм проявил себя прежде всего в архитектуре, где художники-архитекторы, воплощая мечту о гармоничном мире, пытались решить грандиозные задачи идеального города,

что уже видно в градостроительных проектах Клода Никола Леду. Замыслы Леду были утопичными (проект ансамбля города Шб, 1771—1773). Но более рационально мыслящий Жак Анж Габриэль с его оформлением площади Людовика XV (площади Согласия), открытой к парку Тюильри и на Сену и связанной с широкими зелеными массивами Елисейских полей, с его решением Малого Трианона, поражающего точностью расчета, конструктивной ясностью и логичностью, в законченных, зримых архитектурных образах воплотил эстетику искусства классицизма. С начала нового века воцаряется стиль ампир, монументальный, репрезентативный в экстерьере, изысканно-роскошный во внутреннем убранстве, использующий древнеримские архитектурные формы.

В живописи классицистические тенденции проявляются наиболее ярко. Вновь в искусстве выдвигается роль разума как главного критерия в познании прекрасного, вновь искусство призывается прежде всего воспитывать в человеке чувство долга, гражданственности, служить идеям государственности, а не быть забавой и наслаждением. Только теперь, в канун революции, это требование приобретает более конкретный, целенаправленный, тенденциозный характер.

В преддверии Великой французской буржуазной революции в живописи Франции появляется Жак Луи Давид (1748—1825). В его творчестве античные традиции, эстетика классицизма слились с политической борьбой, органически сплелись с политикой революции, это и дало новый стиль французской культуры — «революционный классицизм».

Сын крупного парижского negociанта, окончивший Королевскую академию, Давид в ранних работах близок традициям позднего барокко и даже некоторым стилистическим элементам рококо. И только попав после получения «римской премии» как лучший ученик Академии в Италию (1775), познакомившись с памятниками античности, испытав, как многие художники тех лет, влияние трудов Винкельмана и живописи немецкого классицистического художника Рафаэля Менгса, Давид находит свой путь.

Накануне революции идеалом французского буржуазного общества, к которому принадлежал и Давид, была античность, но не греческая, а римская, времен Римской республики. Священники с кафедры цитируют не Евангелие, а римского историка Тита Ливия; на театре с большим успехом разыгрываются трагедии Корнеля, драматурга предыдущего столетия, который в образах античных героев прославлял гражданские доблести и чувство патриотизма. Так выкристаллизовывался новый стиль, и Давид в своей картине «Клятва Горациев» (1784—1785) выступил его глашатаем. Гражданская публицистическая тема, поданная на сюжете из истории Рима: братья Горации дают отцу клятву в вер-

ности долгу и готовности сражаться с врагами, — решенная прямолинейно, в строгой, почти аскетической манере, явилась боевым знаменем новых эстетических взглядов. Логически ясная композиция, где фигуры, похожие на античные статуи или скорее на античный рельеф, четко распределены на три группы, соответствующие трем аркам колоннады фона (слева — братья, справа — женщины, оплакивающие их, замок композиции — фигура принимающего клятву отца), линейно-пластическая трактовка формы, резкий рисунок, жесткий локальный цвет, не допускающий никакой сложной нюансировки, весь точный и лаконичный язык создают монолитность произведения. Несомненно, в «Клятве» есть черты некоторой напыщенной декламации, которая была сродни игре актера Тальма, исполняющего роль в трагедии Корнеля «Горации».

С началом революционных событий Давид оформляет массовые празднества, занимается национализацией произведений искусства и превращением Лувра в национальный музей, в 1790 г. приступает к большой картине по заказу якобинцев «Клятва в зале для игры в мяч» (1790—1791), задумав создать образ народа в едином революционном порыве, которую, однако, успевает выполнить только в рисунке. С 1792 г. он является членом Конвента, народного собрания революционной Франции, затем, в конце 1793 — начале 1794 г., — его секретарем и даже председателем. После смерти «друга народа» Марата Давид по поручению Конвента пишет одну из самых знаменитых своих картин «Убитый Марат», или «Смерть Марата» (1793). Давид точно изобразил обстановку события: Марат лежит в ванне, в руке еще зажато письмо-прошение, с которым к нему и проникла Шарлотта Кордэ; голова, обернутая полотенцем, и рука, которая еще держит перо, бессильно свесились; на тумбе, где лежат письменные принадлежности, крупно, как на античной стелле, написано «Марату — Давид». Большие цветковые пятна серо-желтого (лицо и простыня), ярко-охристого (тумба) и зеленого (ванна), статуарно-пластическая, линейная трактовка формы — все делает картину Давида произведением сурового, чисто классицистического стиля и придает ему мемориальный характер. «Смерть Марата» была воспринята зрителем, участником революционных событий, как подлинный реалистический жанр. Но сюжет большого исторического значения при живой современной форме превратил ее в историческую картину. В этом смысле справедливо замечание Н.Н.Пунина, что все исторические картины, начиная со «Смерти Марата», выросли из живописи жанровой, включая многие произведения: и Жерико, и Делакруа, и Курбе.

С 1793 г. Давид входит в Комитет общественной безопасности — орган революционной диктатуры французской буржуазии — и сближается с главой якобинской партии Робеспьером. Естественно, что после падения якобинской диктатуры, событий 9 термидора

политическая карьера художника обрывается, а его самого ненадолго арестовывают.

Его последующий путь — это путь от первого художника республики до придворного живописца империи. Во время Директории он пишет «Сабинянок» (1795—1799), громоздкое архаическое произведение, далекое от суровых и лаконичных решений прежних лет. На возвышение Наполеона он отвечает полотном «Леонид при Фермопилах» (1800—1814), в котором хотя и прославляется Спарта, но в образе спартанского героя довольно ясно проступают



Давид.
Смерть Марата.
Брюссель,
Музей
современного
искусства

Энгр.
**Портрет
мадам Девосе.**
Шантильи,
музей Конде

Энгр.
**Фетида,
умоляющая
Юпитера**
(Зевс и Фетида).
Экс, музей Гране

черты идеализированного сходства с первым консулом, в 1804 г. ставшим императором.

В период империи Давид — первый живописец императора. По его заказу он пишет огромные картины «Коронация», «Наполеон на Сен-Бернарском перевале», хотя и исполненные с живописным блеском, но холодные, напыщенные, полные ложного пафоса и театральной патетики.

Низвержение Наполеона и реставрация Бурбонов вынуждают бывшего члена Конвента, некогда проголосовавшего за смерть короля, эмигрировать из Франции. Отныне Давид живет в Брюсселе, там он и умирает.

Помимо исторических композиций Давид оставил большое количество прекрасных по живописи и характеристике портретов. В таких портретах, как парные портреты супругов Серезиа (1795) или знаменитый портрет мадам Рекамье (1800), Давид строгим изяществом своего письма predetermined характерные черты того классицизма начала XIX в., который получил в искусстве наименование стиля ампир.

Давид явился создателем огромной школы учеников. Из его мастерской вышли Франсуа Жерар, Анн Луи Жироде, Пьер Нарцисс Герен, Антуан Гро и, наконец, великий художник Энгр.

В первое десятилетие XIX в. позиции классицизма как ведущего стиля в искусстве были еще очень сильны. К этому периоду относится становление одного из ведущих мастеров классицистического направления Жана Огюста Доменика Энгра (1780—1867). Именно Энгру предстояло превратить давидовский классицизм в академическое искусство, с которым вступили в противоборство романтики.



Вышедший из среды тулузской художественной интеллигенции, учившийся в Тулузской академии изящных искусств, Энгр в семнадцатилетнем возрасте попал в революционный Париж, в ателье Давида. Усвоив классицистическую систему с ее культом античности, Энгр намеренно отказался от революционности давидовского классицизма, отрицая современность, и выражал своим творчеством единственное желание — уйти от жизни в мир идеального. Преклонение перед античностью переросло у Энгра в почти слепое восхищение ею. Желая обрести полную независимость от своего времени, он обращается только к прошлому. Произведение, за которое он получил «Grand Prix de Roma», — «Послы Агамемнона у Ахилла» — свидетельствует о том, что он полностью усвоил классицистическую систему: композиция строго логична, фигуры напоминают античный барельеф, колористическое решение подчинено рисунку, линейно-пластической моделировке. В «Автопортрете в возрасте 24-х лет» (1804) уже отчетливо прослеживаются основные принципы портретного искусства Энгра: яркая индивидуальность характеристики, отточенность формы, лаконизм строго

продуманных и отобранных деталей. На модель Энгр смотрит более отчужденно, чем его учитель Давид. Пластический и линейный ритм в трактовке образа, чеканность формы, четкость рисунка играют для него значительнейшую роль. Так, в портрете мадам Ривьер особое значение имеет избранная им композиция овала, вписанного в прямоугольник. Этот овал подчеркивают текучесть складок платья, кашмировой шали, мягкость голубых бархатных подушек. Разворот в три четверти сужает линию плеч, делает более хрупкой и скованной фигуру мадемуазель Ривьер на фоне ясного, но далекого пейзажа. Ослепительно-светлая холодная красочная гамма подчеркивает молодость модели, ясность, незамутненность ее внутреннего мира (оба портрета написаны в 1805 г., выставлены в Салоне в 1806 г.).

В это время Энгр уезжает в Италию, где много рисует архитектуру Вечного города, и знаменательно, что на одном из маленьких тондо, выполненных в масляной технике, он запечатлевает домик Рафаэля — художника, который на всю жизнь остался для него образцом для подражания, истинным кумиром. В Риме Энгр создает в 1807 г. один из лучших портретов своего друга — художника Франсуа Мариуса Гране. Он помещает его на фоне римского пейзажа, вполоборота, спокойно глядящим на зрителя. Но за этим внешним спокойствием скрыто внутреннее напряжение, которое ощущается в предгрозовой атмосфере, в сизых тучах, нависших над Римом. Эти серо-зеленоватые тучи перекликаются с десятками полутонов, которыми написан зеленый плащ модели. Весь портрет по настроению предвещает новое мироощущение романтиков. Так, вполне и в совершенстве постигший классицистическую методику, Энгр не всегда следовал только светотеневой, линейно-пластической моделировке. Наконец, неким отходом от привычной схемы классицизма, предвестием романтического направления было само появление такого экзотического мотива, как одалиски, со всеми их условно-восточными атрибутами: чалмой, веером, чубуком и пр. Не светотенью, а тончайшими цветовыми градациями, мягким растворением контуров в воздушной среде лепит он объем тела одной из «ню», получившей в искусстве название «Купальщица Вальпинсон» — по имени первого владельца картины. Розовые пятна головной повязки «Купальщицы» возникают не случайно в дополнение к оливково-зеленому цвету занавеса, придавая теплоту общему впечатлению.

Тончайшим колористом, преклоняющимся перед классическим совершенством модели, выступает Энгр в портрете мадам Девосе (1807). В последующих женских портретах у Энгра появится чрезмерное увлечение антуражем, аксессуарами, разнообразной фактурой предметов: шелком, бархатом, кружевами, штофом обоев. Все это создает сложный орнаментальный узор, изображение иногда

множится, отражаясь в зеркале («Портрет мадам де Сенонн», 1814; «Портрет мадам Инес Муатессье», 1856).

В тематических картинах 10-х годов Энгр остается верен классицистическим темам. В отличие от Давида он, далекий от политических волнений, стремится проникнуть в суть языческого мифа. Явным нарушением классицистических норм явилась большая картина Энгра «Фетида, умоляющая Юпитера» (1811), сюжет которой заимствован из первой песни «Илиады». Во имя особой эмоциональности художник делает Юпитера непомерно огромным рядом с Фетидой, тело которой также как будто лишено анатомической правильности: неестественно вывернута ее левая рука, слишком велика шея, — и все это с целью усилить взволнованность, страстность ее мольбы.

Развивая традиции французского карандашного портрета, Энгр создает «Портрет Паганини», 1819; групповые портреты семьи французского консула в Чивита-Веккио Стамати, 1818; семьи брата императора Люсьена Бонапарта, 1815, и пр. . Как ни был привержен Энгр к античности, ею не могла быть исчерпана вся красота мира, которой он поклонялся. Энгр обращается и к сюжетам из средневековья, и к раннему Возрождению, и к периоду Высокого Ренессанса.

Но главным трудом его в это время становится алтарный образ для церкви его родного города Монтобана, получивший название «Обет Людовика XIII, просящего покровительства мадонны для Французского королевства». Энгр нарочито решил образ мадонны близким к Сикстинской мадонне, выражая свое преклонение перед Рафаэлем и следование заветам великого художника, но эта прямая зависимость лишь подчеркнула искусственность произведения и придала ему архаичный характер. Парадокс состоит, однако, в том, что именно это творение принесло художнику, ранее официально не признававшемуся, успех в Салоне 1824 г. Отныне он становится признанным главой официальной французской школы. Заметим, что на этой же выставке была экспонирована «Резня на Хиосе» Делакруа. Не потому ли противники родившегося нового направления романтизма и обратились к Энгру, сделав его «хранителем добрых доктрин» слабеющего и ветшающего классицизма, что надвигалось новое мощное оппозиционное ему направление?!

В 1824 г. после 18-летнего отсутствия Энгр возвращается на родину, избирается академиком, награждается орденом Почетного легиона, открывает свое ателье и отныне и до конца дней остается вождем официального академического направления. Энгр всегда был далек от политики и не принимал участия в событиях 1830 г. Но в это время он пишет замечательный портрет главы политической прессы 30-х годов, владельца газеты «Journal de débats» Луи Франсуа Бертена Старшего (1832), пишет с такой силой и вер-

что современники называли его изображением «Юпитера — Громовержца нового времени», а когда Бертен появлялся на улице, говорили: «Вот идет портрет Энгра». В этом произведении в строгости и монохромности письма Энгр оказался наиболее близок традициям школы своего учителя Давида.

Последние годы мастера, общепризнанного и всеми почитаемого, омрачены жесточайшими битвами его сначала с романтиками во главе с Делакруа, затем с реалистами, которых представлял Курбе. Энгр много работает в эти преклонные годы, не теряя творческой активности. Самое пленительное произведение старого мастера — его «Источник» (1856). Это изображение юной девушки, держащей кувшин, из которого льется вода, — аллегорический образ живительного вечного источника жизни, в котором ему удалось с необычайной силой и страстностью прославить жизнь, соединив конкретность форм с пластическим обобщением. Этого-то как раз и не умели многочисленные подражатели художника, его эпигоны, усвоившие лишь голую схему приемов Энгра, но не постигшие его сути.

Энгр умер, когда его главными противниками были уже не романтики, а новые художники, громко заявлявшие о своем припадении к изображению ничем не прикрашенной действительности.

Испанское искусство конца XVIII — первой половины XIX века. Франсиско Гойя

В Испании XVIII столетия, еще не расставшейся с феодализмом, всячески подавлялась национальная самобытность искусства. Ко двору привлекались в основном иностранные художники, и даже главой Академии искусств Сан Фернандо, учрежденной в Мадриде в 1774 г., был немецкий художник, апологет классицизма, Антон Рафаэль Менгс. Влияние Менгса, с одной стороны, и работавшего при мадридском дворе в 1767—1770 гг. Дж. Тьеполо — с другой, было определяющим для испанских художников в этот период. Общевропейскую известность испанское искусство после «золотого века» вновь обрело лишь с появлением Франсиско Гойи. Как Давид во Франции, Гойя с его художественным мировоззрением, с его особым видением мира открыл для испанского искусства целую эпоху, положив начало развитию реалистической живописи нового времени. Огромное значение имело творчество Гойи и для формирования европейского романтизма.

Франсиско Гойя, величайший художник Испании, родился в 1746 г., когда его родина, некогда владевшая почти полмиром, давно уступила первенство на политической и экономической арене другим европейским странам. Его отец был андалузским позолот-

чиком алтарей, а мать — дочерью бедного идалго, из тех, кто, как писал Сервантес, «имеет родовое копые, древний щит, тощую клячу и борзую собаку». Он начал учиться в родном городе Сарагосе, дружил с семейством Байе и в середине 60-х годов переехал в Мадрид, где уже работал старший из братьев Вайе — Франсиско, ставший учителем Гойи.

В 1771 г. Академия в Парме присудила Гойе вторую премию за картину о Ганнибале. В этом же году Гойя возвращается на родину в Сарагосу, и начинается профессиональный творческий путь мастера. Гойя развивается медленно, его яркая индивидуальность полностью себя выявила только к сорока годам. В Сарагосе мастер расписывает одну из церквей фресками, исполненными несомненно под влиянием Тьеполо, работы которого Гойя вполне мог видеть в Мадриде. В 1775 г. Гойя женится на Хосефе Байе и уезжает в Мадрид, где получает большой заказ на картины для шпалер, работа над которыми, по сути, продолжалась до 1791 г, Гойя выполнил в общей сложности 43 эскиза. Первые его эскизы пространственны и «картинны», но художник быстро усваивает требования производства — перевод картона в полосу коврового тканья, обычно заполняющего пространство между окнами. Это привело Гойю к плоскостности изображения и вертикальной композиции. Жизнь улицы, игры и празднества, драка перед деревенским трактиром, фигуры нищих, контрабандистов, разбойников, нападающих на знатных путешественников, — самые демократические мотивы находят Гойя возможными для украшения королевских зал. «Игра в жмурки» (1791) безупречна по сочетанию белых, красных, желтых, темных пятен. В пластическом и линейном ритме, в колористическом решении эти картины для шпалер ближе всего стилю рококо. Они жизнерадостны; в изображении быта, пейзажа, народных типов много чисто национальных черт.

В эти же 70-е годы Гойя начинает заниматься графикой и в гравюре избирает технику офорта. Первым мастером, которого начал копировать в гравюре Гойя, был Веласкес, отныне и навсегда его постоянный предмет изучения и культа.

В 70—80-е годы Гойя много занимался и живописным портретом. Чувствительный к светским успехам, он с радостью принимает официальные должности: в 1780 г. его избирают членом Академии Сан-Фернандо (Академии художеств), в 1786 г. он становится главным художником шпалерной мануфактуры, в 1789 г. получает звание придворного художника. Отныне он исполняет огромное количество портретов: Карла IV, Марии-Луисы и придворных.

В середине 90-х годов Гойя заболевает, и последствием этой болезни становится глухота. Постигшее его несчастье заставило его по-новому посмотреть на многие события в стране. Картины,

полные карнавального веселья («Игра в жмурки», «Карнавал» и пр.), сменяются такими, как «Трибунал инквизиции», «Дом сумасшедших», предваряющими его бессмертные офорты «Каприччос». Работа над офортами «Каприччос» заняла пять лет, с 1793 по 1797 г. Возможно, нет произведений более трудных для анализа, чем эти графические листы. Необычайна их тематика, зачастую остается неясным смысл, где намек понятен порою только художнику, но где абсолютно ясна острота социальной сатиры, идейной устремленности направленной против бесправия, суеве-



Гойя.
 Портрет
 И сабель Кобос
 де Порсель.
 Фрагмент.
 Лондон,
 Национальная
 галерея

Гойя.
 Маха обнаженная.
 Мадрид, Прадо

рия, невежества и тупости. Это обвинительный акт церкви, дворянству, абсолютизму — миру зла, мракобесия, насилия, лицемерия и фанатизма. «Каприччос» включает 80 листов, пронумерованных и снабженных подписями. Фронтисписом служит автопортрет Гойи в шляпе «боливар»: немолодое лицо, представленное в профиль, с горько опущенными уголками губ. Целый ряд листов посвящен современным нравам. На одном изображена, например, женщина в маске, подающая руку уродливому жениху, кругом шумит толпа людей тоже в масках (надпись: «Они говорят «да» и отдают руку первому встречному»). Слуга тащит мужчину на помочах, в детском платье («Старый избалованный ребенок»). Молодая женщина, в ужасе прикрывающая лицо, вырывает зуб у повешенного («На охоте за зубами»). Полицейские ведут проститутку («Бедняжки»). Женщина в колпаке, сидящая на позорном помосте, выслушивает приговор («Этому праху...»). «Зачем их прятать?» — толщ бродяг обступили трясущегося над кошельком скрягу. Целый ряд листов — сатира на церковь: благочестивые прихожане молятся дереву, обряженному в монашескую рясу; попугай проповедует что-то с кафедры («Какой златоуст»). Листы с ослом: осел рассматривает свое генеалогическое древо; учит грамоте осленка; обезьяна

пишет с осла портрет; два человека несут на себе ослов. Сова, летучие мыши, страшные чудовища окружают заснувшего человека: «Сон рассудка производит чудовищ». Для передачи страшной реальности Гойя сознательно пользовался не реалистическим, а аллегорическим языком. Это не исключало намеков самого конкретного значения. Эзоповым языком, в форме басни, притчи, сказания, он наносил меткие удары двору и обществу. Художественный язык Гойи островыразителен, рисунок экспрессивен, композиции динамичны, типажи незабываемы. Техника серии —



не только офорт, но и акватинта. Живописец по призванию, Гойя не удовлетворялся одной графической игрой линий, ему нужно было декоративное, живописное пятно, и это как раз давала ему техника акватинты.

В 1798 г. Гойя расписывает церковь Антония Флоридского в Мадриде, где проявляет богатейший дар колориста.

Во второй половине 90-х годов Гойя исполняет ряд блестящих по технике и тонких по характеристике портретов, свидетельствующих о расцвете его живописного мастерства (портрет Ф. Байе). Свое сочувственное отношение к революционной Франции Гойя засвидетельствовал нарядным по колориту и торжественным по композиции портретом посланника французской Директории Фернана Гиймарде. Классический национальный тип испанской красоты и вместе с тем глубоко индивидуальный характер, полный огня, внутренней силы, независимости, высокого чувства достоинства предстает перед нами в портрете Исабель Кобос де Порсель. Напряженной интеллектуальной жизнью дышит тонкое, нервное лицо доктора Пералы; величием, спокойствием и уверенностью веет от фигуры знаменитой трагической актрисы, носящей прозвище «Ла Тирана». Потрясает откровенностью характеристик портре-

тируемых групповой портрет королевской семьи, исполненный Гойей в 1800 г. Уродливые, тупые, без тени духовности на лицах, стоят неподвижно члены королевского семейства около Карла IV и Марии-Луисы. Но Гойя сумел уловить самое существенное в образах, не потеряв сходства, и коронованные заказчики были вполне удовлетворены. Выявление самой сути личности портретируемого характерно для всех портретов Гойи.

Наконец, соперником лучших мастеров венецианского Возрождения выступает Гойя в своих знаменитых «Махах»: в «Махе одетой» и «Махе обнаженной» (около 1802), — в которых он нанес удар академической школе. Даже передовых критиков XIX в. смущало и нарушение академически выверенного рисунка (Гойю обвиняли в том, что неверно написана грудь, что маха слишком коротконога и пр.), и то чувственное начало, которое так ощутимо в образе мах.

Вторжение французов в Испанию, борьба испанцев с лучшей тогда в мире армией, борьба, в которой маленький народ проявил большое мужество, — все эти события явились этапом не только в жизни страны, но и в творчестве самого Гойи. Восстание 2 мая 1808 г. послужило для него поводом к созданию картин «Восстание 2 мая» и «Расстрел со 2 на 3 мая 1808 г.». Шеренга солдат, лиц которых не видно за ружьями, расстреливает ночью поставленных у стены пленников; испанец в белой рубашке раскинул руки навстречу смерти; на переднем плане в густой луже крови лежит убитый. Предельная выразительность композиции и колорита, строгий отбор деталей, высшая степень драматизма характерны для этого произведения Гойи (1814).

Гойя принимает участие в защите своего родного города Сарагосы. С 1808 по 1820 г. он работает над своей второй графической серией «Десастрес делла герра» («Ужасы войны»), состоящей из 85 листов офортов и листов смешанной техники (офорт с акватинтой). Серия обладает огромной выразительной силой документа, свидетельства очевидца этой героической борьбы испанского народа с Наполеоном. Один из первых листов серии посвящен испанской девушке Марии Агостине, участнице обороны Сарагосы, стоящей на груде трупов и продолжавшей стрелять, когда вокруг все уже были убиты. Лист называется «Какая доблесть!». Изувеченная толпа, разрубленные на куски трупы, грабежи, насилия, расстрелы, пожары, казни, — «художнику ни разу не изменили ни твердость руки, ни верность глаза в изображениях, которые и сейчас заставляют содрогаться самые крепкие нервы...» Эта серия — вершина реалистической графики Гойи. В ней нет аллегоричности, все предельно понятно, Лапидарно, в высшей степени выразительно. Художник широко использует контрасты света и тени (темные силуэты старика и старухи, ищущих тело сына среди

белых пятен мертвецов, — лист «Хоронить и молчать»). Гойя прибегает к аллегории лишь в тех листах, которые посвящены периоду реакции, наступившему после 1814 г., когда он вновь вынужден говорить эзоповым языком. Лошадь, отбивающаяся от стаи псов, — это Испания среди врагов. Дьявол в образе летучей мыши записывает в книгу постановления «против общего блага»... Серия завершается образами беспредельного пессимизма.

В 1814 г. Фердинанд VII вернулся в Испанию. Начался период реакции. Либеральные члены кортесов были брошены в тюрьму.

Гойя.
Какая доблесть!
Лист из серии
офортов
«Ужасы войны»



Гойя был совершенно одинок. Умерла его жена. Его друзья также умерли или были изгнаны из Испании. Чертами подлинного трагизма, выражающего судьбу испанской интеллигенции, отмечены многие портреты этих лет. Художник живет одиноко, замкнуто, в полутора часах езды от Мадрида, в доме, который получил у соседей название «дом глухого». Здесь он исполняет последние листы «Десастрес», а также серию, посвященную бою быков «Тауромахия» (около 40 листов). Он расписал стены своего дома фантастическими фресками, идеи которых были до конца понятны только художнику. Пронесется на шабаш ведьмы. Время пожирает своих собственных детей... Живопись темная, оливково-серых и черных тонов, с пятнами белого, желтого, красного. Здесь, в «доме глухого» около 1820 г. он создает свою последнюю графическую серию, возможно, самое зрелое произведение его графического таланта, стилистически совпадающее с фресками его дома, — серию притч, снов под названием «Диспаратес» — «Необычайности» (излишества, безумства), 21 лист самых сложных художественно и технически, самых трудных для понимания, самых индивидуальных и странных листов. Ведут хоровод безобразные старики и старухи.

Композиция напоминает «Жмурки» (1791), но это карикатура на них, это ирония над собственным ослеплением, «розовыми очками» молодости, скорбь над утраченными иллюзиями. Гойя становится даже чрезмерным, когда изображает уродства, гримасы страшных чудовищ.

Восстание испанцев против реакции 1821—1823 гг. было разгромлено направленными в Испанию 100 000 штыков Священного Союза. Говорят, король высказался тогда о Гойе: «Этот достоин петли».

В 1824 г., когда реакция в Испании достигает предела, а одиночество художника становится невыносимым, Гойя под предлогом лечения уезжает во Францию. Здесь он находит друзей. Здесь он пишет свои последние прекрасные зрелые произведения, простые в своей реалистичности, предвещающей расцвет европейского реалистического искусства: «Бордоская молочница», «Девушка с кувшином» — это образы юных, в изображении которых нет старческого бессилия и пошлой сладости. В 1826 г. он ненадолго приезжает в Мадрид, где его встречают, как патриарха: «Он слишком знаменит, чтобы ему вредить, и слишком стар, чтобы его бояться». Гойя умер в Бордо в 1828 г. В конце века останки его были перевезены на родину. Но после его смерти Испания забыла своего великого художника. И только молодая передовая Франция, в первую очередь художники романтического направления Жерико и Делакруа, а немного позже — Домье, затем Мане, в полной мере оценила великого испанца, имя которого со второй половины XIX в. не сходит со страниц литературы об искусстве и всеобщий интерес к которому не затухает и по сей день.

Английское искусство конца XVIII — первой половины XIX века

Промышленный переворот, начавшийся в Англии с 60-х годов XVIII в., привел к быстрому формированию английского рабочего класса. События общественно-политической и экономической жизни имели прямое и косвенное воздействие на английскую культуру, прежде всего на поэзию революционного романтизма Байрона и Шелли и их предшественников, на сложение английского социального романа Диккенса, Теккерея, Ш. Бронте. На рубеже XVIII и XIX вв. самые интересные достижения английского изобразительного искусства лежат в жанре пейзажа, прежде всего акварельного. Именно в пейзаже живопись Англии опередила континентальную Европу. Реальные связи с живописью континента воплощал Ричард Парке Бонингтон (1801—1828), учившийся в Париже у Гро, друживший с Делакруа и запечатлевший в акварелях

виды Нормандии и Парижа. Бонингтон был инициатором большого альбома литографий, изображающих старые города Франции, — коллективного труда многих художников под названием «Живописные путешествия». Бонингтон оставил прекрасные по рисунку и классически строгие по живописи пейзажи Франции («Партер в Версале», 1826), Италии, особенно Венеции.

Несомненно, самое существенное влияние на живопись XIX столетия из английских художников оказал Джон Констебл (1776—1837). Сын мельника из Суффолка, Констебл никогда не был в



Констебл. Телга для сена. Лондон, Национальная галерея

других странах и изучал только ту живопись, которую мог видеть у себя на родине. Особое его восхищение вызывал Клод Лоррен, и некоторые ранние вещи Констебла навеяны пейзажами французского классициста («Дедхемская долина», 1802). Из отечественных мастеров ему ближе всего был Гейнсборо.

Готические соборы, виды городка Солсбери, морской берег в Брайтоне, его родная река Стур, луга, холмы, долины, мельницы и фермы его «любимой старой, зеленой Англии» — все это передано Констеблом достоверно-конкретно, но, кроме того, так, что зритель ощущает свежесть ветра, прохладную тень, залитое солнцем пространство, звук падающей воды и стремительность несущихся облаков или дождевых туч. Констебл достигал искусной передачи быстро сменяющихся эффектов освещения, ощущения свежести зелени, жизни каждого предмета как бы на глазах зрителя тем, что одним из первых стал писать этюды на пленэре, на открытом воздухе, опередив таким образом в поисках необычайной све-

жести колорита и непосредственности впечатления художников французской школы («Собор в Солсбери из сада епископа», 1823; «Телега для сена», 1821; «Прыгающая лошадь», 1825). Скромные по размерам пейзажи Констебла близки к этюдам с натуры, а этюды имеют самостоятельное значение, хотя многие из них предназначались для какой-то большой картины («Вид на Хайгет с Хэмпстедских холмов», около 1834). Передача мгновенного состояния природы придает каждому из них особую прелесть незавершенности и остроты. Сам художник писал о себе: «Возможно, жертвы, которые я приношу ради света и яркости, слишком велики, но ведь они главное в пейзаже». И далее: «Мое искусство никогда не пытается польстить имитацией, никого не убажывает гладкостью письма, никому не угождает скрупулезностью исполнения».

Картины Констебла на парижских выставках 1824 и 1825 гг. явились подлинным откровением для французских романтиков. Делакруа писал в дневнике: «Констебл говорит, что превосходство зеленого цвета его полей достигается сочетанием множества зеленых красок различных оттенков... То, что он говорит здесь о зелени полей, приложимо ко всякому другому цвету». Красно-коричневые и серебристые тона Констебла напоминают своей маэстрией венецианцев. Сочетая зеленое с белилами, он умел передать влажность зелени, на которой как будто сверкают капли росы.

Констебл не получил истинного признания на родине. Первыми оценили его французские романтики, с которыми Констебла сближала искренность в выражении чувств.

Типичным романтиком скорее можно назвать другого английского пейзажиста — Джозефа Мэллорда Уильяма Тернера (1775—1851), с его гигантскими красочными полотнами, полными световых эффектов. В отличие от Констебла к Тернеру рано пришло признание. Он стал академиком в 1802 г., а с 1809 г. — профессором в академических классах. Стихией Тернера было море, насыщенный влагой воздух, движение туч, взлет парусов, бушующие стихии всякого рода, от феерических снежных ураганов до яростных морских бурь («Кораблекрушение», 1805). Передача света и воздуха, фантастических световых эффектов, возникающих во влажной атмосфере, были главной его задачей («Морозное утро», 1813). Не случайно он стал мастером акварели — техники, столь любимой английскими художниками (виды Венеции, швейцарские пейзажи). Его интересовали воздушная атмосфера, мгновенные изменения в природе, то «impression» — впечатление от света и воздуха, поиск передачи которого через несколько десятков лет захватит целое поколение живописцев. С 40-х годов в творчестве Тернера намечается внутренний кризис, совершается определенный упадок: размягчение формы, дисгармония цвета. Констебл говорил, что Тернер пишет «подкрашенным паром».

Английские пейзажисты стали известны на континенте на заре самых яростных битв академистов с романтиками. Их смелая свободная живописная техника, выраженная у каждого по-своему, их интерес к природе имели огромное влияние на искусство XX в.

Романтизм

20—30-х годов XIX века

Поражение Наполеона у Ватерлоо и последовавшая за этим реставрация Бурбонов принесли передовой интеллигенции Франции разочарования в возможном переустройстве общества, о котором еще так страстно мечтали просветители XVIII столетия. С крушением общественных идеалов разрушились и основы классицистического искусства. В адрес школы Давида все чаще слышались упреки. Рождение нового мощного движения во французском изобразительном искусстве — романтизма — связано с именем Теодора Жерико.

Романтическая литература Франции: сначала Шатобриан, затем наиболее передовое крыло — Ламартин, Виктор Гюго, Стендаль, Мюссе, в раннем творчестве — Флорбер, Теофиль Готье, Бодлер, как и английские романтики, прежде всего Байрон и Шелли, — имела громадное влияние на художественную культуру всей Европы. Но не только литература. Изобразительное искусство Франции эпохи романтизма выдвинуло таких крупных мастеров, которые определили главенствующее влияние французской школы на все XIX столетие. Романтическая живопись во Франции возникает как оппозиция классицистической школе Давида, академическому искусству, именуемому «школой» в целом. Но понимать это нужно шире: это была оппозиция всей официальной идеологии эпохи реакции, протест против ее мещанской ограниченности. Отсюда и патетический характер романтических произведений, их нервная возбужденность, тяготение к экзотическим мотивам, к историческим и литературным сюжетам, ко всему, что может увести от «тусклой повседневности», отсюда эта игра воображения, а иногда, наоборот, мечтательность и полное отсутствие активности.

Представители «школы», академики восставали прежде всего против языка романтиков: их возбужденного горячего колорита, их моделировки формы, не той, привычной для «классиков», статуарно-пластической, а построенной на сильных контрастах цветовых пятен; их экспрессивного рисунка, преднамеренно отказавшегося от точности и классицистической отточенности; их смелой, иногда хаотичной композиции, лишенной величавости и незабываемого спокойствия. Энгр, непримиримый враг романтиков, до конца жизни говорил, что Делакруа «пишет бешеной метлой»,

а Делакруа обвинял Энгра и всех художников «школы» в холодности, рассудочности в отсутствии движения, в том, что они не пишут, а «раскрашивают» свои картины. Но это было не простое столкновение двух ярких, абсолютно разных индивидуальностей, это была борьба двух различных художественных мировоззрений.

Борьба эта длилась почти столетия, романтизм в искусстве одерживал победы не легко и не сразу, и первым художником этого направления был Теодор Жерико (1791—1824) — мастер героических монументальных форм, который соединил в своем творчестве и



Жерико.
Офицер
конных егерей
императорской
гвардии,
идуший в атаку.
Париж, Лувр

Жерико.
Скачки в Эпсоме.
Париж, Лувр

классицистические черты и черты самого романтизма, и, наконец, мощное реалистическое начало, оказавшее огромное влияние на искусство реализма середины XIX в. Но при жизни он был оценен лишь немногими близкими друзьями.

Жерико получил образование в мастерской Клода Берне, а затем ученика Давида и прекрасного педагога классицистического направления Герена, где усвоил крепкий рисунок и композицию — основы профессионализма, которые давала академическая школа. Караваджо, Сальватор Роза, Тициан, Рембрандт, Веласкес — мастера мощного и широкого колоризма привлекали Жерико. Из современников наибольшее влияние в ранний период на него имел Гро.

В Салоне 1812 г. Жерико заявляет о себе большим полотном-портретом, носящим название «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку» (Лувр). Это стремительная, динамическая композиция. На вздыбленном коне, развернувшись к зрителю корпусом, с саблей наголо представлен офицер, призывающий солдат за собой. Романтика наполеоновской эпохи, такой,

как ее представляли современники художника, выражена здесь со всем темпераментом двадцатилетнего юноши. Картина имела успех, Жерико получил золотую медаль, но государством она приобретена не была.

Зато следующее большое произведение — «Раненый кирасир, покидающий поле боя» (1814) потерпело полную неудачу, ибо многие увидели в фигуре воина, с трудом спускающегося со склона и еле удерживающего коня, определенный политический смысл — намек на разгром Наполеона в России; выражение того разочаро-



вания в политике Наполеона, которое испытывала французская молодежь.

1817 год Жерико проводит в Италии, где изучает искусство античности и Возрождения, перед которыми преклоняется и которые, как признавался сам художник, даже подавляют своим величием. Жерико многое сближало с классикой и классицизмом. Знаменательно, что не Энгр, любимый ученик Давида, навещал последнего в изгнании, а художник совершенно другого идейного лагеря, иных эстетических позиций — Жерико: в 1820 г. специально для свидания с главой классицистической школы он ездил в Брюссель. Ибо, как верно писал один из исследователей творчества Жерико, оба (Жерико и Давид — *Т. И.*) были выразителями революционных тенденций, и это их сближало. Но они были выразителями этих тенденций в различные эпохи, и это обуславливало различие их идейно-художественных стремлений. Точный рисунок, четкий контур, пластичность форм, моделированных светотенью, а главное — тяготение к монументальному, эпическому, к образам широкого общественного звучания роднили Жерико с Давидом.

Жерико настойчиво ищет героические образы в современности. События, происшедшие с французским кораблем «Медуза» летом 1816 г., дали Жерико сюжет, полный драматизма и привлечший внимание общественности. В итоге длительной работы Жерико создает гигантское полотно 7 × 5 м, на котором изображает немногих оставшихся на плоту людей в тот момент, когда они увидели на горизонте корабль. Среди них мертвые, сошедшие с ума, полуживые и те, кто в безумной надежде всматривается в эту далекую, едва различимую точку. От трупа, голова которого уже в воде, взгляд зрителя движется дальше к юноше, ничком упавшему на доски плота (натурой Жерико послужил Делакруа), к отцу, держащему на коленях мертвого сына и совершенно отрешенно смотрящему вдаль, и затем — к более активной группе — смотрящих на горизонт, венчаемой фигурой негра с красным платком в руке. Среди этих людей и подлинные портретные изображения — инженера Корреара, указывающего на корабль стоящему у мачты врачу Савиньи.

Картина Жерико написана в суровой, даже мрачной гамме, нарушаемой редкими вспышками красных и зеленых пятен. Рисунок точный, обобщенный, светотень резкая, скульптурность форм говорит о прочных классицистических традициях. Но сама современная тема, раскрытая на бурном драматическом конфликте, который дает возможность показать смену разных психологических состояний и настроений, доведенных до крайнего напряжения, построение композиции по диагонали, усиливающее динамический характер изображаемого, — все это черты будущих романтических произведений. Через пять лет после смерти Жерико именно к этой картине был применен термин «романтизм».

Критика приняла картину сдержанно. Страсти вокруг нее были чисто политическими: одни видели в избрании художником этой темы проявление гражданского мужества, другие — клевету на действительность. Но так или иначе Жерико оказался в центре внимания, среди людей, оппозиционно настроенных к существующим государственным порядкам, и привлек внимание передовой художественной молодежи.

Как и предыдущие, эта картина не была приобретена государством. Жерико уехал в Англию. В Англии он с большим успехом показал свою картину, сначала в Лондоне, затем в Дублине и Эдинбурге. В Англии же Жерико создает серии литографий на бытовые темы, делает множество рисунков нищих, бродяг, крестьян, кузнецов, угольщиков и всегда передает их с большим чувством достоинства и личного к ним уважения (серия литографий «Большая английская сюита», 1821). Жерико усваивает уроки колоризма английских пейзажистов, прежде всего Констебла. Наконец, в Англии он находит тему своей последней большой картины «Скачки

в Эпсоме» («Дерби в Эпсоме», 1821—1823), наиболее простого и наиболее, на наш взгляд, живописного его произведения, в котором он создал любимый им образ летящих, как птицы, над землей коней. Впечатление стремительности усиливается еще и определенным приемом: кони и жокеи написаны очень тщательно, а фон — широко.

Последние работы Жерико по возвращении во Францию в 1822 г. — портреты сумасшедших, которых он наблюдал в клинике своего друга — психиатра Жорже (1822—1823). Из них известно пять: портрет сумасшедшей старухи, называемой «Гиена Сальпетриера», «Клептоман», «Сумасшедшая, страдающая пристрастием к азартным играм», «Вор детей», «Умалишенный, воображающий себя полководцем». Романтикам вообще был свойствен интерес к людям с обостренной психикой, стремление изобразить трагедию сложенной души. Но Жерико работает с натуры, его портреты в итоге превращаются в документальные изображения. Вместе с тем, вышедшие из-под кисти большого художника, они являются как бы типами человеческих судеб. В их трагически-острой характеристике ощущается горькое сочувствие самого художника. Портреты сумасшедших Жерико пишет уже смертельно больным. Последние одиннадцать месяцев жизни он был прикован к постели и умер в январе 1824 г., на 33-м году жизни.

Жерико несомненно явился провозвестником и даже первым представителем романтизма. Об этом говорят и все его большие вещи, и темы экзотического востока, и иллюстрации к Байрону и Шелли, и его «Охота на львов», и портрет 20-летнего Делакруа, и, наконец, приятие им самого Делакруа, тогда еще только начинавшего путь, но уже абсолютно чуждого направлению «школы». Колористические поиски Жерико были толчком для колористической революции Делакруа, Коро и Домье. Но такие работы, как «Скачки в Эпсоме», или портреты сумасшедших, или английские литографии, проводят от Жерико прямые линии к реализму. Место Жерико в искусстве — как бы на пересечении столь важных путей — и делает особенно значительной его фигуру в истории искусства. Этим же объясняется и трагическое его одиночество.

Художник, которому предстояло стать истинным вождем романтизма, был Эжен Делакруа (1798—1863). Сын бывшего члена революционного Конвента, видного политического деятеля времен Директории, Делакруа вырос в атмосфере художественных и политических салонов, девятнадцати лет оказался в мастерской классициста Герена и испытал с юношеских лет влияние Гро, но более всего — Жерико. Гойя и Рубенс всю жизнь были для него кумирами. Несомненно, что его первые работы «Ладья Данте» и «Хиосская резня», написаны — при сохранении независимости — прежде всего под стилевым влиянием Жерико. Живущий интенсивной духовной жизнью, образами Шекспира, Байрона, Данте,

Сервантеса, Гете, Делакруа вполне естественно обращается к сюжету великого творения итальянского гения. Он написал «Ладью Данте» («Барка Данте», «Данте и Вергилий», 1822) за два с половиной месяца (размер картины 2 × 2,5 м), вызвал огонь критики, но с восторгом был принят Жерико и Гро. Впоследствии Мане и Сезанн копировали это раннее произведение Делакруа.

Полотно Делакруа полно тревожного и даже трагического настроения. Тень Вергилия сопровождает Данте по кругу ада. Грешники цепляются за барку. Их фигуры в брызгах воды на фоне



Делакруа.
Ладья Данте.
Париж, Лувр

Делакруа.
Хиосская резня.
Париж, Лувр

Делакруа.
Портрет Шопена.
Париж, Лувр

адского зарева огней классически правильны по рисунку и пластике. Но в них такая внутренняя напряженность, такая необычайная мощь, мрачность и мучительная обреченность, какие были невозможны для представлений художника «школы».

Делакруа отвергал данное ему звание романтика. Это понятно. Романтизм как новое эстетическое направление, как оппозиция классицизму имел очень расплывчатые определения. Его связывали с «независимостью от правильного искусства», обвиняли в небрежности рисунка и композиции, в отсутствии стиля и вкуса, в подражании грубой и случайной натуре и т. д. Четкую грань между классицизмом и романтизмом провести трудно. У Жерико живописное начало не превалировало над линейным, колорит — над рисунком, а его творчество связано с романтизмом. Романтики в изобразительном искусстве не имели определенной программы, единственное, что их роднило между собой, — это отношение к действительности, общность миросозерцания, мировосприятия, ненависть к мещанам, к тусклой повседневности, стремление вырваться из нее; мечтательность и вместе с тем неопределенность этих мечтаний, хрупкость внутреннего мира, яркий индивидуализм,

ощущение одиночества, неприятие унификации искусства. Не случайно Шарль Бодлер говорил, что романтизм — это «не стиль, не живописная манера, а определенный эмоциональный строй».

Отсутствие программы не помешало, однако, стать романтизму мощным художественным движением, а Делакруа — его вождем, верным романтизму до конца своих дней. Подлинным вождем он становится, когда в Салоне 1824 г. выставляет картину «Резня на Хиосе» («Хиосская резня»).

Картину предваряла интенсивная подготовительная работа,



масса рисунков, эскизов, акварелей. Появление картины в Салоне вызвало нападки критики (исследователи пишут, что художника ругали хуже, чем вора и убийцу), но восторженное поклонение молодых перед гражданской прямоотой и смелостью живописца. Картина вызвала также полное смятение в лагере классиков. Недаром, напомним, именно в этом Салоне был впервые признан Энгр. Перед лицом опасности, которую нес «школе» Делакруа, Энгр, конечно, становился столпом классицизма и не признать его было уже нельзя. «Метеор, упавший в болото» (Т. Готье), «пламенный гений» — такие отзывы о «Хиосской резне» соседствовали с выражениями: «Это резня живописи» (Гро), «...наполовину написанные посиневшие трупы» (сам романтик — Стендаль!). Произведение Делакруа полно истинного, потрясающего драматизма. Композиция сложилась у художника сразу: группы умирающих и еще полных сил мужчин и женщин разных возрастов, от идеально-прекрасной молодой пары в центре до фигуры полубезумной старухи, выражающей предельное нервное напряжение, и умирающей рядом с ней молодой матери с ребенком у груди — справа. На заднем плане — турок, топчущий и рубящий людей, привязанная

к крупу его коня молодая гречанка И все это разворачивается на фоне хотя и сумрачного, но безмятежного пейзажа. Природа безучастна к резне, насилиям, безумствам человечества. И человек, в свою очередь, ничтожен перед этой природой. Вспоминаются слова Делакруа из «Дневника»: «...я подумал о своем ничтожестве перед лицом этих повисших в пространстве миров».

Колорит картины претерпевал изменения в отличие от сразу сложившейся композиции: он постепенно высветлялся. Несомненно, огромную роль здесь сыграло знакомство Делакруа с живописью Констебла. Светлая и вместе с тем очень звучная гамма «Хиосской резни» послужила отправной точкой для последующих колористических исканий художников. Так в буре негодований и в восторженных оценках, в битвах и полемике складывалась новая школа живописи — романтизм с 26-летним Делакруа во главе.

Вслед за Жерико Делакруа также едет в Англию. Английская литература от Шекспира до Вальтера Скотта, английский театр, портретная школа живописи и пейзаж, но более всего поэзия Байрона имели уже огромную популярность на континенте. По возвращении на родину Делакруа сближается с лучшими представителями французской романтически настроенной интеллигенции: Гюго, Мериме, Стендалем, Дюма, Жорж Санд, Шопеном, Мюссе. Он живет английскими литературными образами и английским театром, делает литографии к «Гамлету», изображает байроновского Гяура, но кроме этого пишет «Тассо в доме сумасшедших», изображает Фауста. В Салоне 1827 г. он выставляет свое новое большое полотно «Смерть Сарданапала», навеянное трагедией Байрона. Изображая самоубийство ассирийского царя, он идет дальше Байрона: обречены не только сам царь и его сокровища, но и наложницы, рабыни, слуги, кони — все живое и мертвое. Критика обрушилась на Делакруа за перегруженность композиции, за нагромождение фигур и предметов, за нарушение равновесия. Вернее всего, это было сделано сознательно, для усиления движения, ощущения общего хаоса, конца бытия. Наибольшей выразительности художник достигает цветом. Общие смятение, предельные страсти и бесконечное одиночество ассирийского царя выражены прежде всего цветом необычайной силы и драматизма Картина Делакруа была освистана и в буквальном смысле, и в прессе. (Лувр купил полотно только в 1921 г.) Провал «Сарданапала» лишний раз подчеркнул все усиливающийся конфликт между творческой индивидуальностью и обществом.

Следующий этап творчества Делакруа связан с июльскими событиями 1830 г. Он воплощает революцию 1830 г. в аллегорическом образе «Свободы на баррикадах» (другие названия — «Свобода, ведущая народ», «Марсельеза» или «28 июля 1830 г.»). Женская фигура во фригийском колпаке и с трехцветным знаменем

сквозь пороховой дым по трупам павших ведет за собой восставшую толпу. Правая критика ругала художника за излишний демократизм образов, называя самое «Свободу» «босой девкой, бежавшей из тюрьмы», левая упрекала его за компромисс, выразившийся в соединении столь реальных образов — гамена (напоминающего Гавроша), студента с ружьем в руках (в котором Делакруа изобразил себя), рабочего и других — с аллегорической фигурой свободы. Однако взятые из жизни образы выступают в картине как символы основных сил революции. Совершенно справедливо исследователи усматривают в строгом рисунке и пластической ясности «Свободы на баррикадах» близость к давидовскому «Марату», лучшей картине революционного классицизма.

Поездки в Марокко и Алжир в конце 1831 — в 1832 г., в экзотические страны обогатили палитру Делакруа и вызвали к жизни две его знаменитые картины: «Алжирские женщины в своих покоях» (1834) и «Еврейская свадьба в Марокко» (около 1841). Колористический дар Делакруа проявляется здесь в полную силу. Цветом художник прежде всего создает определенное настроение. Марокканская тема будет еще долго занимать Делакруа.

Он часто вдохновляется в эти годы литературными сюжетами, прежде всего Байроном («Крушение Дон Жуана»), пишет «Взятие Константинополя крестоносцами» (1840) по Торквато Тассо, возвращается к образам Фауста и Гамлета. Всегда горячо, экспрессивно (учась этому у своего кумира Рубенса) пишет он сцены охот, портреты любимых музыкантов — Паганини (около 1831), Шопена (1838), в поздние годы исполняет несколько декоративных работ (купол библиотеки Люксембургского дворца и галереи Аполлона в Лувре, капеллы св. ангелов в соборе Сан Сьюльпис), натюрморты, пейзажи. Некоторые марины предваряют находки импрессионистов, недаром именно Делакруа был тем единственным в 60-е годы из признанных художников, кто был готов поддержать это новое поколение. В 1863 г. Делакруа умирает.

Реализм XIX века

Как могучее художественное движение реализм складывается в середине XIX столетия. Конечно, Гомер и Шекспир, Сервантес и Гёте, Микельанджело, Рембрандт или Рубенс были величайшими реалистами. Говоря о реализме середины XIX в., имеют в виду определенную художественную систему, нашедшую теоретическое обоснование как эстетически осознанный метод. Во Франции реализм связывается прежде всего с именем Курбе, который, правда, отказывался от наименования реалиста. Обращение к современности во всех ее проявлениях с опорой, как провозглашал Эмиль Золя, на точную науку стало основным требованием этого художествен-

ного течения. Реалисты заговорили четким, ясным языком, который пришел на смену «музыкальному», но зыбкому и смутному языку романтиков. Имея в виду демократический реализм XIX в., Ф. Энгельс писал: «...реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах» (*Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 37, с.35*).

Революция 1848 г. выдвинула на арену общественной жизни пролетариат. Она развеяла все романтические иллюзии французской интеллигенции и в этом смысле явилась очень важным этапом в развитии не только Франции, но и всей Европы. Рабочее движение принимает организованные формы научного социализма. Диалектический материализм, разработанный К. Марксом и Ф. Энгельсом, становится философией революционного пролетариата.

Революционные события 1848 г. имели прямое воздействие на искусство. Прежде всего, искусство стало шире использоваться как средство агитации и пропаганды. Отсюда развитие самого мобильного вида искусства — графики станковой и иллюстративно-журнальной, графики как основного элемента сатирической печати. Художники активно втягиваются в бурный ход общественной жизни.

Пролетарская идеология выдвигает нового героя в жизни, которому в скором времени предстоит стать и главным героем искусства, — трудового человека. В искусстве начинаются поиски обобщенного, монументального его образа, а не анекдотически-жанрового, как это имело место до сих пор. Быт, жизнь, труд этого нового героя станут новой темой в искусстве. Новый герой и новые темы породят и критическое отношение к существующим порядкам, в искусстве будет положено начало тому, что уже в литературе сформировалось как критический реализм. Во Франции критический реализм сложится в 40—50-х годах, в России — в 60-х. Наконец, с реализмом в искусстве находят свое отражение и волнующие весь мир национально-освободительные идеи, интерес к которым был проявлен еще романтиками во главе с Делакруа.

Во французской живописи реализм заявил о себе ранее всего в пейзаже, на первый взгляд наиболее отдаленном от общественных бурь и тенденционной направленности жанра. Реализм в пейзаже начинается с так называемой барбизонской школы, с художников, получивших в истории искусства такое название по имени деревушки Барбизон недалеко от Парижа. Это была группа молодых живописцев — Теодор Руссо, Диаз делла Пенья, Жюль Дюпре, Константен Тройон, Шарль-Франсуа Добиньи, — которые приехали в Барбизон писать этюды с натуры. Картины они завершали в мастерской на основе этюдов, отсюда законченность и обобщенность в композиции и колорите. Но живое ощущение природы в них оставалось всегда. Всех их объединяло желание внимательно изучать

природу и правдиво ее изображать, однако это не мешало каждому из них сохранять свою творческую индивидуальность. Теодор Руссо (1812—1867) тяготеет к подчеркиванию вечного в природе. В его изображении деревьев, лугов, равнин мы видим вещественность мира, материальность, объемность, что роднит произведения Руссо с пейзажами великого голландского мастера Рейсдаля. Но в картинах Руссо («Дубы», 1852) есть чрезмерная детализация, несколько однообразный колорит в отличие от Жюля Дюпре (1811—1889), например, который писал широко и смело, любил светотеневые контрасты, и при их помощи создавал напряжение, передавал тревожное ощущение и световые эффекты, или Диаза дельла Пенья (1807—1876), испанца по происхождению, в пейзажах которого так искусно передано солнечное освещение, лучи солнца, проникающие сквозь листву и дробящиеся на траве. Константен Тройон (1810—1865) в свои изображения природы любил вводить мотив животных, соединяя таким образом пейзажный и анималистический жанр («Отправление на рынок», 1859). Из более молодых художников барбизонской школы особого внимания заслуживает Шарль Франсуа Добиньи (1817—1878). Его картины всегда выдержаны в высветленной палитре, что сближает его с импрессионистами: спокойные долины, тихие реки, высокие травы; его пейзажи наполнены большим лирическим чувством («Берег реки», «Берег Уазы»).

Одно время работал в Барбизоне Жан Франсуа Милле (1814—1875). Родившийся в крестьянской среде, Милле навсегда сохранил связь с землей. Крестьянский жанр — основной жанр Милле. Но пришел к нему художник не сразу. Из родной Нормандии Милле в 1837 и 1844 гг. приезжал в Париж, где приобрел славу портретами и небольшими картинами на библейский и античный сюжеты. Однако Милле сложился как мастер крестьянской темы в 40-х годах, когда приехал в Барбизон и сблизился с художниками этой школы, особенно с Теодором Руссо. С этого времени начинается зрелый период творчества Милле. (Салон 1848 г. — картина Милле на крестьянскую тему «Веятель»). Его героем отныне и до конца его творческих дней становится крестьянин. Подобный выбор героя и темы мало отвечал вкусам буржуазной публики, поэтому всю жизнь Милле терпел материальную нужду, но теме не изменил. В маленьких по размеру картинах Милле создал обобщенный монументальный образ труженика земли («Сеятель», 1850). Он показал сельский труд как естественное состояние человека, как форму его бытия. В труде проявляется связь человека с природой, которая облагораживает его. Человеческий труд умножает жизнь на земле. Этой идеей пронизаны картины луврского собрания («Собирательницы колосьев», 1857; «Анжелюс», 1858—1859).

Для почерка Милле характерен предельный лаконизм, отбор главного, позволяющий передать общечеловеческий смысл в самых простых, обыденных картинах повседневной жизни. Милле достигает впечатления торжественной простоты спокойного мирного труда и при помощи объемно-пластической трактовки, и ровной цветовой гаммой. Он любит изображать спускающийся вечер, как в сцене «Анжелюс», когда последние лучи заходящего солнца освещают фигуры крестьянина и его жены, бросивших на миг работу при звуках вечернего благовеста. Приглушенная цветовая гамма составлена из мягко сгармонизованных красновато-коричневых, серых, голубых, почти синих и сиреневых тонов. Темные силуэты фигур со склоненными головами, четко читаемые над линией горизонта, еще более усиливают общую лапидарность композиции, имеющей в целом какое-то эпическое звучание. «Анжелюс» — это не просто вечерняя молитва, это молитва за умерших, за всех тех, кто до них работал на этой земле. Большинство произведений Милле пронизано чувством высокой человечности, покоя, умиротворения. Но среди них есть один образ, в котором художник хотя и выразил предельную усталость, измождение, измученность тяжелым физическим трудом, но сумел и показать огромные дремлющие силы труженика-исполина. «Человек с мотыгой» называется это полотно Милле (1863).

Правдивое и честное искусство Милле, прославляющее человека труда, проложило пути для дальнейшего развития этой темы в искусстве второй половины XIX в. и в XX столетии.

Говоря о пейзажистах первой половины — середины XIX в., нельзя обойти молчанием одного из самых тонких мастеров французского пейзажа — Камилла Коро (1796—1864). Коро получил образование в мастерской пейзажиста Бертена (вернее, пейзажистов, их было два брата) и почти в тридцатилетнем возрасте впервые попал в Италию, чтобы, по его словам, писать круглый год этюды под открытым небом.

Через три года Коро возвращается в Париж, где его ждут и первые успехи, и первые неудачи. В Салонах он хотя и выставляется, но всегда помещается в самых темных местах, где пропадает весь его изысканный колорит. Знаменательно, что Коро приветствуют романтики. Не впадая в отчаяние от неуспеха у официальной публики, Коро пишет этюды для себя и скоро становится создателем интимного пейзажа, «пейзажа настроения» («Воз сена», «Колоколья в Аржантее»).

Он много ездит по Франции, некоторое время следит за развитием живописи барбизонцев, но находит свой собственный «Барбизон» — маленький городок под Парижем Билль д'Аврэ, где его отец, парижский торговец, покупает дом. Здесь, в этих местах, Коро нашел постоянный источник своего вдохновения, создал лучшие

пейзажи, которые часто населял нимфами или другими мифологическими существами, свои лучшие портреты. Но что бы он ни писал, Коро следовал непосредственному впечатлению и всегда оставался предельно искренним («Мост в Манте», 1868—1870; «Башня ратуши в Дуэ», 1871). Человек в пейзажах Коро органически входит в мир природы. Это не стаффаж классического пейзажа, а живущие и делающие свою извечную, простую, как жизнь, работу люди: женщины, собирающие хворост, возвращающиеся с поля крестьяне («Семья жнеца», около 1857). В пейзажах Коро редко встретишь

Коро.
Вид
Кастельфранко.
Париж, Лувр



борьбу стихий, ночной мрак, что так любили романтики. Он изображает предрассветную пору или грустные сумерки, предметы в его полотнах окутаны густой мглой или легкой дымкой, прозрачные лессировки обволакивают формы, усиливают серебристую воздушность. Но главное — изображение всегда пронизано личным отношением художника, его настроением. Его гамма цветов как будто не богата. Это градации серебристо-жемчужных и лазурно-перламутровых тонов, но из этих соотношений близких красочных пятен разной светосилы художник умеет создать неповторимые гармонии. Изменчивость оттенков передает непостоянство, изменчивость самого пейзажа настроения («Пруд в Билль д'Аврэ», 70-е годы; «Замок Пьерфон», 60-е годы). Письмо Коро размашистое, свободное, именно это качество вызывало резкие нападки официальной критики. Этой свободе Коро учился у английских живописцев, прежде всего у Констебла, с пейзажами которого познакомился еще на выставке 1824 г. Фактурная характеристика полотен Коро дополняет красочную и светотеневую. И все это прочно и ясно построено.

Наряду с пейзажами Коро много писал портреты. Коро не был непосредственным предшественником импрессионизма. Но его способ передавать световую среду, его отношение к непосредственному впечатлению от природы и человека имели большое значение для утверждения живописи импрессионистов и во многом созвучны их искусству.

Критический реализм как новое мощное художественное направление активно утверждает себя и в живописи жанровой. Его становление в этой области связано с именем Гюстава Курбе (1819—1877). Как справедливо писал Лионелло Вентури, ни один художник не вызывал такой ненависти мещан к себе, как Курбе, но и ни один не оказал такого влияния на живопись XIX в., как он сам. Реализм, как его понимал Курбе, является элементом романтизма и был сформулирован еще до Курбе: правдивое изображение современности, того, что видит художник. Больше всего наблюдал и лучше всего знал Курбе обитателей своего родного Орнана, деревень его местности Франш-Конте, поэтому именно жители этих мест, сцены из их жизни и послужили для Курбе теми «портретами своего времени», которые он создал. Простые жанровые сцены он сумел трактовать как возвышенно-исторические, и незатейливая провинциальная жизнь получила под его кистью героическую окраску.

Родившись в 1819 г. на юго-западе Франции, в зажиточной крестьянской семье местечка Орнан, Курбе в 1840 г. перебирается в Париж, чтобы «завоевать его». Он много работает самостоятельно, копирует старых мастеров в Лувре и овладевает ремеслом живописи. В Салоне 1842 г. он дебютирует «Автопортретом с черной собакой», в 1846 г. пишет «Автопортрет с трубкой». В последнем он пишет себя на бледно-красном фоне, в белой с серо-зелеными тенями рубашке и серой куртке. Красноватое лицо с какими-то оливковыми тенями обрамляют черные волосы и борода. Вентури говорит, что живописная сила Курбе здесь не уступает титанической; лицо полно неги, лукавства, но и поэзии и изящества. Живопись широкая, свободная, насыщенная светотеневыми контрастами.

Этот период творчества овеян романтическим чувством («Влюбленные в деревне», Салон 1845 г.; «Раненый», Салон 1844 г.). Революция 1848 г. сблизает Курбе с Бодлером, издававшим журнал «Благо народа» (он просуществовал, правда, очень недолго), и с некоторыми будущими участниками Парижской Коммуны. Художник обращается к темам труда и нищеты. В его картине «Каменотесы» (1849—1850; утеряна после второй мировой войны) нет социальной остроты, никакого протеста мы не читаем ни в фигуре старика, вся поза которого как будто выражает смирение перед судьбой, ни молодого парня, согнутого под тяжестью ноши, но есть несомненно сочувствие к доле изображенных, простая челове-

ческая симпатия. Само обращение к подобной теме было задачей социального плана.

После разгрома революции Курбе уезжает в родные места, в Орнан, где создает ряд прекрасных живописных полотен, навеянных простыми сценами орнанского быта. «После обеда в Орнане» (1849) — это изображение себя, своего отца и двух других земляков за столом слушающими музыку. Жанровая сцена, переданная без оттенка анекдотичности или сентиментальности. Однако возвеличение обыденной темы показалось публике дерзостью. Самое знаменитое творение Курбе — «Похороны в Орнане» завершает поиски художником монументальной картины на современный сюжет (1849). Курбе изобразил в этой большой (6 кв. м холста, 47 фигур в натуральную величину) композиции погребение своего деда, на котором присутствует орнанское общество во главе с мэром. Умение передать типическое через индивидуальное, создать целую галерею провинциальных характеров на материале сугубо конкретном — на портретных изображениях родственников, жителей Орнана, огромный живописный темперамент, колористическая гармония, свойственная Курбе неукротимая энергия, мощный пластический ритм ставят «Похороны в Орнане» в ряд с лучшими произведениями классического европейского искусства. Но контраст торжественной церемонии и ничтожества людских страстей даже перед лицом смерти вызвал целую бурю негодования публики, когда картина была выставлена в Салоне 1851 г. В ней видели клевету на французское провинциальное общество, и с тех пор Курбе стал систематически отвергаться официальными жюри Салонов. Курбе обвиняли в «прославлении безобразного». Критик Шанфлери писал в его защиту: «Разве это вина художника, если материальные интересы, жизнь маленького города, провинциальная мелочность оставляют следы своих когтей на лицах, делают потухшими глаза, морщинистым лоб и бессмысленным выражение рта? Буржуа таковы. Господин Курбе пишет буржуа».

Для Курбе пластическая форма воплощается в объеме, и объем вещей для него важнее их силуэта. В этом Курбе приближается к Сезанну. Он редко строит свои картины в глубину, его фигуры как бы выступают из картины. Форма Курбе не опирается ни на перспективу, ни на геометрию, она определяется прежде всего колоритом и светом, которые лепят объем. Главным средством выражения Курбе был цвет. Его гамма очень строга, почти монохромна, построена на богатстве полутонов. Тон у него изменяется, становится все интенсивнее и глубже при утолщении и уплотнении красочного слоя, для чего часто Курбе заменяет кисть шпателем.

Художник достигает прозрачности света в полутонах не так, как обычно это делали лессировками, а при помощи наложения плотного слоя краски одна рядом с другой в определенной последова-

тельности. Каждый тон приобретает свой свет, их синтез сообщает поэтичность любому изображенному Курбе предмету. Таким он остается почти в каждой своей вещи.

В 1855 г., когда Курбе не был принят на международную выставку, он открыл свою экспозицию в деревянном бараке, названном им «Павильоном реализма», и предпослал ей каталог, в котором изложил свои принципы реализма. «Быть в состоянии передать нравы, идеи, облик моей эпохи, согласно моей собственной оценке; быть не только живописцем, но также и человеком; одним словом,



создавать живое искусство — такова моя цель», — провозглашает художник. Несколько лет спустя, как и Домье, Курбе отвергает орден Почетного легиона, которым Наполеон III желает привлечь художника.

Курбе создает в эти годы несколько открыто программных произведений, посвященных проблеме места художника в обществе, — это своего рода декларация художника. Курбе назвал свою картину «Ателье» (1855) «реальной аллегорией, определяющей семилетний период моей художественной жизни». В картине художник представил себя в мастерской за писанием пейзажа, рядом в центре композиции поставил обнаженную модель, наполнил интерьер любопытствующей публикой и изобразил своих друзей среди почитателей и праздных зрителей. Картина полна наивной самовлюбленности; она одна из удачнейших в живописном отношении. Единство цвета строится на коричневом тоне, в который вводятся нежно-розовые и голубые тона задней стены, розовые оттенки платья натурщицы, небрежно брошенного на переднем плане, множество других оттенков, близких к основному коричнево-

му тону. Столь же программна и другая картина — «Встреча» (1854), которая более известна под названием, данным ей в насмешку, — «Здравствуйте, господин Курбе!», ибо в ней действительно изображен сам художник с этюдником за плечами и посохом в руке, повстречавший на проселочной дороге коллекционера Брюя и его слугу. Но знаменательно, что не Курбе, некогда принимавший помощь богатого мецената, а меценат снимает шляпу перед художником, идущим свободно и уверенно, с высоко поднятой головой. Картина была справедливо воспринята современниками как авторская

Домье.
Прачка.
Париж, Лувр

Домье.
Потрясенная
наследством.
1871.
Литография

Курбе.
Автопортрет
с черной собакой.
Париж,
Пти Пале



декларация. Идея картины — художник идет своей дорогой, он сам выбирает свой путь — были поняты всеми, но встречена по-разному и вызвала неоднозначную реакцию.

В дни Парижской Коммуны Курбе становится ее членом, и его судьба переплетается с судьбой пролетарской революции. Последние годы он живет в изгнании, в Швейцарии, где и умирает в 1877 г. В этот период жизни он пишет ряд прекрасных по своей пластической выразительности вещей: охоты, пейзажи и натюрморты, в которых, как и в сюжетной картине, ищет монументально-синтетическую форму. Он уделяет огромное внимание передаче реального ощущения пространства, проблеме освещения. В зависимости от освещения меняется гамма. Это изображения скал и ручьев родного Франш Конте, моря у Трувилля («Ручей в тени», 1867; «Волна», 1870), в которых все построено на градациях прозрачных тонов. Реалистическая живопись Курбе во многом определила дальнейшие этапы развития европейского искусства.

Все исторические события, происходившие во Франции, начиная с революции 1830 г. и кончая франко-прусской войной и Па-

рижской Коммуной 1871 г., нашли самое яркое отражение в графике одного из крупнейших французских художников Оноре Домье (1808—1879). Семья бедного марсельского стекольщика, ощущавшего себя поэтом, испытала все невзгоды бедности, особенно после переезда в 1816 г. из Марселя в Париж. Домье не получил систематического художественного образования, лишь урывками посещал частную академию. Но его подлинным учителем явилась живопись старых мастеров, особенно XVII в., и античная скульптура, которые он имел возможность изучать в Лувре, а также творчество современных ему художников романтического направления. В конце 20-х годов Домье стал заниматься литографией и приобрел известность среди издателей гравюр. Славу Домье принесла литография «Гаргантюа» (1831) — карикатура на Луи Филиппа, изображенного заглатывающим золото и «отдающим» взамен ордена и чины. Предназначенная для журнала «Карикатур», она не была в нем напечатана, а выставлена в витрине фирмы Обер, около которой собирались толпы народа, оппозиционно настроенные к режиму июльской монархии. Домье в итоге был приговорен к 6 месяцам заключения и 500 франкам штрафа. Уже в этом графическом листе Домье-график, преодолевая перегруженность композиции и повествовательности, тяготеет к монументальной, объемно-пластической форме, прибегает к деформации в поисках наибольшей выразительности изображаемого лица или предмета. Те же приемы видны в его серии скульптурных бюстов политических деятелей, исполненных в раскрашенной терракоте и являющихся как бы подготовительным этапом для литографского портрета, которым Домье занимается в этот период более всего.

Он осмысливает каждодневные события политической борьбы сатирически, умело пользуясь языком иносказаний и метафор. Так возникает карикатура на заседание министров и депутатов парламента июльской монархии «Законодательное чрево»: сборище немощных стариков, равнодушных ко всему, кроме своего честолюбия, тупо самодовольных и чванливых. Трагедия и гротеск, патетика и проза сталкиваются на листах произведений Домье, когда ему нужно показать, например, что палата депутатов — всего лишь ярмарочное представление («Опустите занавес, фарс сыгран»), или, как расправляется король с участниками восстания («Этого можно отпустить на свободу, он нам больше не опасен»). Но нередко Домье становится поистине трагичен, и тогда он не прибегает ни к сатире, ни тем более к гротеску, как в знаменитой литографии «Улица Транснонен». В разгромленной комнате, среди измятых простынь представлена фигура убитого мужчины, придавившего телом ребенка; справа от него видна голова мертвого старика, на заднем плане — распростертое тело женщины. Так предельно лаконично передана сцена расправы правительственных солдат

с жителями дома в одном из рабочих кварталов во время революционных волнений 15 апреля 1834 г. Частное событие под рукой Домье приобрело силу исторической трагедии. Не литературным пересказом, а исключительно средствами изобразительными, с помощью умелой композиции достигает Домье высокого трагизма созданной им сцены. Умение единичное событие представить в обобщенном художественном образе, кажущуюся случайность поставить на службу монументальности — черты, присущие и Домье-живописцу.



Курбе. Похороны в Орнае. Париж, Лувр

Когда в 1835 г. журнал «Карикатюр» перестал существовать и всякое выступление против короля и правительства было запрещено, Домье работает над карикатурами быта и нравов в журнале «Шаривари». Часть работ составляет серию «Карикатюрана» (1836—1838). В ней художник борется против мещанства, тупости, вульгарности буржуазии, против всего буржуазного миропорядка. Главным героем этой серии является аферист, меняющий профессии и интересующийся только наживой любыми путями, — Робер Макер (отсюда другое название серии — «Робер Макер»). Социальные типы и характеры отражены Домье в таких сериях, как «Парижские впечатления», «Парижские типы», «Супружеские нравы» (1838—1843). Домье делает иллюстрации к «Физиологии рантье» Бальзака, писателя, высоко его ценившего. («У этого молодца под кожей мускулы Микельанджело», — говорил Бальзак о Домье.) В 40-е годы Домье создает серии «Прекрасные дни жизни», «Синие чулки», «Представители правосудия», высмеивает фальшь академического искусства в пародии на античные мифы («Древняя история»). Но везде Домье выступает не только страстным борцом против пошлости, ханжества, лицемерия, но и тонким психологом. Комическое у Домье никогда не бывает дешевым, поверхностным

зубоскальством, но отмечено печатью горького сарказма, глубоко переживаемой личной боли за несовершенство мира и человеческой природы.

В революцию 1848 г. Домье снова обращается к политической сатире. Он клеймит трусость и продажность буржуазии («Последний совет экс-министров», «Напугавшие и напуганные»). Он исполняет живописный эскиз памятника Республике. В литографии и в скульптуре Домье создает образ «Ратапуаля» — бонапартистского агента, воплощение продажности, трусости и обмана.

В период Второй империи работа в журнале уже тяготит Домье. Он все более увлекается живописью. Но только в 1878 г. друзьями и почитателями впервые была устроена выставка его живописных произведений, чтобы собрать средства для лишенного всякого материального обеспечения художника. Живопись Домье, как верно подмечено всеми исследователями его творчества, полна печальной суровости, по временам — не высказанной горечи. Предметом изображения становится мир простых людей: прачек, водоносов, кузнецов, бедных горожан, городской толпы. Фрагментарность композиции — излюбленный прием Домье, позволяет ощущать изображенное в картине как часть действия, происходящего за ее пределами («Восстание», 1848?, «Семья на баррикаде», 1848—1849; «Вагон III класса», около 1862). В живописи Домье не прибегает к сатире. Динамичность, переданная точно найденным жестом и поворотом фигуры, и силуэтное ее построение — средства, которыми художник создает монументальность образа («Прачка»). Заметим, что размеры живописных полотен Домье всегда небольшие, ведь большая картина тогда связывалась только с аллегорическим или историческим сюжетом. Домье был первым, чьи живописные произведения на современные темы называли как произведения монументальные — не по размеру, а по значительности. Вместе с тем в обобщенных образах Домье сохранялась большая жизненность, ибо он умел схватить самое характерное: жест, движение, позу.

Во время франко-прусской войны Домье выпускает литографии, впоследствии вошедшие в альбом под названием «Осада», в которых с горечью и великой болью рассказывает о народных бедствиях в образах поистине трагических («Империя — это мир» — изображаются убитые на фоне дымящихся развалин; «Потрясенная на следствием» — аллегорическая фигура Франции в образе плакальщицы на поле мертвых и вверху цифра «1871»). Серию литографий завершает лист, на котором изображено сломанное дерево на фоне грозового неба. Оно изуродовано, но корни его сидят глубоко в земле, а на единственной уцелевшей ветке появляются свежие побеги. И надпись: «Бедная Франция!.. Ствол поражен молнией, но корни еще крепки». Это произведение, в которое Домье вложил

всю любовь и веру в непобедимость своего народа, является как бы духовным завещанием художника. Он умер в 1879 г. совершенно ослепшим, одиноким, в полном забвении и бедности.

Л. Вентури, комментируя слова академического мэтра Кутюра, в мастерской которого начинал учиться молодой Мане: «Вы никогда не будете ничем, кроме Домье вашего времени», — сказал, что этими словами Кутюр, не желая того, предсказал путь Мане к славе. Действительно, немало великих художников: и Сезанн, и Дега, и ван Гог — вдохновлялись Домье, уже не говоря о графиках, которые почти все без исключения испытали на себе воздействие его таланта. Монументальность и цельность его образов, смелое новаторство композиции, живописная свобода, мастерство острого, экспрессивного рисунка имели огромное значение для искусства последующего этапа.

Импрессионисты

Среди мастеров, наиболее сильно испытавших влияние живописи Делакруа, Курбе, Домье, были в основном художники, которых в истории искусства связывают с направлением импрессионизма и постимпрессионизма.

Собственно история импрессионизма охватывает всего 12 лет: с первой выставки в 1874 г. по последнюю, 8-ю, в 1886 г. Но предыстория этого направления в искусстве значительно длиннее. Ее истоки лежат в борьбе романтиков с академистами, в антагонизме Энгера и Делакруа, в исканиях барбизонцев, в реалистических полотнах Курбе и в графике Домье. В 1863 г. художники, не принятые официальным жюри на очередную выставку, устроили свой «Салон отверженных», на котором и был представлен ставший знаменитым «Завтрак на траве» Эдуарда Мане. Менее всего желавший стать ниспровергателем основ официального искусства, следовавший классическим традициям, Мане вместе с тем был встречен глубоко враждебно официальными академическими кругами. Громкими скандалами сопровождается появление «Завтрака на траве», картины, в которой Мане изображает в непривычной живописной манере одетых молодых людей и обнаженных женщин. Обращаясь к композиции «Сельского концерта» Джорджоне, он интересуется прежде всего проблемой солнечного света, световоздушной среды, в которой представлены как фигуры, так и предметы в ландшафте. Еще большее негодование вызвала «Олимпия» (Салон 1865 г.) — изображение обнаженной женщины на желтоватой шали и голубоватых простынях, которой служанка приносит цветы, — современный парафраз джорджоновской и тициановской «Венеры», переданный со всей напряженностью и остротой, характерными для искусства XIX в. Но это не идеальный

образ женской красоты, а современный портрет, холодно, если не беспощадно, передающий сходство «без поэтических затей».

Мане становится центральной фигурой всей прогрессивной художественной интеллигенции Парижа. В 1867 г. он устраивает собственную выставку. Вокруг него объединяются такие молодые художники, как Базиль, Писсарро, Сезанн, Клод Моне, Ренуар, Дега и Берта Моризо. Они собирались обычно в кафе Гербуа на улице Батиньоль, 11. Вот почему их называли батиньольской школой. Но это название вполне условно. Собственно школой они не были, у них не было единой программы. Их объединяло несогласие с официальным искусством, желание найти новые, свежие формы, но каждый из них шел своим путем. Общим, пожалуй, было понимание локального цвета как чистой условности, поиск передачи световой среды, воздуха, окутывающего предметы. После первой выставки этих художников в фотографическом ателье Надара с легкой руки критика Вольфа, воспользовавшегося названием одного пейзажа К. Моне — «*Impression. Soleil levant*» («Впечатление. Восходящее солнце», 1872), их назвали импрессионистами. Первая выставка, как и последующие, завершилась провалом. В будущем состав экспонентов немного менялся, но всегда оставались Моне, Ренуар, Сислея, Писсарро, Б. Моризо. Истинным вождем постепенно становился Клод Моне.

Художники батиньольской школы объединились, когда умер единственный либеральный член официального жюри Делакруа (1863). Они должны были иметь большое мужество, чтобы заниматься живописью без всякой надежды на успех, без каких-либо средств к существованию.

В 1882 г. была организована наиболее полная выставка импрессионистов. На ней было представлено 35 работ Моне, 25 — Писсарро, 25 — Ренуара, 27 — Сислея, 9 — Б. Моризо. Наконец, в 1886 г. состоялась восьмая выставка, последняя, — но первая, которая имела успех. Именно в тот момент, когда, кажется, долгожданная победа была так близка, дружба художников кончилась. Распад группы начался еще в 1880 г. Золя выступил со статьями о непризнанности этих художников, а затем с романом «Творчество», в котором отчетливо прозвучали слова о Сезанне как о «несостоявшемся гении». Но и сами члены группы не были едины. Ренуар и Мане стали выставляться в Салонах, Писсарро примкнул к неоимпрессионистам. В 1883 г. умер Мане. К 1887 г. импрессионисты завершили свое существование как группа. Некоторые из них умерли, так и не дожив до признания, как Мане. Через год после смерти Сислея, умершего в нищете, его работы продавались по баснословным ценам. Мировая известность выпала на долю Моне. Он прошел все этапы: он знал нищету, непризнание, едкость насмешек, затем приобрел известность, переросшую в славу, грани-

чившую с триумфом. Но умерший в 1926 г., он пережил свою славу, был свидетелем устарелости своих идей, которым остался верен до конца жизни.

В чем же сущность импрессионизма, его художественного метода? Импрессионисты стремились передать в своих произведениях непосредственное впечатление от окружающей среды— *impre-ssion*, впечатление прежде всего от современного города с его подвижной, импульсивной, разнообразной жизнью. Это впечатление они стремились воплотить на полотне, создав живописными сред-

Мане.
Завтрак
на траве.
Париж, Лувр



ствами иллюзию света и воздуха, богатой световоздушной среды. Для этого они разложили цвет на основные цвета спектра, стараясь писать чистым цветом, не смешивая его на палитре и используя оптическое восприятие глаза, сливающего на определенном расстоянии отдельные мазки в общий живописный образ. Они стремились быть максимально приближенными к тому, как тот или иной предмет видит человек в натуре, а человек видит всегда его во всем сложном взаимодействии со световоздушной средой. Вот почему Поль Лафарг некогда и сказал, что «импрессионизм в искусстве то же, что натурализм в литературе».

Растворив цвет в свете и воздухе, лишив предметы материальности формы, импрессионисты тем самым разрушили в большой степени материальность мира. В знаменитой лондонской серии пейзажей Моне это растворение логично и естественно объяснимо влажной атмосферой мест, которые изображает художник. Но в погоне за впечатлением, коротким и острым, импрессионисты естественно пришли к тому, что картину со всеми ее законами завершенности, законченности подменили этюдом, а типичное случай-

ным, социальное физиологическим, биологическим. И в этом несомненная ограниченность импрессионистов. Курбе хотел изображать идеи, нравы, облик своей эпохи, импрессионисты избрали только облик. «Сюжет ради живописного тона, а не ради сюжета» — в этом видел Ренуар отличие художников его группы от других.

При всех потерях, неизбежных в каждом новом движении, в импрессионизме несомненно было то новое, оригинальное и большое, что повлияло на дальнейшее развитие европейской живописи. Импрессионизм вывел живопись на пленэр, ибо барбизонцы, создавая этюды на воздухе, кончали картины еще в мастерской. Импрессионисты представили цвет во всей его чистоте, в полную силу. Им была знакома высокая, можно сказать, совершенная культура этюда, в котором поражает необычайная меткость наблюдения, смелость и неожиданность композиционных решений. Все это чрезвычайно обогатило язык искусства и имело огромное влияние на все последующие течения, самого разного характера и идеологических платформ.

Формирование импрессионистов началось, как уже говорилось, вокруг Эдуарда Мане (1832—1883). Сын богатых родителей, он получил образование в мастерской Кутюра, одного из столпов академического искусства, навсегда, видимо, внушившего ему отвращение к «школе». Подлинными его учителями явились Тициан, Веласкес, Гойя, Хальс, Рубенс. Старые мастера, великие колористы прежде всего были для него постоянным предметом восхищения. Иногда он прямо следует в композиции классически известным произведениям. Мане отличало от импрессионистов то, что он не отказался от широкого мазка, а главное, от обобщенной реалистической характеристики и сохранил синтетичность формы и цельность передаваемых характеров; что он никогда не препарировал, не разлагал, не растворял предметы в световоздушной среде. Живописец, от природы имеющий повышенное чувство цвета, он лепил форму широким мазком, мощным живописным пятном.

Многое, однако, Мане связывает с импрессионизмом, особенно в работах 70-х годов: это прежде всего живопись на пленэре, высветленная палитра («Аржантей», 1874; «Берег Сены в Аржантейе», 1874; «Партия в крокет», 1873; «В лодке», 1874). Изображенные им парижские улицы и бары, парижская толпа, современный ему ландшафт, портреты его друзей, парижская богема — вся современная ему жизнь понята и передана им во всем богатстве остро и точно схваченного движения и разнообразия случайностей, что несомненно характерно для импрессионизма в целом («Нана», 1877). Наиболее «импрессионистическая» вещь Мане — «Бар в Фоли-Бержер» (1882). За спиной прекрасной барменши отражается

в зеркале зал, наполненный людьми. Всю трепетность жизни, увиденной как бы в одно мгновение, художнику удается передать благодаря тому, что зритель видит зал как отражение в зеркале. Отсюда ощущение зыбкости и мерцания, образ мира почти ирреального. Но даже и в этом произведении Мане не теряет цельности характеристики, не лишает предметы их вещественности и материальности. Последние качества особенно прослеживаются в его натюрмортах, которые он писал уже будучи недвижимым, прикованным к креслу: они исполнены с чувством глубокого осмысления классической традиции, поражают богатством колорита и благородством формы («Розы в хрустальном бокале», 1882—1883). В творчестве Эдуарда Мане, с одной стороны, нашли завершение классические реалистические традиции французского искусства XIX в., с другой — сделаны первые шаги в решении проблем, которые станут принципиально важными в развитии западноевропейского реализма XX столетия.

Истинным главой импрессионистской школы явился Клод Моне (1840—1926). Именно в его творчестве воплотилась основная задача импрессионизма — проблема света и воздуха. Мир Моне с его предметами, растворяемыми в световоздушной среде, постепенно лишается материальности и превращается в гармонию цветowych пятен. Моне десятки раз пишет один и тот же мотив, ибо его интересуют эффекты освещения различного времени суток или разных времен года в сочетании с изображаемым предметом. Так появляются его знаменитые «Стога», «Руанский собор». Он первый изгнал из своей палитры черный цвет, считая, что такого нет в природе и что даже тени в действительности цветные. Слова Сезанна о Моне: «Моне — это только глаз, но, бог мой, какой глаз!» — можно отнести к импрессионизму в целом («Вид Темзы и парламента в Лондоне», 1871; «Бульвар Капуцинок в Париже», 1873; «Скалы в Бель-Иле», 1886). Мгновение, выхваченное из потока жизни, пульсация большого города — все схвачено как бы случайно, но увидено зорким взглядом художника. Однако за всем этим постепенно теряется цельная картина мира, его материальность («Туман в Лондоне», 1903).

Исключительно в жанре пейзажа работает Камилл Писсарро (1830—1903). Париж и его окрестности под его кистью предстают то в лиловатых сумерках, то в тумане серого утра, то в синеве зимнего дня («Бульвар Монмартр», 1897). Еще более лиричны и тонки пейзажи Иль де Франса в творчестве Альфреда Сислея (1839—1899); («Маленькая площадь в Аржантейе», 1872).

Огюст Ренуар (1841—1919)—один из самых пленительных художников-импрессионистов, обладавший огромным живописным талантом. Как писал один из исследователей импрессионизма Джон Ревалд, Ренуару были незнакомы почти болезненное често-

любие и оскорбленная непризнанием гордость Мане, надменная и жесткая самоуверенность Дега, жгучие сомнения Сезанна. Он творил по внутренней неистребимой потребности, питая отвращение ко всякому систематическому знанию. Произведения Ренуара действительно производят впечатление сделанных необычайно легко, быстро, шутя, но на самом деле Ренуар был величайшим тружеником. Его композиции всегда тщательно обдуманы, в них чаще всего нет элемента случайности, который так характерен для импрессионизма в целом («Мулен де ла Галетт», 1876; «Зонтики»,



Моне.
Камилла
(Дама в зеленом).
Бремен, Музей

Ренуар.
Бал в Буживале.
Бостон,
Музей изящных
искусств

Ренуар.
Зонтики. Лондон,
Национальная
галерея

1879). В его живописной технике также есть своеобразие: он широко употребляет лессировки. В ранней молодости Ренуар расписывал веера, шторы, был живописцем на фарфоровой фабрике и навсегда сохранил некоторую «плавкость», текучесть мазка. Он писал в основном женскую модель: портреты и «ню» — обнаженную натуру. Его образы построены на гармонии чистых, мажорных, радостных, красочных сочетаний («Качели», 1876; «Молодой солдат», около 1880; «Бал в Буживале», 1883). В них нет психологической глубины, человек воспринимается художником как часть природы («Мадам Моне», 1872; «Девушка с веером», около 1881; портрет актрисы Комеди-Франсез Жанны Самари, 1877). Глядя на портреты Ренуара, понимаешь, что человек — самое прекрасное в общей гармонии мира. Женщины Ренуара одного ярко выраженного типа: у них свежая матовая кожа, розовые щеки, блестящие влажные глаза, легкие волосы с непокорной челкой над низким лбом, пухлые красные губы — тип парижской гризетки второй половины XIX в. Их очарование — в едва уловимых, зыбких оттенках настроения («Завтрак гребцов», 1881). Письмо Ренуара

виртуозно. Трудно сказать, какого цвета платье на мадам Самари: оно буквально соткано из множества оттенков белого, розового, жемчужного, серого, цвет растворяется в световоздушной среде, фигура окутана воздухом и создается впечатление трепетности, свежести, необычайной жизненности всего образа. Эти качества особенно пленяют в детских портретах Ренуара, которые он писал часто по заказу, выставляя (к огорчению верного юношеским идеалам Моне) в Салонах, и которые имели неизменный успех на выставках и у заказчика («Мадемуазель Ирен», 1880; «Габриель



с Жаном», 1895: портрет сына художника — Жана, 1898; «Клод Ренуар», около 1906).

Последовательным импрессионистом не был и Эдгар Дега (1834—1917). Выходец из старинной банкирской семьи, как будто бы далекий от духовного смятения многих его современников, Дега вполне мог остаться в стороне от всех бурь и столкновений передовой художественной интеллигенции с официальными кругами. Он получил художественное образование, прочно связанное с академической школой. Отсюда его следование канонам классического рисунка в трактовке человеческой фигуры и поклонение до конце жизни таким мастерам, как Энгр и Пуссен; отсюда его занятия исторической живописью на ранних этапах творчества.

В 60-е годы Дега сближается с Мане, и к **э**му времени относится начало самостоятельного творческого пути, на котором он мужественно делит с батинольцами все невзгоды, непризнание и презрение публики. Тематика картин Дега типична для импрессионистов и довольно ограничена: изображение будней театра, в основном балета, и ипподрома перемежается с изображением

женщины за туалетом и сцен труда — прачек, гладильщиц, модисток. Дега никогда не обращался к пейзажу, что отличает его от более последовательных импрессионистов, ибо именно в пейзаже и возник художественный метод импрессионизма. В картинах Дега нет той трепетной воздушной дымки, окутывающей предметы, которая присутствует во всех чисто импрессионистских вещах.

В свои произведения Дега вносит остроту ироничного, даже саркастического ума, его картины овеяны грустным настроением.



Дега.
Туалет.
Париж, Лувр

Гоген.
Никогда больше.
Лондон,
И нститут Курто

Будни балета, подчеркивает Дега, скучны, а танцовщицы некрасивы, жокеи устали, прачки и гладильщицы изнурены трудом, люди отчуждены друг от друга и бесконечно одиноки («Урок танцев», 1874; «Проездка скаковых лошадей», 1880; «У фотографа», «Танцовщицы на репетиции», «Голубые танцовщицы», 1897; «Гладильщицы», 1882; «Прачки», 1876—1878; «Абсент», 1876). Но сцены Дега полны острого ощущения современности. Он порицал импрессионистов за принцип мимолетности, за то, что они стремились фиксировать увиденное, ничего не отбрасывая и не добавляя. Дега старался схватить и запомнить своим острым «внутренним взором» характерное и выразительное и, когда садился рисовать, умел передать самое главное, отбросив случайное.

Столь же выразителен и колорит произведений Дега, достигающий пронзительной звучности. Это относится и к тем произведениям, которые исполнены в масляной технике, но еще больше — к его этюдам пастелью, которой Дега много работал всегда, особенно в последние годы жизни («После ванны», 1883; «Женщина в тазу», 1866; «Женщина перед туалетом», 1894).

По остроте видения Дега близко творчество Анри Тулуз-Лотрека (1864—1901), в целом далекого от импрессионизма по методу

изображения, чаще называемого историками искусства постимпрессионистом. Он работал в основном в графике и оставил острые, иногда даже трагические по мироощущению, чаще пряные в своей обнаженности, доходящие до гротеска и карикатуры, образы. Это в основном литографии, посвященные типажам парижской богемы и парижского «дна». Он делает плакаты с изображением знаменитых танцовщиц, певиц кабаре, циркачек, «ночных бабочек» Монмартра, изображает натужное веселье «Мулен де ла Галетт»



и «Мулен Руж» — Парижа, воспетого Бодлером и Верленом, но увиденного им совершенно по-своему, нервно, экспрессивно, драматически («Танец в Мулен Руж», 1890; «В кафе», 1891).

Тулуз-Лотрек проявил себя и как прекрасный портретист (портреты Аристида Бриана, 1893; Оскара Уайльда, 1895; Поля Леклерка, 1897). Многочисленные эстампы, пастели, литографии, рисунки говорят о Лотреке как о выдающемся рисовальщике XIX в. Афиша, театральный плакат в современном смысле зародился именно в его творчестве.

Импрессионистический метод был доведен до своего логического конца в творчестве таких художников, как Жорж Сера (1859 — 1891) и Поль Синьяк (1863—1935). Они пытались создать научную теорию цвета, приложить к искусству научные открытия в области оптики, составляли диаграммы, стараясь отдельными укороченными мазками чистых цветов спектра, доведенными до яркой и чистой по цвету точки, никоим образом не смешанными на палитре, передать сложную световоздушную среду. Отсюда и название этого последнего этапа импрессионизма — неоимпрессионизм, или дивизионизм (от слова *division* — разделение), или пуантелизм (от слова *point* — точка). Но в самих пейзажах Синьяка много

непосредственного, лирического чувства («Песчаный берег моря»). Хотя в композициях Сера есть четкость и завершенность структуры, как, например, в его картине «Гуляние на острове Гран-Жатт» (1884—1886 гг.), отличающие его от импрессионистической этюдности, желание синтезировать пейзаж, а не зафиксировать увиденное, мгновенное, но в них есть и близкое импрессионизму трепетное ощущение света и чувства массы. Однако общий принцип строгой регуляции точек, из которой лепится иллюзия предметной формы лишь на расстоянии, в расчете на восприятие человеческого глаза,



Синьяк.
Завтрак.
Оттерло, музей
Креллер-Мюллер

Сезанн.
Игроки в карты.
Париж,
собр. Пеллегрена

придал всем произведениям неоимпрессионистов некую одинаковость.

«Гран-Жатт» Сера была выставлена на последней импрессионистической выставке 1886 г. В следующем году Сера и Синьяк устроили самостоятельную выставку в Брюсселе и были жестоко осмеяны. В 1891 г. Сера организует «Салон независимых» в память о Ван Гоге. В этом же году он умирает, не дожив до 32 лет и не дождавшись признания.

История импрессионизма на этом и кончается, но из Франции импрессионизм распространился по всей Европе: в Англию (Джеймс Уистлер, Саржент), Германию (Макс Либерман), Швецию (Андерсон Цорн), Бельгию (Гео ван Риссельберг) и т. д.

В пластике второй половины XIX в. не наблюдается такого яркого развития импрессионистического направления, как в живописи. Мы не можем назвать ни одного скульптора, который бы без оговорок мог быть причислен к импрессионистам. Наиболее близок к импрессионистам в некоторых работах Огюст Роден (1840—1917) — своим стремлением передать мгновенное в выражении

человеческого лица или в позе человека в противовес синтетическому образу, подчеркивающему «извечное» у старых классических мастеров. Именно поиск временного, изменчивого в человеке, стремление воплотить в статическом искусстве всю трепетность жизни, новаторский характер моделировки вызвали бурю негодования общественности, когда в 1878 г. Роден впервые экспонировал сначала в Брюсселе, а затем в Париже свою скульптуру «Бронзовый век». С этого момента все выставляемые на суд публики произведения Родена будут поводом к полемике. Сурово будет



встречены и его «Мыслитель», «Ева», «Адам», «Блудный сын», «Мучение», и многие другие работы, созданные для дверей Музея декоративных искусств, получивших название «Врата ада» — так и не законченное произведение, в котором, по справедливому замечанию многих исследователей, как бы смешались грандиозные видения Микельанджело и Синьорелли с острым современным чувством тоски и одиночества, а в эпическое величие Дантовой «Божественной комедии» привнесены муки бодлеровских «Цветов зла». В целом же это произведение перегружено и мелко по композиции и не совсем ясно по назначению, не соотносено с архитектурой, что позволило критике называть его «воротами в никуда». Однако в лучших вещах Родена есть чувство цельности, законченности, полноты художественного воплощения идеи. В 1884 г. Роден получил заказ от муниципалитета города Кале на проект памятника в честь героя Столетней войны Эсташа де Сен-Пьера, пожертвовавшего собой во имя спасения осажденного города. Памятник был закончен скульптором в 1886 г., но установлен лишь в 1895 г. «Гражданин Кале» — это реалистическая монументальная скульптура, в

которой Роден сумел отойти от литературности и воплотить героические образы людей, абсолютно разных, но объединенных единством судьбы и высокого духовного подъема.

Роден много и успешно занимался и жанром портрета. Портреты Родена разнообразны по характеристике, в них всегда подчеркнута одна главная черта модели: изящный артистичный Далу (1883), ироничный Рошфор (1897), полный творческого огня, темпераментный Гюго (1897).

В течение своей долгой жизни Роден, восхищаясь молодостью



Роден.
Вечная весна.
Мрамор.
Ленинград,
Эрмитаж

и красотой влюбленных, много раз повторял темы вечной весны, ускользающей любви, поцелуя. Движение для Родена было основной формой выражения жизни в скульптуре, он был страстно влюблен в танец, увлекался смелой современной хореографией, и отсюда его этюды, посвященные Айседоре Дункан и Нижинскому, знаменитое бронзовое (любимый материал Родена) «Па-де-де» (1908).

В 1891 г. общество литераторов, президентом которого был Эмиль Золя, заказало Родену статую Бальзака. Скульптор выполнил в процессе работы 22 этюда головы, 7 — фигуры, 16 — одежды и завершил произведение в 1897 г. Оно вызвало бурю негодования своей необычностью трактовки, подчеркнутой физиологичностью. Скульптора обвиняли в патологии, в том, что он обрядил великого писателя «в смирительную рубашку».

Несмотря на справедливость некоторых упреков Родену — то в привкусе натурализма, то в модернистской стилизации, — нельзя не признать его потрясающего умения выразить напряженные внутренние движения, подчинить пластическую форму опре-

деленному психическому переживанию. Влияние Родена на современников было огромно. В его круге работает Франсуа Помон; с ним долго сотрудничает такой большой и совершенно самостоятельный мастер, как Эмиль Антуан Бурдель; Шарль Деспю проходит определенный период большого увлечения Роденом. Аристид Майоль, развивающийся как скульптор своим, отличным путем, неизменно восхищался работами Огюста Родена, равно как и крупнейший представитель реалистического направления в скульптуре второй половины века, певец труда, автор памятника «Антверпенский грузчик» бельгиец Константин Менье.

Постимпрессионисты

Импрессионизм явился последним этапом, завершающим реалистическую линию развития французской художественной культуры XIX столетия. В. И. Ленин писал: «В каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в каждой нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только «элементов», а в виде господствующей культуры» {Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 24, с. 120—121}.

Искусство рубежа XIX—XX вв. невозможно понять и анализировать не учитывая это положение В. И. Ленина, ибо никогда еще так не обострялась борьба между прогрессивной (демократической) и реакционной (буржуазной) культурами, между различными направлениями в искусстве и внутри одного направления как в конце XIX — начале XX столетия. Ареной борьбы становится нередко даже творчество одного мастера, подчас как будто совершенно далекого от политических и социальных разногласий общества. Это в полной мере относится и к художникам-постимпрессионистам.

Художники, которых в истории искусства именуют постимпрессионистами, — Сезанн, Ван Гог и Гоген — не были объединены ни общей программой, ни общим методом. Их соединяло лишь отношение к импрессионистам во времени, хотя они и начали работать параллельно с импрессионистами. В действительности же каждый из них представляет собой яркую творческую индивидуальность, каждый оставил свой собственный след в искусстве.

Поль Сезанн (1839—1906) начал творческий путь вместе с импрессионистами, участвовал в их первой выставке 1874 г., затем он уехал в Прованс (г. Экс), где жил замкнутой, но напряженной

творческой жизнью. К концу 80-х годов имя Сезанна стало чем-то вроде легенды, мифа, чему немало способствовали рассказы единственного покупателя его картин коллекционера Ива Танги. В 1894 г. Танги умер, и картины Сезанна пошли с молотка. В следующем, 1895 году торговец картинами Воллар предложил Сезанну прислать свои произведения на выставку, и художник, не выставившийся до этого 20 лет, отправил в Париж 150 картин. Прогрессивная парижская художественная интеллигенция приветствовала Сезанна как великого художника. Молодое поколение видело в Сезанне единственного импрессиониста, который отказался от импрессионизма, сохранив его технику, чтобы исследовать пространство и восстановить формы в картине, т. е. пластическую материальность живописи и устойчивую композицию. С XX столетия Сезанн становится вождем нового поколения.

До конца жизни Сезанн подписывал свои произведения добавляя к своему имени «ученик Писсарро», отдавая этим дань уважения знаменитому импрессионисту (о чем Писсарро так никогда и не узнал) и подчеркивая свои связи с художниками этого направления. С ними он начал свою жизнь в искусстве, с ними он делил трудные годы непризнания и нищеты. Но Сезанн не был импрессионистом, он являлся скорее реакцией на импрессионизм, на импрессионистический метод видеть и писать. Прежде всего Сезанн не дематериализует форму. Мир, природа, человек утверждаются им во всей цельности и крепости (по терминологии самого художника это «реализация натуры»). У Сезанна нет картин сложного содержания: портреты близких людей, друзей и множество автопортретов, пейзажи («Берега Марны», 1888), натюрморты («Натюрморт с корзиной фруктов», 1888—1890), портреты-типы («Курильщик», 1895—1900), редко сюжетные изображения («Игроки в карты», 1890—1892) — мир, полный созерцательности, задумчивости и сосредоточенности. Но во всех случаях это не этюд, а законченное произведение, картина.

Наиболее сильная сторона таланта Сезанна — колорит. Он все видит как проявление живописной стихии. Сущность сезанновских исканий — в передаче цветом неизменной вечной реальности, выявлении геометрической структуры природных форм. Питая всю жизнь отвращение ко всяким теориям, он тем не менее сформулировал свои поиски: «Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо учиться писать на этих простых фигурах, и, если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что захотите. Нельзя отделять рисунок от красок, нужно рисовать по мере того, как пишете, и чем гармоничнее становятся краски, тем точнее делается рисунок. При наибольшем богатстве красок форма неизменно достигает своей полноты». Взамен кажущейся случайности импрессионистов Сезанн принес материальную крепость, чувство

массы, пластическую ясность форм, устойчивость, чеканную выразительность своих простых и суровых образов (портрет жены художника, 1872—1877). Но отвоевав у импрессионистов объемность и материальность предметов, Сезанн утратил некоторую конкретность формы, чувство ее фактуры. На натюрмортах Сезанна трудно определить, какие фрукты изображены, на портретах — в какие ткани облачены фигуры. В портретах, в изображениях людей, кроме того, есть некоторая бездушность, ибо художника не столько занимают духовный мир и характеры моделей, сколько основные

Ван Гог.
Автопортрет
(Посвящается
П. Гогену).
Кембридж,
Музей искусств
Гарвардского
университета



формы предметного мира, переданные цветовыми соотношениями. Эти элементы абстрагирования, несомненно заложенные в искусстве Сезанна, привели его многочисленных последователей — «сезаннистов», существующих и поныне, — к живописной отвлеченности, ибо они сумели усвоить только его формальные достижения.

Постимпрессионистом называют и «великого голландца» Винсента Ван Гога (1853—1890), художника, воплотившего душевную смятенность современного человека. Он начал заниматься живописью еще в Бельгии, когда был миссионером в «черной стране» бельгийских шахтеров — Боринаже («Едоки картофеля», 1885). Ранние его работы имеют определенные черты старой голландской традиции. В 1880—1881 гг. он посещает Брюссельскую Академию художеств. Только после 30 лет Ван Гог целиком посвящает себя живописи. В 1886 г. он приезжает в Париж и через брата Тео, служившего в одной частной картинной галерее, сближается с импрессионистами. Под влиянием импрессионистов техника Ван

Гога становится более свободной, смелой, палитра высветляется («Дорога в Овере после дождя», 1890). Вскоре он переезжает в Прованс, в город Арль, где вместе с Гогеном мечтает организовать нечто вроде братства художников. Здесь, на юге Франции, он находит, как пишет своему брату Тео, цветовую гамму Делакруа, линии японской гравюры (увлечение которой было тогда повсеместным) и пейзажи, «как у Сезанна». В невиданном творческом подъеме Ван Гог начинает лихорадочно работать, как будто чувствуя, как мало времени ему отпущено («Красные виноградники в Арле», 1888). Но будучи человеком душевно больным, он обостренно воспринимает все жизненные конфликты и кончает жизнь самоубийством.

Творчество Ван Гога охватывает около десятилетия, причем наиболее важны последние пять лет. Это были годы напряженнейшего, почти нечеловеческого творческого труда, в результате которого Ван Гог создал произведения, оставившие неизгладимый след в мировой культуре. Жизнь, полная противоречий и несправедливости, вызывала у Ван Гога обостренное чувство, почти физически ранящее художника, отсюда пессимистический и тревожный, болезненно-нервозный, экспрессивный характер его творчества. Так тревожно, повышенно-эмоционально Ван Гог воспринимает не только людей, но и пейзаж и мертвую природу. Свойственная лишь ему особая острота в восприятии действительности сообщает его произведениям сложное переплетение как будто взаимоисключающих настроений: восторг перед миром и пронзительное чувство одиночества в этом мире, щемящей тоски, постоянного беспокойства. Под его кистью изображение простых хижин или комнаты («Хижины», 1888; «Спальня», 1888) полно подлинного драматизма. Он очеловечивает мир вещей, наделяя его собственной горькой безнадежностью. Ван Гог достигает внутренней экспрессии при помощи особых приемов наложения краски резкими, иногда зигзагообразными, а чаще параллельными мазками, как в упоминаемых уже «Хижинах», где земля и хижины написаны мазками, идущими в одном направлении, а небо — в противоположном. Это усиливает общее впечатление напряженности. Тому же служит пронзительно звонкий цвет: зелень травы на склоне, где лепятся хижины, и яркая синева неба. Динамизм мазков, предельная насыщенность красочных тонов помогают художнику передать всю сложность его мировосприятия. Ван Гог в большинстве случаев писал с натуры, но даже его этюды имеют характер законченной картины, ибо он не отдается всецело непосредственному впечатлению от натуры, а привносит в образ свой сложнейший комплекс идей и чувств, обостренную чувствительность к уродствам и дисгармонии жизни, многообразные ассоциации, и прежде всего глубочайшее сострадание к человеку, соединенное с безысходным трагизмом.

Именно эти качества лежали в основе мировоззрения Ван Гога («Прогулка заключенных», 1890; «Автопортрет с перевязанным ухом», 1889).

При жизни Ван Гог не пользовался никакой известностью. Его огромное влияние на искусство сказалось много позднее. Экспрессионисты стали называть его своим предтечей. Однако у Ван Гога не было такого количества подражателей, как у Сезанна, так как его искусство значительно более субъективно. Тем не менее нет почти ни одного большого художника современности, который так или иначе не испытал бы влияния напряженно-эмоционального и глубоко искреннего искусства великого голландца.

Не менее своеобразным, самостоятельным путем шел и еще один художник, которого также называют постимпрессионистом, — Поль Гоген (1848—1903). Как и Ван Гог, он довольно поздно стал заниматься живописью систематически. Ему было более 30 лет, когда, оставив службу в банке, он целиком посвятил себя искусству (1883). Первые его произведения несут на себе определенную печать импрессионизма. Но вскоре Гоген вырабатывает свою манеру. В 1886 г. вместе с учениками и последователями он поселяется на некоторое время в Бретани, деревушке Понт-Авен, поэтому за ними закрепляется название «Понт-Авенская школа». Но Гоген не удовлетворен ни темами, которые предоставляет ему европейский цивилизованный мир, ни самой буржуазной цивилизацией, сковывающей творчество. Он бежит от нее в экзотические страны, пленяясь примитивной жизнью таитянских племен, сохранивших, по его мнению, безмятежный покой, первозданную чистоту и цельность, присущие детству человечества. В 1887 г. он ненадолго возвращается в Париж и в Понт-Авен, в конце 1888 г. появляется в Арле, где происходит его трагический разрыв с Ван Гогом, и после устройства в Париже «Выставки импрессионистов и синтетистов», которая не имела успеха, Гоген в 1891 г. уезжает на Таити. В 1893 г. он еще раз появляется в Париже для устройства выставки, привлекавшей к нему внимание поэтов-символистов. В 1895 г. он снова на Таити. Последние годы жизни Гоген живет на острове Доминика (Маркизские острова).

Первые впечатления (несомненно идеализированные) от островов Полинезии Гоген передал в талантливо и поэтично написанном дневнике «Ноа-ноа («Благоуханная земля»)). В действительности жизнь художника в этом краю не была столь безмятежной. Он жил там в непрерывной нужде, часто болел, тратил силы в столкновении с колониальными властями, как-то по-своему пытаясь защитить интересы туземцев. Туземцы же его не понимали, считали чудачком и чужаком.

Гогена в истории искусства обычно связывают с направлением символизма и того распространившегося в конце XIX — начале

XX в. течения, которое получило название примитивизма. Стремясь приблизиться к художественным традициям туземного искусства, Гоген намеренно пришел к примитивизации формы. Он пользуется предельно упрощенным рисунком, формы изображаемых им предметов нарочито плоскостны, краски чистые и яркие, композиции носят орнаментальный характер. Так, в одной из первых таитянских вещей «Женщина, держащая плод» (1893) смуглое тело таитянки передано намеренно плоскостно, силуэт очерчен простым и цельным контуром, поза неподвижна, черты лица застыли. Желтый орнамент на красной юбке вторит узору, образуемому листьями деревьев над ее головой, и сама она — лишь неотъемлемая часть этой вечной природы. Гоген преднамеренно нарушает перспективу, он пишет не так, как видит человеческий глаз, сообразуясь с воздействием световоздушной среды, что так важно было для импрессионистов, а как он хочет это увидеть в природе. Реальную природу он преобразует в декоративный красочный узор. Его язык гиперболичен. Он усиливает интенсивность тонов, ибо его интересует не цвет определенной травы в определенном освещении времени суток, как Клода Моне, а цвет травы вообще. Он не пользуется светотеневой моделировкой, а накладывает цвет ровными плоскостями, в контрастном сопоставлении. Он понимает цвет символически. Гоген стилизует форму предметов, подчеркивает нужный ему линейный ритм совсем не в соответствии с тем, как они выглядят в натуре. Плоскостность, орнаментальность, яркость красочных пятен — декоративность искусства Гогена позволили назвать его стиль ковровым. Многие полотна его действительно напоминают восточные декоративные ткани («А, ты ревнуешь?», 1892).

В общении с первобытной природой, с людьми, стоящими на низших ступенях цивилизации, Гоген хотел обрести иллюзорный покой. Он вносит в свои экзотические, овеянные романтикой и легендой произведения элементы символики («Таитянская пастораль», «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?», 1897). В картине «Чудесный источник» (1894) все наполнено чувством благоговения перед священным местом. Покоем и тишиной веет от этой земли, покрытой розовым песком, от причудливых экзотических белых цветов, от каменных идолов и живых человеческих фигур, похожих на этих идолов. Создав стилизацию таитянского искусства, Гоген вызвал интерес к искусству неевропейских народов.

Сезанн, Ван Гог, Гоген, творчество которых хотя и интерпретировалось односторонне формалистическим искусством XX в, имели огромное влияние на все последующее развитие художественной культуры новейшего времени.

Искусство XX века

Художественная культура XX столетия — одна из самых сложных для исследования в истории мировой культуры. Это и понятно, ибо ни один век не знал таких величайших социальных потрясений, таких страшных мировых войн, такого широкого национально-освободительного движения, такого ошеломляющего научно-технического прогресса. В эпоху социалистических революций и общего кризиса капитализма в идеологии и культуре наблюдается острая борьба направлений. В нее включились страны и народы, ранее не имевшие профессионального искусства. Территориальные границы изменились, и теперь почти невозможно нарисовать картину развития только западноевропейского искусства, не затрагивая искусства стран других континентов.

Центром развития многообразных форм реализма, прежде всего социалистического, стали страны социализма. В утверждении принципов социалистического реализма им помогает опыт Советского государства. В буржуазной же культуре все углубляется кризис этических и эстетических законов и традиций художественного творчества. Сложность характеристики этих процессов состоит в том, что подобная «дифференциация» не исключает существования переходных, промежуточных явлений и очень часто творчество одного художника является полем борьбы разнородных художественных направлений и концепций. В постоянной борьбе искусства реалистического, истоки которого лежат в лучшем, что создало мировое искусство, и которое отражает социальные идеи общества, и искусства модернистского, авангардного, как называют себя его представители, в этой непрекращающейся борьбе ежедневно создается новое, прогрессивное искусство XX в. Оно не всегда имеет ясно выраженную реалистическую форму, но независимо от этого активно вмешивается в жизнь, в острополемиической форме решая наболевшие вопросы современности. Оно реалистично по своей сути, по неотторжимости от своей главной задачи — изображения мира человека. Постоянная борьба двух направлений в развитии мирового искусства — того, что мы называем реалистическим, даже если художник отказывается от многого в принципах реалистической формы, и формалистического, выраженного различными направлениями авангардизма, — основная черта художественной культуры нашего столетия.

Искусство XX в. прошло определенные этапы развития. Уже с 90-х годов XIX в., со времени вступления капитализма в свою последнюю стадию — империализм, отчетливо прослеживаются черты, которые станут примечательными для искусства новейшего времени. Для начала XX в. (1900—1917) характерна острая борьба всех форм антиреалистического искусства за право на существование. Именно в этот период сложились основные авангардистские течения, позже выступавшие лишь в разных модифицированных вариантах.

Время между двумя мировыми войнами характеризуется усилением борьбы между реакционной, буржуазной культурой и реалистической, демократической. Этот период дал мировому искусству крупнейших прогрессивных мастеров изобразительного искусства.

Разгром фашизма во второй мировой войне, возникновение новых социалистических государств, рост антиимпериалистического движения и национально-освободительной борьбы, крах колониальной системы капитализма — все это дало толчок дальнейшему развитию прогрессивного искусства, необычайно обострило его борьбу со всякого рода формалистическими течениями.

Архитектура XX века (основные проблемы)

Углубление социальных противоречий капиталистического общества на последней стадии его развития, возможно, ни в чем не сказалось так отчетливо, как в архитектуре. Стихийный рост городов, численности населения, занятого в промышленном производстве, и несоответствие этому темпов жилищного строительства повлекли за собой переуплотнение застройки, повышение этажности, неизбежное уничтожение зелени. Все это вызвало к жизни массу проблем, которых не знали предыдущие эпохи.

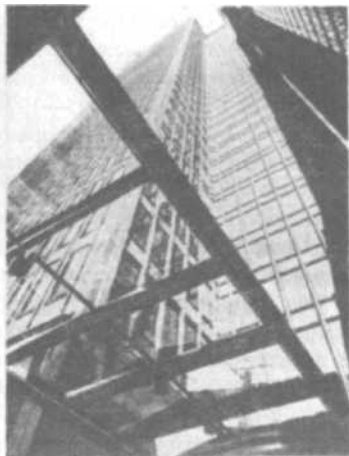
Одно из первых направлений рубежа XIX—XX вв. — модерн (Ар Нуво — в Бельгии, Сецессион — в Австрии, Югендстиль — в Германии, Либерти — в Италии и т. д.) коснулся не случайно прежде всего архитектуры и прикладного искусства, т. е. тех видов искусства, которые несут функциональную нагрузку. Для модерна характерно выявление функционально-конструктивной основы здания, разрушение канонов ордерной эклектики, вообще отрицательное отношение к классическим традициям ордерной архитектуры, использование пластических возможностей «ковкости» (и отсюда широкое введение кривых линий) металла и особенностей железобетона, применение стекла и майолики. Все это несомненно привело к новому образу зданий, таких, как доходные дома, богатые особняки, банки, театры, вокзалы. Но в модерне было также много стилизаторского декоративизма с обилием кривых линий и нагроможде-

нием декоративных элементов, склонности к иррационализму (например, в творчестве Антонио Гауди, иногда доходящего до мистики: собор Ла Саграда Фамилия, 1883—1926, Барселона).

После первой мировой войны разрушение структуры старых феодальных городов стало еще более интенсивным. Самым значительным направлением архитектуры капиталистических стран в 20-е годы явился функционализм, воплощенный в Баухаузе — идеологическом, производственном и учебном центре художественной жизни не только Германии, но и всей Западной Европы; глава и идеолог направления — В. Гропиус. Первый этап истории Баухауза — высшей школы строительства и художественного конструирования — связан географически с Веймаром, второй — с Дессау. Классический пример этого направления — здание Баухауза в Дессау (архитектор В. Гропиус; 1925—1926). Функционализм был противоречивым архитектурным направлением, что нашло выражение во многих его крайностях: в утилитаризме Бруно Таута, в техницизме и рационализме Л. Мис ван дер Роз. Много способствовал распространению принципов функционализма Шарль Эдуард Жаннере, более известный в истории как Ле Корбюзье (1887—1965), один из крупнейших архитекторов XX в., внесший принципиально важные как функциональные, так и формально-эстетические решения, под знаком которых архитектура развивалась в течение многих десятилетий, а от многого не отказалась и по сей день. Достаточно вспомнить «пять принципов» Ле Корбюзье: дом на столбах, сад на плоской крыше, свободная планировка интерьера, горизонтально-протяженные окна, свободная композиция фасада. Но Корбюзье никогда не абсолютизировал функционализм.

Современная архитектура многим обязана именно функционализму 20-х годов: новыми типами домов (галерейные, коридорного типа, дома с двухэтажными квартирами), плоскими покрытиями, удачным решением экономичных квартир со встроенным оборудованием, рациональным планированием интерьера (введение передвижных перегородок, звукоизоляция и пр.). Принципы функционализма, оказавшего решающее воздействие на все последующее развитие современной архитектуры, были таковы, что их можно было использовать применительно к национальным особенностям разных стран (многоэтажная застройка только в городских районах с высокой плотностью населения и сохранение коттеджей на окраинах — в Англии; самые высокие жилые здания — в предместьях Парижа или Берлина). Наряду с функционализмом в 20-е годы существовали такие направления, как архитектурный экспрессионизм (Э. Мендельсон), национальный романтизм (П. Крамер, Ф. Хёгер) и другие, но их влияние на дальнейшее развитие архитектуры незначительно.

В 20—30-е годы сложились две противоположные теории строительства — урбанистическая и дезурбанистическая. Создатель и сторонник первой Ле Корбюзье на осеннем Салоне 1922 г. в Париже представил диораму «Современный город на 3 млн. жителей», а в 1925 г. — проект реконструкции центра Парижа (так называемый «План Вуазен»), превращавший столицу Франции в комбинацию небоскребов в сочетании со свободными пространствами зелени и сложной сетью транспортных артерий. В этих планах была выражена идея города будущего, ничего общего не имеющего со сло-



Гауди.
Собор
«Ла Саграда
Фамилия»
в Барселоне

Ван дер Роэ.
Сиграм Билдинг,
Нью-Йорк

Райт.
Дом Кауфмана
в Беар-Ран
(«Дом-водопад»)
США,
Пенсильвания

жившимися преимущественно в средние века европейскими городами.

Дезурбанисты шли от теории Э. Хоуарда, выдвинутой им еще в 1898 г. в ставшей всемирно известной книге «Завтра», — от его идеи строительства небольших городов-садов со свободной планировкой, общественным парком в центре города и размещенными в зелени административными и культурного назначения зданиями, с жилыми домами индивидуального плана, с не подлежащим застройке кольцом сельскохозяйственных территорий вокруг города-сада.

Подобные города с населением не более 32 тыс. человек должны были образовывать группы вокруг большого города (но не более 60 тыс. человек). Эти «ситэ-жарден» мыслились как самостоятельные промышленные рабочие поселки или как большие жилые комплексы в предместьях больших городов. Примером может служить комплекс Ла Мюэтт в Дранси под Парижем (архитекторы Эжен Бодуэн и Марсель Лодса; 1930—1934). Идея городов-садов была особенно близка английским архитекторам (учитывая англий-

ский вкус, приверженность англичан к отдельным коттеджам, к неперемному саду при жилье).

Но в условиях капитализма город-сад на практике превращался либо в город-спальню, либо в роскошные виллы богатых людей. Родились и крайности теории. Так, немецкий архитектор Б. Таут в книге «Распад городов» отрицает города вообще, предлагая взамен поселки в 500—600 человек под лозунгом «земля — хорошая квартира». В 1930 г. в работе «Исчезающий город» американский архитектор Ф.-Л. Райт выдвинул проект идеального поселения,



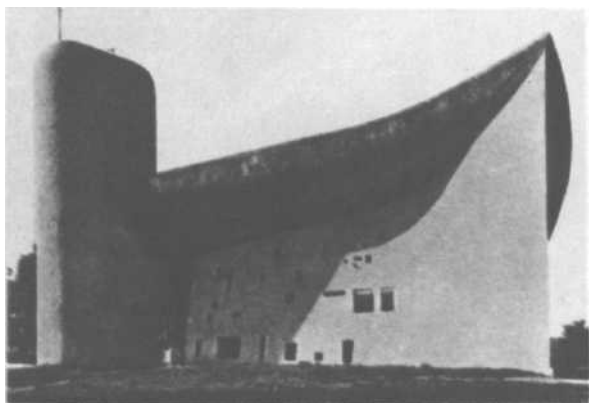
где на каждую семью приходится акр земли, главным занятием людей становится земледелие, а общаются они между собой благодаря автомобилю. Город как таковой вообще не нужен, ибо современная техника дает в распоряжение людей скоростной транспорт, а дома у каждого есть телевизор (теория американского архитектора В. Гозна). Так в XX в. одновременно началось, с одной стороны, прославление механизированного стандарта быта, а с другой — борьба с ним.

На протяжении последующих десятилетий обе теории варьируются и, несмотря на противоположности, в чем-то переплетаются. От дезурбанистических проектов идет, например, идея разобщения пешеходных и транспортных потоков, ставшая важнейшим принципом современного градостроительства. Еще в 1944 г. первым примером решения проблемы разуплотнения больших городов благодаря городам-спутникам послужил проект «Большого Лондона». Проект восьми таких городов в радиусе 30—50 км от Лондона принадлежит английскому архитектору Патрику Аберкромби. Позднее появились «Большой Париж», «Большой Нью-Йорк» и т. д.

Старые города развивались от центра к периферии с постепенным снижением плотности населения к окраине. Теперь все чаще в центре города остается лишь административный узел.

Территориальное планирование по районам, освоение больших пустых территорий для городов-спутников вызывает к жизни множество новых проблем: сохранение природных богатств, выбор прокладки трасс и др.

В 30—40-х годах и в Англии, единственной стране, сохранявшей в архитектуре исторические стили (неоготику, неоклассику и пр.),



Ле Корбюзье.
Капелла
Нотр-Дам
дю О в Роншане

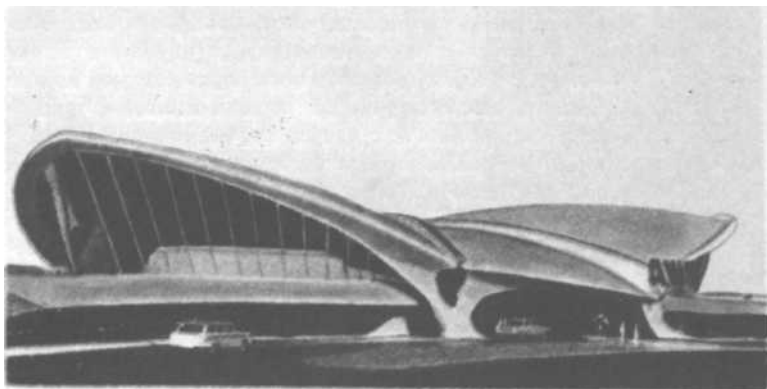
Сааринен.
Аэровокзал
«Кеннеди»
около Нью-Йорка

побеждает функционализм континентальной Европы. Большое значение имел тот факт, что в Англии в это время живут бежавшие из нацистской Германии выдающиеся представители этого направления В. Гропиус и Э. Мендельсон (объявленный «большевистским» Баухауз был закрыт). Верные национальным традициям, английские архитекторы умело сочетали принцип традиций и новаторства даже в таком международном стиле, как функционализм. Так, шекспировский Мемориальный театр в Стрэдфорде на Айвоне (архитектор Элизабет Скотт; 1932), облицованный кирпичом разных цветовых градаций и отделанный в интерьере разными породами дерева, при общей композиции объемов, характерной для архитектуры функционализма, имеет романтический и поэтический облик, свободный от всякой стилизации и органичный английскому зодчеству.

В межвоенный период для архитектуры всей Европы характерно широкое применение металлических и железобетонных каркасов, строительство жилых домов из сборных железобетонных панелей. Поиск новых форм в связи с новыми конструктивными системами часто приводил к преувеличению роли техники, фетишизации технической проблемы.

После второй мировой войны проблемы градостроительной практики при всей ее масштабности и именно в силу этого не уменьшились, а увеличились. В осуществлении больших и интересных градостроительных проектов непреодолимой преградой является частная собственность на землю. Не случайно исследователями было справедливо подмечено, что подобные проекты были воплощены на территории городов, почти совершенно разрушенных войной, как, например, в английском городе Ковентри.

Развитие техники в середине и особенно во второй половине



XX в. предоставило архитекторам необычайное разнообразие практических возможностей и художественных приемов. Пространственные железобетонные конструкции используются как кривые (параболы, эллипсы, гиперболы, «висячая седловидная форма» и пр.), создающие новый эстетический образ. Качества «предварительно напряженного» бетона позволяют увеличивать пролеты перекрытий, что с особым успехом применяется при строительстве мостов, художественный образ которых в последние десятилетия наиболее ярко отражает эстетику инженерных сооружений. Сочетание логического и художественного мышления, рационализма и образности, возможно, нигде так не проявляется, как в транспортных сооружениях (развязки больших городов, эстакады, многоярусные гаражи и т. п.), хотя именно транспортная проблема в современных городах является и наиболее сложной, и во многом нерешенной.

Создание гигантских новых городов (правда, не в Европе, а в основном в Латинской Америке, например Сан-Паулу или Рио де Жанейро в Бразилии) — свидетельство высокой профессиональной культуры, художественного мастерства в решении объемно-пространственной застройки. Оно вызвало к жизни такие

проблемы, как соотношение вертикалей (высотных) и горизонталей (протяженных домов); соотношение зданий с зелеными массивами; проблемы использования материалов разных фактур и качества: от облегченных, вроде алюминия и разных пластических масс, пленочных синтетических материалов, до испытанного веками дерева; наконец, проблемы полихромии, особенно важные при стандартизации современного строительства.

В современной архитектуре нет какого-либо одного ведущего направления. Как и у живописцев, скульпторов, графиков современности, в творчестве архитекторов сосуществуют и борются тенденции новаторские и консервативные, прогрессивные- и реакционные. Наиболее распространенным типом построек общественного назначения в Западной Европе являются те (идушие от техницизма Л. Мис ван дер Роэ), художественный образ которых можно было бы определить как «стеклянный параллелепипед»: прямоугольный металлический каркас с навесными стеклянными стенами-ограждениями, не являющимися несущими опорами (контора фирмы Тиссен в Дюссельдорфе, архитекторы Г. Хентрик и Г. Петшницг; 1957—1960).

В ФРГ наблюдается соединение так называемого биологического функционализма с экспрессионизмом и органической архитектурой Ф.-Л. Райта. Так работает в основном Ганс Шарун (Шарун). В последние годы жизни искания Шаруна сосредоточены были в основном на трех архитектурных типах: жилой дом (жилой квартал), школа и театр, вернее, театрально-концертное здание, — ибо, по мнению мастера, именно эти три типа оказывают наибольшее влияние на духовную жизнь людей. В 1956—1960 гг. в одном из кварталов Штутгарта по его проекту построены два жилых дома («Ромео» и «Джульетта»). Сложно решены пространственные связи квартир между собою (на одном этаже их планировка нигде не повторяется, широко применяется неправильной формы комната), а также двух домов друг с другом и с ландшафтом. По собственному определению, в задачу автора входило «дать простор импровизации... предоставить свободу выбора». В здании берлинской филармонии Шарун спроектировал зал на 2200 мест так, что оркестр помещается в центре зала, зрители из любой точки зала видят сидящих напротив и оркестр, что делает их не только слушателями, но и соучастниками концерта; по выражению одного исследователя, создается полное впечатление, что находишься внутри оркестра.

Современные архитекторы работают как над решением образа отдельного здания, так и города в целом. Разочарования в возможностях улучшить современный капиталистический город породили много интересных идей новых городов: параллельных (рядом с Парижем — новый Париж, новый Рим, новый Лондон и т. д.;

французский проект), надводных (японский проект), мостовых (на мостах над водой, американский проект), «динамического города» («диаполис» греческого архитектора К. Доксиадиса).

Особый тип зданий представляют городские особняки и виллы, в строительстве которых принимают участие, как правило, самые крупные современные зодчие. Благодаря неограниченным материальным возможностям здесь воплощаются идеи органического слияния с пейзажем, вписанности здания в пейзаж, на самом высоком техническом уровне решаются проблемы комфорта (автоматика, акустика, светотехника, радиоэлектроника и пр.).

В последние годы значительно меньше внимания стало уделяться проблеме массового жилища, квартире многоэтажного дома, проекту квартала, целого поселения в сравнении с решением образа уникального здания. Это следствие разочарования многих молодых архитекторов в «переустройстве общества архитектурой». От органической архитектуры Райта, проповедующей связь с природой, обращение к человеческой индивидуальности («в мире должно быть столько типов зданий, сколько индивидуумов»), отталкивается архитектура, противостоящая нивелирующей стандартизации современной жизни, но в условиях капиталистического общества доступная только определенным социальным слоям.

Современная архитектура в своих поисках опирается на многие принципиальные решения функционализма, а также органической архитектуры. Так, в последних работах Ле Корбюзье исследователи справедливо видят стремление сблизить и объединить сильные стороны как функционализма, так и органической архитектуры. Из этого сплава Ле Корбюзье сумел создать совершенно самостоятельный образ, противопоставив школе Миса не только иные принципы, но и иные формы (прежде всего вместо металло-стеклянных призм тяжелую пластику железобетона). Первый шаг был сделан еще в жилом доме, исполненном Корбюзье в Марселе, второй — в капелле Нотр-Дам дю О в Роншане. Корбюзье дал толчок принципиально важным для дальнейшего развития поискам, необычайно обогатившим современную архитектуру. Примером может служить творчество финского архитектора А. Аалто, американского Эро Сааринена. В практику 50–60-х годов прочно вошли «висячие покрытия», «своды-оболочки», резко изменившие представление архитекторов об объеме и пространстве, и расширившие их творческие возможности. Соотношение функционального и художественного находит выражение в общественных сооружениях. Стало правилом использовать спортивные постройки как универсальные трансформирующиеся залы. Постоянно идут поиски наиболее экономичной и удобной, но и художественно выразительной формы и образа вокзала. Так, «идея полета» — не грубая аналогия с реальной птицей, а лишь ассоциация с ней, «волнующее

ощущение путешествия», как определил свое решение сам автор, выражены в проекте аэровокзала, около Нью-Йорка, исполненном Ээро Саариненом в 1958 г. (проект осуществлен уже после смерти зодчего). В здании нет ни одной строго геометрической формы, не говоря уже об округлости или прямом угле. Сааринен стремился к созданию пластической формы, «в которой обеспечена непрерывность всех архитектурных элементов». Своим ясно выраженным художественным обликом здание как бы психологически подготавливает людей к полету.

Аэровокзал близ Вашингтона, созданный по проекту Сааринена в 1963 г., прост и рационален как по функциональному, так и по объемно-пространственному решению (четкое разделение прибывающих и улетающих пассажиров, приема и выдачи багажа, замена переходных галерей, ведущих к самолетам, салонами-автобусами на 90 человек с подвижным уровнем пола в зависимости от пола вокзала и высоты кабины самолета). Железобетонное плиточное перекрытие главного операционного зала второго этажа (180 × 45 м), опирающееся на два ряда наклонных пилонов, напоминает, по меткому определению А. В. Иконникова, «гигантский тент» и производит большое впечатление ясно выраженной тектоникой. Мощные пилоны-устои и гигантское висячее покрытие приобретают неожиданную легкость и даже ажурность благодаря нарочито тяжеловесной по пропорциям контрольной башне, поставленной рядом.

Убедившись в определенной узости международного стиля — функционализма, современные архитекторы пытаются развить те стороны, которые ими не учитывались ранее: пластические возможности архитектурных форм, индивидуальные запросы, связь с национальной культурой. В последние годы особенно актуальной становится проблема соотношения национального и интернационального в национальной архитектуре отдельных стран. Несомненно, что истинный путь здесь лежит в преодолении как космополитических нивелирующих тенденций, так и бесперспективных попыток реставрации и стилизации ушедших в прошлое местных архитектурных форм, в использовании истинных традиций и живых современных потребностей, на которых и должны строиться национальные архитектурные школы. В условиях современного капиталистического общества этот творческий процесс поисков и находок сложен и неровен.

Основные направления модернизма

При всех сложных переплетениях разных художественных направлений в изобразительном искусстве XX в. отчетливо прослеживаются две основные тенденции: поиск новых форм реализма и отход от принципов той реалистической системы, которая была

присуща европейскому искусству еще с эпохи Ренессанса. Это искусство модернистское, каждый раз выступающее с позиций открытия новых путей и потому объявляющее себя авангардом. Все авангардистские течения имеют одно общее: они отказывают искусству в истинной изобразительности, отрицают познавательные, истолковательные функции искусства. В этой дегуманизации искусства кроется и его гибель. За отрицанием изобразительных функций неизбежно следует и отрицание самих форм, замена картины или статуи реальным предметом. Отсюда совершенно закономерный приход, например, к искусству поп-арта. Ни формалистические эксперименты, ни обращение к архаическому искусству Древнего Востока, или Азии, или Америки, к наивности детского творчества не могут спасти искусство, стоящее на путях модернизма. Выход из тупика только в обращении к человеку, к жизни, к ее реальным, неисчерпаемо многообразным проблемам. Напомним, как отрицательно характеризовал в беседе с Кларой Цеткин В. И. Ленин формалистические направления в искусстве начала XX в., отказываясь восхищаться новым только потому, что оно ново: «Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости» (В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1976, с. 657).

Было бы, однако, большой ошибкой представлять эволюцию искусства XX столетия в виде противопоставления реализма и модернизма, ибо, как уже отмечалось, многие художники, пройдя увлечение авангардом, пришли к поискам реалистических форм искусства. Это особенно заметно в творчестве тех мастеров, чей жизненный путь совпал с великими испытаниями в мировых войнах, кто принял участие в борьбе сил прогресса с реакцией, кто не остался в стороне от больших проблем социальной жизни своего народа и судеб всего мира.

Сложности развития художественной культуры XX в. ярко прослеживаются на искусстве Франции. Во французской литературе XX в. реалистическое направление осталось более непрерывной линией развития при всем том, что и она знала и знает формалистические, субъективно-эстетические течения. В изобразительном же искусстве Франции, особенно в живописи, уже с самого начала XX в. обозначился отход от реализма. Французская живопись прошла почти через все этапы и варианты формалистического искусства. Франция явилась родиной фовизма, кубизма и его разновидности — пуризма, она дала своих дадаистов, сюрреалистов, абстракционистов. Менее всего во Франции получили развитие футуризм и экспрессионизм.

В 1905 г. на выставке в Париже художники Анри Матисс, Андре Дерен, Морис Вламинк, Альбер Марке, Жорж Руо, Ван Донген

и несколько других экспонировали свои произведения, которые за резкое противопоставление цветов и упрощенность форм критика назвала произведениями «диких» — les fauves, а все направление получило название «фовизм». Самым талантливым из фовистов был несомненно Анри Матисс (1869—1954). Матисс много изучал и копировал в Лувре старых мастеров, от которых идет его крепкая пластическая форма («Фрукты и кофейник», 1897—1898), прошел через увлечение импрессионистами, но в поисках повышенной интенсивности, яркости и силы цвета, чистого и звучного, совсем



не соответствующего видимому, пришел к упрощенности и плоскостности форм. Интересуясь чисто формальными задачами, прежде всего живописными, он отказался от сюжетной повествовательности. Предметом его изображений служат самые простые и несложные мотивы: пестрые ткани и кресла, цветы, обнаженное или полуобнаженное тело. Его не интересует передача освещения, в его полотнах почти нет объема, пространство лишь намечено. Так, плоскость пола и стены нарочито слиты вместе в «Севильском натюрморте» и только само расположение предметов сохраняет намек на пространственность.

Композиция строится на контрасте цветов. В упомянутом натюрморте это зеленая обивка дивана, синий узор драпировки, розовый фон, дополненные киноварью и зеленью цветка в белом горшке. Линии рисунка у Матисса всегда очень лаконичны, изысканны, ритмичны («Марокканец Амидо»). Упрощенность формы, однако, не исключает передачи метко подмеченных характерных поз, жестов, даже состояний («Семейный портрет»). Повышенная звучность цвета, крупные красочные плоскости, не раздробленные

полутонами, условность формы и пространства с их схематизированными линиями — все эти качества в полной мере проявились в декоративных работах Матисса (панно «Танец» и «Музыка»). «Матисс-декоратор» — это целая страница монументально-декоративной живописи первой половины XX в.

Вместе с тем Матисс — не символист, он не навязывает цвету символично-аллегорический смысл. Его картины не надо разгадывать, как ребус. Это образы, полные спокойствия, созерцательности, ясности, утонченно-живописные или бурно оптимистические по

Модильяни.
Обнаженная.
Лондон,
частн. собр.

Матисс.
Будуар.
Париж,
частн. собр.

Матисс.
Натюрморт
с ковром.
Москва, ГМИИ



колориту. Справедливо, однако, отмечено исследователями, что его оптимизм — результат нарочитого ухода от трагических коллизий эпохи. И в этом определенная ограниченность художественного мировоззрения и искусства Матисса. Цвет — основное выразительное средство в полотнах художника. При всей его лаконичности, условности и обобщенности он дается в сложных градациях, даже тогда, когда это как будто большие локальные пятна, как в «Красной комнате» (1908). Позже, в 20—40-е годы, раскрытие сложных взаимосвязей цвета усиливается. Именно утонченными цветовыми соотношениями создается поэтический и гармоничный образ беспредельно многообразной природы. Но человеческая фигура в полотнах Матисса трактуется только как часть этого изысканного узора, вплетенная в орнаментальную вязь.

Свидетель двух мировых войн, Матисс при всей склонности к искусству чисто декоративному не мог остаться в стороне от событий современности. В 1950 г. он подписал Стокгольмское воззвание с требованием запретить атомную бомбу, был активным участником движения за мир.

Жизнерадостностью мироощущения, солнечностью палитры близок Матиссу Рауль Дюфи (1877—1953), с его сценами скачек, морскими пейзажами, парусными регатами, которые он создает на полотне звучным, подвижным мелким мазком («Лодки на Сене», 1925).

Художники, экспонировавшиеся в 1905 г. вместе с Матиссом, тем не менее имели с ним мало общего. Это прежде всего Морис де Вламинк (1876—1958), для которого характерна повышенная экспрессивность в воспроизведении мира. Напряженным цветом, резкими цветовыми аккордами создает он образ хмурой, мрачной природы, передает ощущение тоски и одиночества («Наводнение в Иври», 1910). Еще более экспрессивно, нервно искусство Жоржа Руо (1871—1958), тяготеющее к гротеску (серия «Клоуны»). Как и Вламинк, большое влияние живописи Ван Гога испытал Андре Дерен (1880—1954), особенно в ранний период, затем последовательно влияние Сера и Синьяка. Через Сезанна Дерен пришел впоследствии к кубизму («Субботний день», 1911—1914).

Особое место среди французских художников начала XX в. занимает Амедео Модильяни (1884—1920). Многие роднит его с Матиссом — лаконизм линии, четкость силуэта, обобщенность формы. Но у Модильяни нет матиссовского монументализма, его образы много камернее, интимнее (женские портреты, обнаженная натура).

Среди авангардистских направлений начала XX столетия, возможно, самым сложным и противоречивым является экспрессионизм. Экспрессионизм сложился в Германии. Его идеолог Кирхнер считал экспрессионизм направлением, специфически свойственным германской нации (само латинское слово *expressio* — выражение — толковалось как внутреннее выражение торжества духа над материей). Своими предшественниками экспрессионисты считали бельгийского художника (англичанина по рождению) Джеймса Энсора с его основным мотивом творчества — масками и скелетами, выражением ужаса перед действительностью; норвежского художника Эдварда Мунка, чьи картины критика назвала «криками времени»; швейцарца Ф. Ходлера, одного из представителей символизма; голландца Ван Гога. Начало экспрессионизму как художественному направлению было положено в 1905 г. организацией в Дрездене объединения «Мост» студентами архитектурного факультета Высшего технического училища Э. Л. Кирхнером, Э. Хеккем и К. Шмидт-Ротлуфом. К ним примкнули Э. Нольде, М. Пехштейн, Ван Донген и др. В своем творчестве они стремились выразить драматическую подавленность человека в мире — в геометрически-упрощенных формах, через полный отказ от передачи пространства в живописи, построенной на цельных несгармонизированных тонах. Их творчество, полное ужаса перед действитель-

ностью и будущим, ощущений собственной неполноценности, безнадёжности и беззащитности в этом мире, построенное на деформации, на остром рисунке, на внешней эмоциональности, по сути своей, как это ни неожиданно, было холодно и проникнуто рационалистическим расчетом. С 1906 по 1912 г. члены организации «Мост» периодически устраивали выставки то в Дрездене, то в Кельне.

В 1910 г. В. Кандинский и Ф. Марк организовали альманах под названием «Синий всадник», а в следующем году — выставку под тем же названием. Эта выставка положила начало второму объединению экспрессионистов «Синий всадник» (1911—1914). Его главными фигурами были Василий Кандинский и Франц Марк. К «Синему всаднику» примкнули Макке, Кампедонг, Клее, Кубин, Кокошка. К началу первой мировой войны оба объединения распались. После войны экспрессионисты резко размежеваются. Одни ушли полностью в абстракционизм, в творчестве наиболее передовых отчетливо зазвучали социальные ноты, как, например, у Гроса (не причислявшего себя, правда, к экспрессионизму) и Дикса. Отто Дике (род. 1891) выразил весь ужас войны в знаменитой, уничтоженной фашистами в 1933 г. картине «Окоп» и в 50 офортах серии «Война». Наиболее верными позициям экспрессионизма остались австриец Альфред Кубин (1877—1955) с произведениями, близкими к Кафке, — полными галлюцинаций, пронизанными мистицизмом, в которых призрачность, ирреальность образов уживается с натуралистическими деталями (иллюстратор Достоевского, Гофмана, Стриндберга, Эдгара По), и Оскар Кокошка (1886—1959) с его драматическими композициями — «портретами городов», образами, навеянными философией Фрейда, в которых человек рассматривается как нечто зыбкое, неуловимое, расплывчатое (портрет доктора-психиатра Фореля, 1908).

Полный отказ от иллюзорного пространства, плоскостная трактовка предметов, несгармонированные сочетания, излюбленные персонажи — проститутки, преступники, душевнобольные — такова мрачная поэтика экспрессионистов. Для членов «Моста» характерны исступленная мистика, почти отталкивающая деформация, угнетающий пессимизм, свидетельствующий о растерянности и душевной опустошенности. «Синий всадник» был еще более антиматериалистическим и антиреалистическим объединением, стремившимся опрокинуть еще живые традиции импрессионизма; он пошел дальше, в сторону абстрактного искусства. К нему естественно потом пришли Кампедонг, много работавший над церковными витражами в Гамбурге, Мюнхене, Амстердаме; Фейнингер, автор архитектурных пейзажей с геометрическими формами холодно-серых домов, умствующий рационалист в искусстве; Поль Клее, умелый стилизатор детского рисунка. Экспрессионизм имел

своих выразителей и в скульптуре (Эрнст Барлах, «Памятник павшим», 1931, Магдебург).

Экспрессионизм оказал влияние на многих художников, и влияние его продолжается и в наши дни на мастеров, которые хотя и выразить свое неприятие уродливого современного мира, «пафос отрицания», вопль боли, но пренебрегают реалистическими возможностями искусства.

Становление другого направления авангардизма — кубизма — связано с творчеством французских художников Брака и Пикассо. В 1907 г. в Париже была устроена посмертная выставка Сезанна, имевшая огромный успех. Схематизация форм, которую увидели будущие кубисты в Сезанне, и геометризация, привлекавшая их внимание в только что открытой европейцами африканской скульптуре, были толчком для создания этого направления. Как и экспрессионисты, кубисты отказались от иллюзорного пространства, от всякого намека на воздушную перспективу, фетишизировали конструкцию картины, поставив во главу угла строгую построенность предмета, представленного на плоскости с разных точек зрения. Началом кубизма можно считать появление произведения Пикассо «Авиньонские девушки» (1907—1908), в котором еще есть определенная сюжетность, но нет воздушной перспективы и фигуры деформированы. Форма правой части моделируется не светотенью, а направлением штриха, в то время как левая часть картины — с помощью теней и растушевки. Композиция строится на нарочито разной моделировке разных частей.

В мастерскую имевшего успех Пикассо приходят Брак, Дерен, вокруг него собираются молодые художники. Складываются основы искусства кубизма. Формы предметного мира разрушаются, человеческая фигура превращается в сочетание вогнутых и выгнутых плоскостей. Изображение статично (Пикассо, «Женщина с веером», «Танец с покрывалами»). В картине Пикассо «Три женщины» (1908) движение передано через три разные позы. В 1908 г. группа поэтов и художников, куда вошли возглавлявшие ее Пикассо и Брак, художники Лорансен и Гри, поэты Аполлинер, Жакоб, Сальмон, Гертруда и Лео Стайн и ставший историографом кубизма Канвейлер (Даниель-Анри), создала объединение «Бато-Лавуар». В предисловии Г. Аполлинера к каталогу персональной выставки Брака, состоявшейся в 1908 г., еще не было и намека на кубистическую программу. Критик Воксель назвал произведения Брака «bizargeries cubiques» («кубические странности»), и термин этот был подхвачен.

В 1911 г. образовалась новая группа кубистов в мастерской Жака Вийона, к которому присоединились Дюшан, Глез, Метценже, Ле Фоконье, Леже, Пикабия, Купка. В группе, получившей название «Дю Пюто» (1911—1914), сильнее, чем у кубистов, обозначились

абстракционистские тенденции. Так, работы Леже (1881—1955) строятся прежде всего на сопоставлении цветowych плоскостей чистых тонов («Курильщики», 1911; «Дама в голубом», 1912). Впоследствии творчество Леже, целиком посвященное воспеванию машины как единственного достойного предмета изображения в искусстве, совершенно расходится с кубизмом («Город», 1919). Интерес к человеку никогда не покидал Леже. После войны, возвратившись из Америки, куда он уехал не желая оставаться в петэновской Франции, он выступает как активный борец за мир. Главным объектом внимания для него становится не машина, а человек, хотя художник и остается верен конструктивизму с его схематизмом форм («Строители», 1950). Последние годы Леже много работал в монументальном искусстве, в основном в керамике (майоликовая мозаика на спортивную тему на фасаде его музея в Биоте).

Последнее широкое выступление кубистов относится к 1912 г. X Осенний Салон был вместе с тем первой их выставкой, носившей программный характер. Проблемы их были чисто формальные. В этом же году вышла книга Глеза и Метценже «О кубизме» — первое теоретическое обоснование кубизма. По теории кубистов, картина — это самостоятельный организм, и она воздействует не образом, а формальными средствами, своим ритмом. По мысли Аполлинера, кубистические произведения относятся к старому искусству, как музыка к литературе. «Не искусство имитации, а искусство концепции», — провозглашал Аполлинер. По мнению теоретиков кубизма, красота картины не имеет ничего общего с красотой реального мира, она строится только на пластическом чувстве.

Наиболее последовательно кубизм проявился в творчестве Жоржа Брака (1882—1963). Плоскостно трактованные черные и коричневые геометрические формы в его «Арии Баха» (1914), лишь отдаленно напоминающие скрипку, клавиши рояля, ноты, должны передавать в зрительных образах образы музыкальные. Предметность формы здесь еще сохранена, но вскоре она превратится в изобразительный знак-символ, уточняющий сюжет. И тогда это явится последним шагом кубизма к абстрактной живописи. Кубисты всегда подчеркивали свою аполитичность, и знаменательно, что разъединение их произошло именно к 1914 г. После первой мировой войны многие кубисты ушли в декоративное искусство. Глез стал заниматься стенописью. Люрса и Леже — коврами и керамикой. Продолжатели кубистов — пуристы — развивали рационалистическую, рассудочную тенденцию кубизма (Озанфан). С пуризма начинал и Шарль Эдуард Жаннере — Ле Корбюзье, знаменитый архитектор XX в., создатель конструктивизма, считавший, что и любую картину можно построить так же, как машину или здание.

С кубизмом связаны первые формотворческие опыты в скульптуре. Александру Архипенко (родился в 1887 г. в Киеве, умер в 1964 г. в США) принадлежит изобретение контрформы (замена выпуклых частей вогнутыми или пустотами), соединение разных материалов и их раскраска (скульптуро-живопись), «лепка светом» (ажурная скульптура с подсветкой изнутри). На позициях кубизма стояли также А. Лоран, обратившийся позже к сюрреализму; Ж. Липшиц, позже пурист, конструктивист, экспрессионист и сюрреалист; О. Цадкин, использовавший принцип контрформы в монументе «Памяти разрушенного Роттердама» (Бронза, 1953): деформированная фигура с пустой грудью и вскинутыми руками — это вопль отчаяния, крик о помощи, предельное душевное напряжение.

Исследователями совершенно справедливо замечено, что в отличие от кубизма, сложившегося как живописное течение, а уж потом теоретически, футуризм заявил о себе прежде всего в манифестах. Футуризм явился первым откровенно враждебным реализму направлением. В 1909 г. в парижском «Figaro» были опубликованы 11 тезисов Маринетти, в которых провозглашался апофеоз бунта, «наступательного движения», «лихорадочной бессоницы», «гимнастического шага», «оплеухи и удара кулака», а также «красоты быстроты», ибо в современном мире «автомобиль прекраснее Самофракийской Победы». Манифест этот в расширенном виде был повторен в 1910 г. и имел очень большой успех у молодежи. Футуристы отрицали искусство прошлого, призывали к разрушению музеев, библиотек, классического наследия: «Долой археологов, академии, критиков, профессоров». Отныне страдания человеческие должны интересовать художника не больше, чем «скорбь электролампы». Родина футуризма — Италия, поэтому и более всего здесь именно итальянских художников: У. Боччони (1882—1916), Карра (род. 1881), Л. Руссоло, Дж. Северини (род. 1883), Дж. Балла (1871—1958) и др. Они стремились к созданию искусства — апофеоза больших городов и машинной индустрии. Общее впечатление от картин футуристов — это ощущение хаоса. Материальность предметных форм растворена в динамике ритмов и линий. Натуралистические детали каким-то образом совмещаются с отвлеченными линиями и плоскостями, воспроизведенными на холсте. Предмет разложен на плоскости, движение расчленено на элементы. Деконструктивность, алогичность композиции, дисгармония цвета характерны для футуристических полотен (Боччони, «Состояние души», 1911; Северини, «Норд — зюд», 1912; Балла «Выстрел из ружья», 1915). Появление картин футуристов сопровождалось непрерывными скандалами. В 1910 г. они организовали выставку в Париже. В отличие от кубистов футуристы активно вмешивались в общественную жизнь, всегда исполняя крайне

реакционную роль. Недаром вождь футуризма Маринетти в годы фашизма сближается с Муссолини. Футуризм с его культом насилия и агрессии становится официальным искусством фашизма. Но уже в 20-е годы футуризм исчерпал себя. Карра вернулся к изобразительным формам, Северини стал главой и теоретиком итальянской «неоклассики». В конце 20-х годов новые силы футуристов выступают с несколько видоизмененной программой.

Наиболее крайняя школа модернизма — абстракционизм сложился как направление в 10-х годах нашего столетия. Поскольку художники этого течения отрицают всякую изобразительность в искусстве, отказываются от изображения предметного мира, абстракционизм называют еще беспредметничеством. Теоретики абстракционизма выводят его от Сезанна через кубизм. Именно такой путь — от изобразительности через «идеальную реальность» так называемого синтетического кубизма к полной неизобразительности — прошел один из основоположников «неопластицизма» Пит (Питер Корнелис) Мондриан (1872—1944), который считал, что «чистая пластика создает чистую реальность». В 10-е годы Мондриан был связан с кубизмом, правда, доведя его принципы до простого черчения на плоскости. На родине, в Голландии, у Мондриана появляется группа последователей, объединившихся вокруг журнала «Стиль». Программа журнала провозглашала создание универсального образа мира посредством... прямоугольников разного цвета, отделенных друг от друга жирной черной линией. Так появились бесчисленные композиции без названия, под номерами или буквами. Мондриан был буквально одержим культом равновесия вертикалей и горизонталей и порвал с журналом «Стиль», когда тот ввел в 1924 г. как компонент выразительного языка угол в 45°. Положения Мондриана в 40-е годы были подхвачены итальянскими «конкретистами». Опираясь на утверждение Мондриана, что «нет ничего конкретнее, чем линия, цвет, плоскость», они стали создавать «новую действительность» из линий и плоскостей открытого желтого, красного, синего цвета.

Другой основоположник абстракционизма — Василий Кандинский (1866—1944) создал свои первые «беспредметные» произведения еще раньше кубистов. Москвич родом, Кандинский сначала готовился к юридической карьере, в 1896 г. приехал в Мюнхен, прошел увлечение Гогеном и фовистами, народным лубком. Как уже говорилось, он был одним из организаторов альманаха «Синий всадник». В своей работе «О духовном в искусстве» он провозглашает отход от природы, от природы к «трансцендентальным» сущностям явлений и предметов; его активно занимают проблемы сближения цвета с музыкой. Кандинский испытал также большое влияние символизма. Несомненно, от символизма его понимание черного, например, как символа смерти, белого — как рождения, красного

как мужества. Горизонтальная линия воплощает пассивное начало, вертикаль — активное начало. Исследователи справедливо считают, что Кандинский — последний представитель литературно-психологического символизма, подобно Моро во Франции и Чюрленису в Литве, и вместе с тем первый абстрактный художник. «Предметность вредна моим картинам», — писал он в работе «Текст художника».

Картины Кандинского этого периода представляют собой красочные полотна, в которых бесформенные пятна интенсивного цвета в красивых сочетаниях пересекаются кривыми или извилистыми линиями, иногда напоминающими иероглифы. Это само по себе было уже великим преступлением, с точки зрения Мондриана. В них нет и мрачности творений Мондриана, они скорее близки детской непосредственности полотен Клее. Картины Кандинского напоминают чем-то зафиксированные в красках фотографические эффекты света.

В начале 20-х годов Кандинский увлекался так называемым геометрическим абстракционизмом (в противовес живописному абстракционизму предыдущего периода). В 1933 г. с приходом в Германию фашизма Кандинский эмигрировал во Францию, где жил до конца дней. Поздние работы Кандинского как бы совмещают принципы живописного и геометрического абстракционизма.

Третий основоположник абстрактной живописи — Казимир Малевич (1878—1935). Он соединил импрессионистический абстракционизм Кандинского и сезаннистский геометрический абстракционизм Мондриана в изобретенном им супрематизме (от французского *supreme* — высший). Ученик Киевской художественной школы, затем Московского училища живописи, ваяния и зодчества, Малевич прошел через увлечение импрессионизмом, затем кубизмом, в 10-е годы испытал влияние футуристов Карра и Боччони. С 1913 г. он создал свою собственную систему абстрактной живописи, выставив на обозрение публики картину «Черный квадрат» и назвав эту систему «динамический супрематизм». В своих теоретических работах он говорит о том, что в супрематизме «о живописи не может быть и речи, живопись давно изжита и сам художник — предрассудок прошлого». В 20-е годы Малевич безуспешно пытается в своих «планитах» и «архитектонах» применить супрематизм к архитектуре. В начале 30-х годов он возвращается к фигуративной живописи в реалистических традициях («Девушка с красным древком»). «Черный квадрат» Малевича вошел в историю как наивысшее выражение крайностей модернистского искусства.

Особое направление в абстракционизме — лучизм — возглавляли Михаил Ларионов и Наталия Гончарова. По Ларионову, все

предметы видятся как сумма лучей. Задача художника — поиск пересечения сходящихся в определенных точках лучей, т. е. красочных линий, их в живописи представляющих.

Абстракционизм в скульптуре выразился меньше, чем в живописи. Это понятно, потому что абстракционизм подрывает самое основу пластики. Здесь наблюдаются две тенденции: так называемое объемное направление (интерес к соотношению отвлеченных объемов — К. Бранкузи, Г. Арп) и «новое пространство» (решение новых пространственных отношений — Н. Габо, А. Певзнер).

С приходом к власти фашистов центры абстракционизма перемещаются в Америку. В 1937 г. в Нью-Йорке создается музей беспредметной живописи, основанный семьей миллионера Гугенхайма, в 1939 г. — Музей современного искусства, созданный на средства Рокфеллера. Во время второй мировой войны и после ее окончания в Америке собрались вообще все ультралевые силы художественного мира.

В послевоенный период новая волна абстракционизма была поддержана огромным размахом рекламы, организованным успехом. В произведения абстрактной живописи вкладывают капитал. Причины такого успеха беспредметного искусства прежде всего социально-психологические и отчасти чисто политические. Апология хаоса, беспорядочности, отказ от «сознательного» в искусстве, призыв «уступить инициативу формам, краскам, цвету» вместе с экзистенциалистской литературой и театром абсурда вполне устраивает современный империалистический мир. Искусство становится языком знаков, и не случайно целое направление абстракционизма называется абстрактной каллиграфией (например, творчество его представителя Ганса Гартунга). Очень близка ему в Америке так называемая тихоокеанская школа абстракционизма с Марком Тоби во главе. Наиболее агрессивный характер носит творчество абстракционистов нью-йоркской школы (Ганс Гофман, Арчия Горький и пр.). «Звездой» американского абстракционизма послевоенного периода по праву считается Джексон Поллок (1912—1956). Поллок ввел термин «дриппинг» — разбрызгивание красок на холст без применения кисти. Это называется также в Америке абстрактным экспрессионизмом, во Франции — ташизмом (от слова *tâche* — пятно), в Англии — живописью действия, в Италии — ядерной живописью (*pittura nucleare*).

Во Франции в первой половине 40-х годов наблюдается некоторое затишье в сфере абстрактного искусства. Это было вызвано усилением позиций реалистического искусства после войны, после движения Народного фронта и Сопротивления. С конца 40-х годов абстракционисты вновь объединяются в «*Salon des réalités nouvelles*» и издают специальный журнал «*Aujourd' hui art et Architecture*». Его теоретики — Леон Деган и Мишель Сейфор. В 50-е

годы во Франции увлечение абстракционизмом — повсеместно. Соперником американца Поллока выступает Жорж Матье, сопровождающий свои «сеансы творчества» в присутствии публики маскарадными переодеваниями и музыкой и называющий свои огромные творения вполне сюжетно (например, «Битва при Бувине»), что не делает их, однако, менее абстрактными. Как писал теоретик абстракционизма Л. Вентури, «...искусство называется абстрактным тогда, когда оно абстрагируется не от личности художника, но от предметов внешнего мира...»

Абстракционизм не был последним из авангардных течений, возникших в первые десятилетия XX в.

В феврале 1916 г. в Цюрихе эмигрантская бегемота организовала артистический «Клуб Вольтера». Его основателем был поэт Тристан Тзара, румын по происхождению, который, найдя в словаре слово «дада» — игра в лошадки, дал этому объединению название «дадаизм». После того как центр дадаистов переместился в Париж, к нему примкнули поэты А. Бретон, Л. Арагон, П. Элюар, художники М. Дюшан, Ф. Пикабия, Х. Миро и др. Вторым очагом дадаизма, так называемого политического, слившегося с послевоенным экспрессионизмом, была Германия. Дадаизм — самое хаотичное, пестрое, кратковременное, лишенное всякой программы выступление авангардистов. Так, на нью-йоркской выставке 1917 г. М. Дюшан выставил разнообразные коллажи («ready made» — готовые изделия, вводимые в изображение, например наклеенные на холст опилки, окурки, газеты и т. д.), в которые был включен даже писсуар. Демонстрация сопровождалась «музыкой битья в ящики и банки и танцами в мешках. Призывы дадаистов гласили: «Уничтожение логики, танец импотентов творения есть дада, уничтожение будущего есть дада». Или: «Дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего». За всем этим «художественным хулиганством» было отрицание всяческих духовных ценностей, законов морали, этики, религии, утверждение хаоса и произвола, безудержный нигилизм, желание эпатировать буржуа, истерическое ниспровержение всех основ нравственности. Дадаизм выдохся к 1922 г.

На почве дадаизма и сначала только как течение литературное возник сюрреализм (от *surréalite* — сверхреальное). Этот термин впервые прозвучал в 1917 г. в предисловии Аполлинера к своему произведению, хотя он не был ни поэтом, ни теоретиком сюрреализма.

В 1919 г. журнал «Littérature», вокруг которого группировались дадаисты во главе с Андре Бретоном, становится центром сюрреализма. После распада группы дадаистов все их журналы сменились одним журналом «La Révolution surréaliste», первый номер которого вышел 1 декабря 1924 г. В этом же году появился

«Первый манифест сюрреализма». Из литературы сюрреализм переходит в живопись, скульптуру, кино и театр.

Сюрреалистическое направление в искусстве родилось как философия «потерянного поколения», чья молодость совпала с первой мировой войной. Его представляла в основном бунтарски настроенная художественная молодежь, близкая по мироощущению к дадаистам, но понимающая, что дадаизм бессилён выразить волновавшие их идеи. Теория сюрреализма строилась на философии интуитивизма Анри Бергсона (интуиция — единственное средство познания истины, ибо разум здесь бессилён и акт творчества имеет иррациональный, мистический характер), на философии идеализма Вильгельма Дильтея, проповедующего роль фантазии и случайного в искусстве, и на философии австрийского психиатра Зигмунда Фрейда с его учением о психоанализе, с культом «бессознательного» и с культом полового инстинкта — «либидо», которые, по Фрейду, сопутствуют человеку с детства и сублимируются в творческий акт. Именно Фрейда сюрреалисты считают своим духовным отцом. В первом манифесте сюрреалистов говорилось о том, что творчество строится на «психологическом автоматизме», это нечто вроде записей мышления, что нужно верить «во всемогущество сна». Провозглашая «свободные ассоциации» в творчестве, сюрреалисты ввели свое основное «правило несоответствия», «соединения несоединимого». В их искусстве «дали ростки все «цветы зла» наихудших сторон фрейдизма: культ фатальной предрешенности социального зла, агрессивных влечений, низменных побуждений, разрушительных инстинктов, извращенной эротики, патологической психики». Ненавидящие буржуазный мир, ищущие новые острые средства выражения в искусстве, к сюрреализму примкнули в 20-е годы такие большие мастера, как Элюар, Арагон, Пикассо, Лорка, Неруда (отмежевавшиеся от него, впрочем, уже в 30-е).

Своими предшественниками сюрреалисты объявили испанского архитектора Антонио Гауди, выходца из России живописца Марка Шагала и итальянского художника и поэта Джорджо ди Кирико (последний был участником первой выставки сюрреалистов в 1925 г., но затем резко порвал с ними). Первыми сюрреалистами в живописи были: Андре Массон (быстрые наброски животных, растений, каких-то фантастических декоративных форм); Хоан Миро (подражание детскому рисунку, мир, увиденный, как сквозь микроскоп), скоро перешедший к абстракционизму; Макс Эрнст, бывший дадаист, принесший в сюрреализм основной его принцип — «обман глаз»; Ив Танги, художник-самоучка, с его пейзажами, напоминающими мертвую пустыню, оживляемую фантастическими растениями или животными. Этот иррациональный мир, написанный, однако, всегда с подчеркнутой объемностью, и «обман глаз» — натуралистические детали, переданные с фотографической точ-

ностью в сочетании с абстрактными неизобразительными формами — с целью показать реальность подсознательного, мистического, болезненного, воздействовать на зрителя кошмарными ассоциациями — наиболее типичные черты сюрреализма. В картинах сюрреалистов «тяжелое повисает», «твердое растекается», мягкое костенеет, прочное разрушается, безжизненное оживает, а живое гниет и превращается в прах.

В 30-х годах в среде сюрреалистов появляется художник, который воплотил в своем творчестве и кульминацию, и конец этого



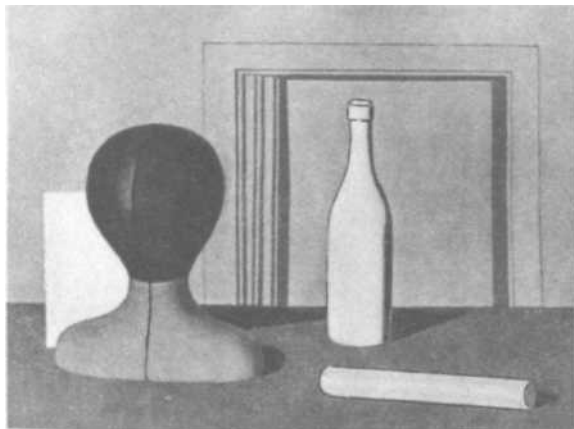
Дали.
Предчувствие
гражданской
войны.
Филадельфия,
Музей искусств

Моранди.
Натюрморт
с манекеном.
Милан,
частн. собр.

направления. Имя этого художника — Сальватор Дали (род. 1904). Художник несомненного дарования, исключительной гибкости манеры, позволяющей ему копировать и подражать множеству великих старых мастеров, создатель больших полотен и массы рисунков, автор либретто кинофильмов и балетов, а также книг о себе самом, безбожник и богохульник в прошлом, затем как будто бы правоверный католик, человек с мировой славой, мультимиллионер, но всегда и во всем циник и мистификатор — таким предстает этот художник. Ранние вещи Дали, уже сюрреалистического толка, очень многословны. Это сказывается даже на их названии («Остатки автомобиля, дающие рождение слепой лошади, убивающей телефон», 1932).

Алогичность должна действовать на психику зрителя, уводя его в мир бредовых ассоциаций. Этим устрашающим многозначительным ассоциациям Дали придает иногда определенный политический смысл. В 1936 г. он, испанец по происхождению, так откликается на события у него на родине: в картине «Предчувствие гражданской войны» изображена какая-то ужасающая конструкция из разлагающейся головы на костяной ноге и с двумя огромными

лапами, одна из которых зажимает грудь с окровавленным соском. Все это «покоится» на маленьком, иллюзорно написанном ящике-шкафчике и размещается на фоне безжизненного, мертвого, типично сюрреалистического пейзажа. Такой же мертвый пейзаж с идиллическим мотивом белого домика является фоном другого, не менее ужасного действия в картине «Осеннее каннибальство» (1936—1937). Автор поясняет, что оно должно изображать, как два иберийца, вооружившись ножами и вилками, пожирают, «черпают» друг друга, — это и есть пафос гражданской войны.



В 30-х годах сюрреализм выходит за европейские рамки. В 1931 г. устраивается первая выставка в Америке. Нью-йоркская выставка 1936 г. называется «Фантастическое искусство, дада, сюрреализм». Рядом с произведениями сюрреалистов и дадаистов на ней экспонировались произведения душевнобольных и «естественные объекты сюрреалистического характера», вроде ложки из камеры смертника, и «научные объекты», вроде поперечного среза лишая.

Во время второй мировой войны центр сюрреализма перемещается в Америку. Сюда переезжают Дали, Бретон, Массон, Эрнст, Танги и др. Деятельность Дали в Америке в эти годы необычайно разнообразна: он пишет полотна, которые продает по баснословным ценам, ставит балеты, сотрудничает в журналах, оформляет магазины и даже выступает консультантом по дамским прическам. Исследователи отмечают два метода в его творчестве — либо он вводит в абсолютно нереальный пейзаж, нереальную среду предметы нарочито будничные, либо искажает знакомое и реальное до какого-то чудовищного образа. Так, грудь, живот, колени копии Венеры Милосской он превращает в какие-то выдвинутые ящики

шкафа с ручками-присосками. В 50-е годы в зените своей славы он делает абсолютно точную копию в Лувре с «Кружевницы» Вермера и одновременно рисует в зоопарке носорога. Плодом таких занятий явилось произведение, изображающее искромсанное рогами носорога тело вермеровской «Кружевницы».

Сюрреализм — единственное авангардистское направление, которое приняло и восславilo атомную бомбу. После второй мировой войны Дали создает проект «Института по изучению проблем атомной бомбы применительно к искусству» и пишет такие картины:



Цадкин.
**Памятник
разрушенному
Роттердаму**

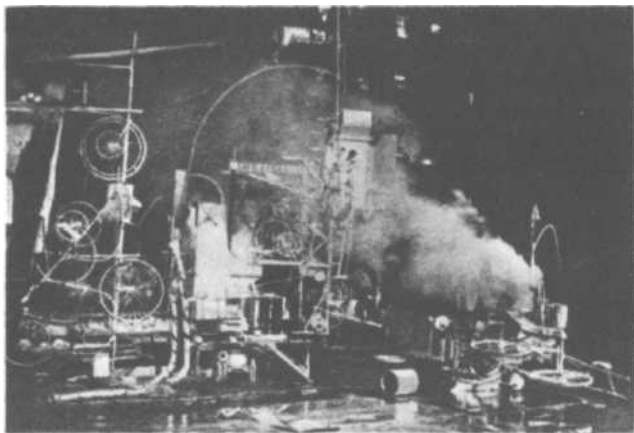
*Тенгели
(Тенгле).*
**Машина
«Привет
Нью-Йорку»**

«Три сфинкса бикини» (вырастающие из земли три головы с перманентом), «Атомный Нерон» (расколотая статуя императора) и «Атомная Леда» (почти академически правильная штудия обнаженной женской природы и лебедь с огромными лапами).

В 40—50-е годы в Америке сюрреалисты имели наивысший успех. Исследователи сюрреализма объясняют это тем, что публика, уставшая от абстракционизма, устремляется к картинам, в которых «что-то все-таки изображено». В 1947 г. с выставки в Нью-Йоркском музее современного искусства начался новый этап сюрреализма Дали — так называемый католический сюрреализм. Эскиз картины «Мадонна порта Лыгат» (1949) был послан на утверждение папе — очередной рекламный трюк Дали. Произведения 50-х годов не имеют никакой деформации, выполнены на высоком профессиональном уровне («Тайная вечеря», 1955; «Христос св. Иоанна на кресте», 1951; «Св. Иаков», 1957). Помимо картин на религиозные темы Дали пишет такие, в которых пытается примирить религию и науку («Атомистический крест», 1952, — изображение атомного реактора и куса хлеба как символа святого причастия). В 60-е годы сюрреализм стал уступать свои позиции новой волне абстракт-

ционизма и, главное, новым направлениям авангардизма, прежде всего искусству поп-арта.

Термин «поп-арт» (народное, популярное искусство, точнее — «ширпотреб-искусство») возник в 1956 г. и принадлежит критику и хранителю Музея Гугенхайма Лоуренсу Элоуэйю. Поп-арт возник в Америке как реакция на беспредметное искусство и представляет собой коллажи, комбинации из бытовых вещей на холсте. Высшая точка развития этого направления — 60-е годы, венецианская биеннале 1962 г. Правда, на территорию выставки «поп-артисты»



допущены не были, они устроили экспозицию в американском консульстве. Именно здесь экспонировались «произведения», составными частями которых были ведра, лопаты, рваные ботинки, грязные штаны, афиши, части автомобилей, муляжи, манекены, одеяла, комиксы и даже чучело курицы. «Изобретатели» поп-арта — Роберт Раушенберг, получивший на венецианской биеннале даже золотую медаль, и Джэспер Джонс. То, что использовали художники поп-арта, такие, как Джеймс Розенквист, Рой Лихтенберг, Чемберлен, Ольденбург, Дайн и др., делали еще дадаисты, иногда даже с иронией, во всяком случае не без юмора. Тем не менее поп-арт из Америки прошел по всей Европе.

К середине 60-х годов поп-арт сдает свои позиции искусству оп-арт, оптическому искусству, считающему своим предтечей геометрический абстракционизм Баухауса и русский и немецкий конструктивизм 20-х годов (его основоположником считается работающий во Франции Виктор Вазарелли). Смысл опарта — в эффектах цвета и света, проведенных через оптические приборы на сложные геометрические конструкции. В полную силу это авангардистское крыло продемонстрировало себя в Нью-Йорке на выставке «Чут-

кий глаз», в которой участвовало 75 художников из 10 стран. Оп-арт имел некоторое воздействие на художественную промышленность, прикладное искусство, рекламу.

Под кинетическим искусством подразумеваются «изобретения» с разного рода гудящими, вращающимися и прочими механизмами, композиции с магнитами и т. п. Гюнтер Юкер получил прозвище «кинетик гвоздей», ибо его «произведение искусства» представляло движущуюся ткань, на которую набивались гвозди. Наиболее прославленный «кинетик» — швейцарец Жан Тенгели, создатель саморазрушающихся машин, сочетающий процесс «саморазрушения» со световыми эффектами. В кинетическом искусстве и в оп-арте зритель может быть автором и соучастником, если он пускает в ход конструкцию, что-то перекладывает или даже входит внутрь «произведения», желая в этом случае, к примеру, на нем отдохнуть. Но художник, который как «высшее существо» призван творить эстетические и моральные, этические ценности, уже перестает существовать, ибо к искусству, которое в образной художественной форме осмысляет и истолковывает жизнь, все это уже отношения не имеет. Оп-арт и кинетическое искусство существуют и поныне, как и гиперреализм (от английского hyperrealism — сверхреализм), а вернее, фотореализм, возникший в 70-х годах в Америке и в Европе. Используя цветную фотографию или муляж для воспроизведения действительности, гиперреализм, по сути, является разновидностью натурализма.

Прогрессивное искусство XX века

На протяжении всего XX столетия живет и развивается искусство реалистическое, поднимающее социально-общественные проблемы, заставляющее думать над судьбами мира и общества и сохраняющее лучшие традиции мирового искусства.

Новый реализм, которому еще не найден точный термин и который именуется исследователями чаще всего «реализмом XX века», начал складываться с первых лет столетия в революционной графике Кете Кольвиц, француза (швейцарца) Теофиля Стейнлейна, бельгийца Франса Мазереля, в офортах и росписях англичанина Фрэнка Брэнгвина и в лирических пейзажах французов Мориса Утрилло и Альбера Марке (хотя последний и начал свой путь вместе с фовистами), в классически ясных скульптурных образах Аристиды Майоля и в скульптурных портретах Шарля Деспю, в полных напряженной динамики композициях Антуана Бурделя.

Даже среди перечисленных мастеров трудно найти одинаково понимающих образную систему выражения реализма. Наиболее

революционный характер реализм обрел в творчестве Кете Кольвиц (1867—1945). Одна из ранних работ Кете Кольвиц — серия из трех литографий и трех офортов «Восстание ткачей». В 1903—1908 гг. ею создана серия офортов «Крестьянская война», явившихся вершиной европейской графики XX в. Это суровые и трагические образы народной борьбы. Соединение монументальности и острой экспрессивности характерно для одного из самых сдержанных и скорбных произведений К. Кольвиц — «Памяти Карла Либкнехта» (гравюра на дереве, 1919—1920).

Кольвиц.
Помогите России!
Литография



В пронзительных по обостренности чувства, напряженно-эмоциональных гравюрах Франса Мазереля представлена целая летопись современного буржуазного мира, ужасы войны, страдания бесконечно одинокого в этом расколоте мире человека (серии «Крестный путь человека», 1918; «Мой часослов», 1919; «Город», 1925).

Среди английских художников реалистического направления нужно назвать прежде всего Фрэнка Брэнгвина (1867—1956), работавшего в декоративном искусстве (ковроткачество), в прикладной графике, сотрудничавшего «в журнале «Грэфик». Ему принадлежат такие произведения монументально-декоративного искусства, как панно «Современная торговля» для лондонской биржи (1906), росписи Дома кожевников в Лондоне (1904—1909). Но в каком бы виде искусства ни работал Брэнгвин, главной темой его работ является труд, главным героем — человек труда. В его офортах и литографиях показан мир докеров и лесорубов, сплавщиков леса, строителей. Графические листы Брэнгвина необычно велики по размеру. Помимо линии и штриха мастер широко пользуется большим черным пятном. Лаконизм выразительных средств

Брэнгвина органичен с величавостью и монументальностью его образов. В традициях реализма работает в начале века Огастес Джон (1878—1961). Его портреты, как живописные, так и графические крепко построены, избавлены от всякой деформации, дают многогранную характеристику модели (портрет Бернарда Шоу, 1913—1914).

Верной реалистическим традициям остается французская пластика. В начале XX в. во французской скульптуре появляются три выдающихся мастера, три разные творческие индивидуальности,



Пикассо.
Авиньонские
девушки.
Нью-Йорк,
музей
Гугенхайма

Пикассо.
Герника.
Фрагмент

объединенные реакцией на роденовское понимание формы, особенно в его поздний период и стремящиеся вернуть скульптуру в русло строгих законов пластики.

Аристид Майоль (1861—1944) учился в Школе изящных искусств в Париже, в мастерской живописца Кабанеля и пришел в скульптуру уже в сорокалетнем возрасте. Его основной материал — камень, основная тема — обнаженная женская модель, основная идея творчества — красота и естественность здорового прекрасного тела, сильного и крепкого. Майоль никогда не обращался ни к каким формалистическим поискам. Он верен классически ясным и цельным формам, его монументальность и подлинная пластичность строятся на строго отобранных деталях, четком силуэте, на отсутствии какой-либо деформации. («Присевшая на корточки», 1901; «Иль де Франс»). В 10—20-х годах Майоль работает над памятником Сезанну, но знаменательно, что он не обращается к конкретной модели, к изображению самого Сезанна, а олицетворяет творчество в облике прекрасной женщины (1912—1925, Париж, сад Тюильри).

Майоль мало занимался портретом, но среди его портретов невозможно не отметить высокохудожественное изображение старого Ренуара (1907).

Антуан Бурдель (1861—1929) с его драматизмом и экспрессивностью, интересом к динамике пластических масс — как бы прямая противоположность Майолю. Он родился в потомственной семье резчиков по дереву и камнетесов, учился сначала в Тулузской, затем в Парижской школе изящных искусств, с 1889 г. начал работать с Роденом. Позже он говорил, что его истинными учителями



были Лувр, Нотр-Дам, Пюже, Бари. Его первый монумент — «Памятник павшим в 1870—1871 гг.» (1893—1902), установленный в Монтобане. Произведение, выявляющее особенности его манеры, несущее в себе черты, характерные и в будущем, — «Стреляющий Геракл» (1909). Геракл изображен в момент наивысшего напряжения, перед тем как отпустить стрелу. В его стремительной позе как и в лице, напоминающем архаического курса, нечто стихийное, неукротимое. Эту энергию и напор только подчеркивают шероховатая фактура камня, резкая, грубая его обработка, сохранившая следы стеки. Динамика и экспрессия не исключают ясной архитектурности, четкой конструктивности, всегда сохраненной в монументальных работах Бурделя (памятник Адаму Мицкевичу в Париже, 1909—1929).

Как скульптор и живописец Бурдель выступает в декоративном оформлении театра Огюста Перре на Елисейских полях (1912), ему принадлежит оформление оперного театра в Марселе (1924). В отличие от Майоля Бурдель много занимался портретом.

Исключительно портретному жанру отдал свое творчество Шарль Деспю (1874—1946), учившийся сначала в Школе декоративных, затем в Школе изящных искусств. Деспю никогда не исполнял «воображенных» портретов. Он работал с натуры, исследуя ее очень внимательно и находя те неуловимые черты в модели, которые и делают ее неповторимой, единственной. В портретах Ш. Деспю отсутствует всякая внешняя эффектность, их очарование (особенно женских портретов) — в высокой одухотворенности, интеллектуальной тонкости, которые скульптор умеет передать в простых и классически ясных пластических решениях.

Победа Октябрьской революции открыла новый этап в развитии художественной культуры всего человечества, вызвала неизбежный раскол в среде модернистов. В лагерь таких художников, как Кольвиц и Мазерель, пришли бывшие экспрессионисты Георг Гросс и Отто Дике, скульптор Эрнст Барлах, мастер фотомонтажа Джон Хартфилд, американский график Уильям Гроппер и многие другие. Отныне пути развития реализма трудно и невозможно ограничить рамками Европы. В 1925 г. возникли союзы пролетарских художников в Японии и Корее. Рокуэлл Кент развивает национальную школу пейзажной живописи в Америке — искусства романтического, насыщенного чистыми, сияющими красками. В 20-е годы начинается невиданный расцвет монументального искусства Мексики, повлиявшего на развитие других национальных школ Латинской Америки. Даже в США, ставших в 30-е годы оплотом «левых», продолжает развиваться искусство, поднимающее социальные проблемы, искусство критического направления (Антон Рефрежье, Чарлз Уайт и др.).

В период между двумя мировыми войнами реалистическое искусство продолжает развиваться в постоянной борьбе со всеми формами авангардизма, прежде всего абстракционизма, а с середины 20-х годов — с сюрреализмом.

Для западноевропейских художников-реалистов огромное значение имело советское искусство, тот гуманистический высокогражданственный идеал, который оно проповедовало. Знаменательно, что в один год (1937) появляются такие произведения, как прославившаяся на весь мир скульптурная группа В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница» — с образами-символами, устремленными в будущее человечества, и трагическое творение Пабло Пикассо «Герника» — апокалиптическая картина войны, смерти, разрушения — отклик мастера на события гражданской войны в его родной Испании.

Говоря о сложных путях развития искусства XX столетия, уместно сказать о Пикассо, ибо он один из тех художников, которые наиболее ярко выразили общую эволюцию искусства столетия. Художник огромного дарования и неустанного творческого труда,

проживший долгую жизнь, Пикассо (Пабло Руис- и-Пикассо), как всякий новатор, вызывал различное к себе отношение и разные оценки, от признания его гением до полного отрицания его творчества. Сам художник когда-то говорил о себе: «Я не совсем понимаю, почему, когда говорят о современной живописи, так подчеркивают слово «искание». На мой взгляд, искания в живописи не имеют никакого значения. Важны только находки... Когда я пишу, я хочу показать то, что я нашел, а не то, что я ищу...» И далее: «Все, что я делал, я делал для современности в надежде, что это всегда будет современно».

«Пикассо-вдохновитель» — так назвал его некогда А. Сальмон, и это наиболее справедливые слова о нем, потому что Пикассо — истинный вдохновитель почти всех художественных направлений нашего столетия. Родившийся в 1881 г. в маленьком испанском городке Малага в семье художника и учителя рисования, ставшего и его первым учителем, Пикассо недолго проучился в высшей художественной школе Испании — в мадридской Академии Сан Фернандо — и уже в 1901 г. в Париже, в галерее одного из известнейших коллекционеров Воллара, открывает свою первую персональную выставку. Открывает, чтобы стать на последующие 70 лет центральной фигурой в западном художественном мире. Период с 1901 по 1907 г. принято называть в его творчестве последовательно «голубым» (1901—1904) и «розовым» (1905—1906). Картины, посвященные нищим, странствующим актерам, бродягам — людям обездоленным, выражают настроение усталости и обреченности. Они написаны в холодной сине-зеленой гамме; рисунок острый, контуры изломаны, тела нарочито удлинены («Свидание», 1902). С 1905 г., хотя темы и остаются прежними (это все те же странствующие акробаты-циркачи и бродяги), колорит становится прозрачнее, пространство заполняется розовато-голубоватой, розовато-серой или золотистой дымкой, контуры рисунка делаются мягче, общее настроение — лиричнее. В «Девочке на шаре» (1905) различие, даже противоположность и вместе с тем взаимосвязь двух образов достигается контрастным сопоставлением двух разных силуэтов, лаконичной остротой линейного ритма, заострением одной детали (легкость и хрупкость девочки и тяжеловесность мужчины).

Полотном «Авиньонские девушки» (1907) Пикассо, как уже было сказано, отметил рождение кубизма. Период этот длился до 20-х годов. В картине «Три женщины у источника» (1921) он вновь обращается к реалистическим формам. С нее начинается новый период в его творчестве, так называемый неоклассицизм. Но между ними не было резкого разрыва, как кажется сначала. «Я не всегда работаю с натуры, но всегда в соответствии с натурой», — говорил некогда художник. И как в кубистический период он не отрывался

окончательно от предметной формы и не уходил в абстракцию, так и в свой классицистический период он сделал дальнейший шаг на пути разрешения пластических проблем, но не только в форме реалистически трактованной фигурной композиции. «Мать и дитя» (1922) и портрет сына Поля (1923) являются характерными произведениями этого времени. Неоклассицизм Пикассо 20-х годов при всей его стилизованности и холодной отчужденности от современной жизни свидетельствует о том, что даже и в таком оплоте «левого искусства», каким была Франция, художники вновь обра-



щаются к красоте человеческого тела, не изуродованной деформацией.

Конец 20-х — начало 30-х годов для Пикассо — период самых разнообразных художественных находок, среди которых спокойные, классически-ясные, чаще всего в графике (иллюстрации к «Метаморфозам» Овидия, 1931; к «Лисистрате» Аристофана, 1934), кажутся несовместимыми с нарочитой дисгармонией его живописных портретов, натюрмортов, почти абстрактных декоративных полотен («Танец», 1925; «Фигуры в красном кресле», 1932).

Пикассо отдал и дань сюрреализму, создав ряд произведений, основанных на чудовищной деформации, искажении реального образа человека, на усилении резких цветовых контрастов, как, например, в его «Плачущей женщине» (1937). Исследователи творчества Пикассо справедливо считают, что смысл этих поисков и обращения к разным изобразительным формам даст знать себя позже, когда личная судьба живущего в Париже и уже пользующегося европейской известностью художника сольется с судьбой

его родины. 26 апреля 1937 г. маленький испанский городок Герника был сравнен с землей фашистской бомбардировкой и несколько тысяч людей были погребены под его развалинами. Событие это потрясло Пикассо. Почетный директор Прадо — главного музея Испании, он незадолго до гибели Герники получил заказ на роспись для испанского павильона международной выставки в Париже. Панно под названием «Герника» стало главным событием международной выставки и всей художественной жизни. Громадная композиция (28 кв м.), написанная в течение нескольких недель

Майоль.
Памятник
Сезанну.
Камень. Париж,
сад Тюильри

Барлах.
Памятник
павшим.
Магдебург,
собор



в творческом порыве, связала искусство Пикассо с жизнью всех народов, сражающихся с фашизмом против будущих «Герник». Вторая мировая война еще усилила значение этого полотна, звучащего и воспринимающегося как пророчество. Выдержанное в основном в белых, черных и серых тонах, плотно по своей художественной выразительности превосходит иную многокрасочную картину. И деформация, к которой прибег Пикассо, имела глубокое обоснование. В какой иллюзорной живописи можно было выразить этот ужас, безумие, отчаяние, трагедию падающего в небытие мира? Конечно, в «Гернике» нет ничего от конкретного города басков, нет ни самолетов, ни убийц. В ночи среди черепов и костей, символов смерти, погибают люди, в предсмертных судорогах корчатся кони. Расширенные глаза лиц-масок не видят цвета и многообразия предметов — только мертвенный свет, искореженные обломки. Таким, представлялось художнику, должны были видеть этот мир погибающие под обломками люди. Трагическая античная маска со светильником, врывающаяся в этот хаос, кричащая от боли и ужаса, не случайно воспринимается как символ музыки художника. И все

освещено разорванным на плоскости светом, напоминающим зло-вещий луч прожектора концлагеря. Этими средствами художник сумел выразить всю суть фашизма, передать ощущение хаоса разрушения, крушения мира. Общественный резонанс произведения Пикассо был огромен. Испанцы плакали на выставке, стоя перед «Герникой». Пикассо выступил здесь как художник-борец, яростный обличитель фашизма. Его гражданственная позиция абсолютна ясна. Но система выразительно-изобразительных средств не укладывается в рамки реалистического направления.



Гуттузо.
Воскресный
отдых
калабрийского
рабочего в Риме.
Фрагмент.
Москва, ГМИИ

Гуттузо.
Захват
крестьянами
пустующих
помещичьих
земель в Сицилии.
Берлин, музей
Академии
искусств

Годы войны и оккупации Пикассо прожил в Париже, отказавшись эмигрировать в Америку, ибо считал Францию своей второй родиной. Он помогал участникам движения Сопротивления. В произведениях 40-х годов выразилось трагическое неприятие художником существующего мира. Образы этих лет мрачны и жестоки. В гримасах боли и отчаяния представлены человеческие лица. Страшный черный кот держит в зубах еще живую птицу с оторванным крылом — таковы темы его произведений. Мир изломанный, зловещий, глубоко трагический.

Уже в 50-е годы, обращаясь к теме войны в Корее («Резня в Корее», 1951), художник прибегает к той же символике и аллегоризму, что и в «Гернике». Он не изображает солдат в американских мундирах — лишь пейзаж, на фоне которого представлены беззащитные деформированные фигуры казнимых и механизированные чудовища-каратели. Тем не менее итальянское правительство запретило демонстрацию картины в Риме. В произведении «Война» (которое, как и панно «Мир», художник делает для Храма Мира в Валлорисе; 1952) Пикассо также не изобразил ни пушек, ни тан-

ков, ни трупов. Войну здесь символизирует рогатое чудовище с окровавленным мечом в руке, несущее сосуд с бациллами, сетку, наполненную черепами. Его сопровождают пляшущие призраки, адские кони в бешенстве топчут открытую и сжигаемую на костре книгу. Апокалиптическим чудовищам преграждает путь фигура Мира со шитом, на котором изображен голубь. Таков язык Пикассо. На Большой выставке в Милане, где впервые была показана «Война», тысячи людей смотрели ее, кто изумляясь и одобряя, кто начисто отрицая, но никто не оставался равнодушным, понимая



значение события, понимая, что произведение искусства выступило здесь как реальное общественное явление огромного значения. По мысли Пикассо, суть современной трагедии требовала от современного художника усложненной аллегорической формы, иначе он выразить свое чувство не мог.

В 50—70-е годы Пикассо работает в разных видах искусства и в разных жанрах, в самых различных техниках: картины, скульптуры, монументальные росписи, керамика, рисунки, иллюстрации, литографии, офорты — трудно назвать область, в которой он не проявил бы себя за последнее двадцатилетие его долгой творческой жизни. И везде Пикассо выступал экспериментатором, находил свое ярко индивидуальное образное решение, вызванное его уникальной способностью к постоянному самообновлению. Он откликнулся на все актуальные события времени. Страстный защитник мира, он создал своего знаменитого «Голубя мира» (1949), которого узнала и полюбила вся планета и который стал символом борьбы человечества с войной. Как участник Международного движения в защиту мира он делает литографические эстампы плакатного характера

на самые волнующие проблемы современности. Творчество Пикассо неотделимо от его жизни человека и гражданина, и вполне естествен приход художника в ряды Коммунистической партии Франции. До конца жизни Пикассо был полон жажды открытия новых ценностей, новых возможностей искусства. Его рисунки с изображением «игры в быка», серии коррид, блестящие графические портреты, керамика и живописные произведения доказывают, что он не исчерпал себя за весь свой многолетний творческий путь.

С приходом к власти фашизма в реалистическое искусство активно вступают художники-антифашисты. Это и художники республиканской Испании, голландские, бельгийские, скандинавские мастера. В годы фашизма свои высоко гражданственные произведения создают Ганс и Леа Грундиг (Г. Грундиг, графический цикл «Звери и люди», 1935—1938; Л. Грундиг, «Война угрожает», 1935—1937).

Вторая мировая война не разъединила, а сплотила художников-гуманистов в их борьбе против фашизма. Нелегально продолжали работу такие уже давно прославленные немецкие мастера, как Барлах и Кольвиц, к ним примкнули более молодые, как Г. и Л. Грундиг.

В итальянском искусстве XX столетия четко прослеживаются три этапа. Первый этап был связан с футуризмом и длился до 1922 г.; второй — «неоклассика», прославлявшая могущество «нового Рима», — искусство, служившее фашистскому режиму; третий — начался в годы Сопrotивления и развивается и сегодня. Вернее этот третий этап начался еще в 1938 г., когда в разгар фашизма вокруг миланского журнала «Корренте» («Течение») сгруппировались художники во главе с Р. Гуттузо и Д. Манцу. Очень скоро их влияние распространилось и на художников других городов (А. Пищинато, Г. Мукки). Действительность воспринимается художниками этого круга трагически, и в этом они близки экспрессионистам, но экспрессионистам типа Кольвиц и Барлаха. Их искусство политически остро, высоко гражданственно, и в этом смысле оно справедливо названо «героическим экспрессионизмом» (Р. Гуттузо, «Расстрел»; посвящается Гарсиа Лорке). Не случайно в годы второй мировой войны почти все эти художники были связаны с движением Сопrotивления. Гуттузо принадлежит серия из 20 графических листов (акварель и тушь), изображающих зверства фашизма — «Gott mit uns» (1944): расстрелы, пытки, корчащиеся в предсмертных муках люди и неподвижные, застылые нелюди —

фашисты. Так зарождалось обличающее искусство неореализма, которому предстояло пережить пору блестящего расцвета в итальянском кинематографе. После окончания войны Гуттузо, Пиццинато, Биролли и многие другие вошли в организацию «Новый фронт искусств» (1946). Глава этого неореалистического направления в изобразительном искусстве Ренато Гуттузо — один из крупнейших мастеров нашего столетия. Вокруг него группировались многие художники. Достаточно назвать Габриеле Мукки, Армандо Пиццинато, Карло Леви. В 1952 г. в Риме по инициативе Гуттузо была основана газета «Реализмо», которой было суждено стать теоретическим центром движения, названного неореализмом. Несомненно, неореализм не был однородным направлением, в его рамках работали самые разные художники, разных творческих индивидуальностей, мировоззрения и понимания реализма. Их объединяло стремление не только критически осмыслить происходящие в обществе события, но и показать жизнь народа с позиций классовых. Намечалось нечто общее и в системе выразительных средств: стремление к символическому образу, к максимальной его общности. Особое внимание уделялось цвету, который нес большую смысловую и эмоциональную нагрузку. Расцвет итальянского неореализма — середина 50-х годов, когда были созданы программные его произведения: «Занятие пустых земель в Сицилии» и «Битва у моста Аммиральо» Р. Гуттузо; «Смерть Марии Марготти» Г. Мукки; «Возвращение батраков» Дж. Дзигайны; фрески Палаццо делла Провинча в Парме А. Пиццинато. Самая яркая фигура итальянского неореализма — Ренато Гуттузо. Во всех жанрах, в которых работает этот художник, от тематической картины до портрета и пейзажа, его искусство остро современно и глубоко национально. Цвет в произведениях Гуттузо (высохшая сицилийская земля, красные крыши калабрийских домов, пестрая одежда людей) — не просто декоративное средство, он всегда полон смысла, создает определенное настроение, особую напряженность действия («Воскресенье. Калабрийский рабочий в Риме», 1960—1961; «Картофель на желтой бумаге»).

Глубоко гуманистично по своей сути искусство замечательного итальянского скульптора Джакомо Манцу, художника-философа, в пластической форме поднимающего и разрешающего многие насущные вопросы современности.

Особенностью Манцу является то, что он дает несколько решений одной и той же темы, чем достигает необычайной художественной выразительности и каждое из произведений поднимает до символа. Так возникли его скульптуры на темы «Распятие», «Кардинал», в целую серию вылилась тема «Балерина».

В ранний период творчества Д. Манцу прошел увлечение импрессионизмом, от которого вскоре отказался, но именно благодаря

импрессионистам он научился тончайшей светотеневой моделировке, использованию живописности фактуры. Манцу не стал импрессионистом в скульптуре, потому что его всегда интересовала статика формы, которую он сохраняет при всей живописности фактуры и тонкости светотеневой моделировки, цельность обобщенной характеристики. Так, мрачна и неподвижна фигура его «Кардинала» (1955), напоминающая в своей цельности нерасчлененный блок, но свет как будто скользит по неровной поверхности лица, создавая сложную игру, придавая ему остроту выражения.



Одна из этапных работ Манцу — рельефы для «Врат смерти» собора св. Петра в Риме, созданию которых он отдал пятнадцать лет жизни (1949—1964). Это шесть (очень плоских, иногда почти контурных) тематических барельефов с символическими изображениями животных и растений между ними. Сюжеты символичны также, но трактованы с жизненной убедительностью. Образ папы Иоанна XXIII в одном из барельефов говорит о выдающемся мастерстве Манцу-портретиста. Необычайно интересно своими реалистическими традициями и изысканностью языка (изящный линейный ритм, благородство контура, точность рисунка) и графическое наследие Дж. Манцу.

В конце 40-х годов о себе заявили неореалисты Франции, прежде всего Андре Фужерон, прошедший увлечение кубизмом, а в 1949 г. создавший реалистическое полотно «Слава Андре Улье», и Борис Таслицкий. По манере Б. Таслицкий связан с традициями экспрессионизма: повышенный драматизм, подчеркнутая деформация, диссонансы цвета. Именно так исполнена серия графических портретов узников Бухенвальда, серия картин об Алжире.

В 30-е годы демократическое реалистическое искусство Англии старается противостоять формотворчеству. В 1933 г. в Лондоне возникла Международная ассоциация художников, куда вошли такие графики, как Пол Хогарт и Джеймс Бозуэл, скульптор Бетти Ри и др. (Однако в том же 1933 году Бен Никольсон и Пол Нэш организовали крайне формалистическую группу «Первое подразделение».)

В 50-е годы выступили так называемые социальные реалисты Англии: уже упоминавшийся график Пол Хогарт, живописец

Манцу.
 Портрет
 американского
 актера
 Майкла Парка.
 Собственность
 художника



Таслицкий.
 Рисунок
 из альбома
 «Бухенвальд»



Мур.
 Мать и дитя.
 Камень.
 Хортхэмптон,
 Собор
 св. Матфея

Л. Грунди.
 Социализм
 победит. Рисунок

Клиффорд Ро, ученица Генри Мура скульптор Бетти Ри, — запечатлевшие в своих произведениях в основном образы рабочего класса Англии.

Скульптура никогда не была ведущим видом английского изобразительного искусства. Но именно Англия породила крупнейшего мастера скульптуры XX столетия Генри Мура (род. 1898). Его творческий путь очень сложен и противоречив, он вмещает в себя работы самых разных направлений, от вполне реалистических (его рисунки, посвященные войне) до чистых абстракций (в основном в скульптуре). Образы Мура схематичны и отвлечены. Но его чувство объема, пластичности формы, ощущение той меры напряженности, которую он сообщает выгнутым и вогнутым плоскостям, знание материала придает этим образам истинную величавость и монументальность («Мать и дитя», 1943—1944; Хортхэмптон, Собор св. Матфея); «Лежащая фигура» для здания ЮНЕСКО в Париже, 1957—1958).

После второй мировой войны социалистические страны стали оплотом прогрессивного реалистического искусства. Ведущая роль

здесь принадлежит советскому искусству, но каждая из социалистических стран шла и идет к реализму своим путем, со своими задачами и проблемами, со своими национальными традициями. Произведения Ксаверия Дуниковского (Польша), Карела Покорного (Чехословакия), Жигмонда Кишфалуди-Штробля (Венгрия), Корнелия Бабы (Румыния), Владимира Димитрова-Майсторы и Цанко Лавренова (Болгария), Леа Грундиг (ГДР) уже сейчас вошли в то бесценное наследство, которое оставит современное искусство своим потомкам. И это наследство ежедневно обновляется, ибо в него вносят свою лепту художники Вьетнама, Монголии, Кореи, Кубы, молодых африканских стран, Южной и Юго-Восточной Азии.

Со второй половины нашего столетия вместе с обострением противоречий между буржуазной и социалистической идеологиями обострились противоречия и между искусствами этих двух разных направлений. Реализм во всех его разновидностях стойко противостоит всем выражениям формотворчества модернистского искусства. Надо отметить тот факт, что многие модернисты сейчас активно пересматривают свои позиции.

Но положение реализма в современном буржуазном искусстве сложное; он развивается не прямо, предлагаемые художниками формы зачастую излишне усложнены. Многие большие мастера, такие, как Сикейрос, Гуттузо, Бидstrup, Мазерель, Рефрежье, Фужерон, умерший недавно Пикассо, во всех произведениях сохраняли и сохраняют верность высокогуманным реалистическим традициям. Оплотом реализма остается Советский Союз с его многонациональным искусством, верным принципам высокой гражданственности и гуманизма.

Заключение

Искусство возникает из мифологии; более тысячелетия оно живет в теснейшей связи с христианской религией, против которой в новое время нередко оборачивается бунтом. Уже одно это определяет решительную границу между периодом средневековья и нового времени. Однако даже эта грань не лишает различные этапы искусства их взаимосвязи и взаимозависимости. Каждый из них рожден на почве прошедшего и оставляет часть себя будущему. Эта непрерывность развития не означает, однако, равномерного поступательного движения во всем творческом процессе. Художественное развитие всегда неравномерно, одни виды искусства на определенных этапах выдвигаются вперед, другие отстают, творчество складывается из блистательных взлетов и неизбежных падений, из потерь и находок; оно знает эпохи бурного развития и временного затишья.

История искусства складывается из постоянного взаимодействия, столкновения, иногда острой борьбы различных школ, стилей и направлений. Творящий эту сложную ткань искусства художник исходит не только из своих собственных наблюдений, он опирается на богатые национальные традиции, на многовековой опыт культуры всего человечества — даже тогда, когда как будто противопоставляет ему свое миропонимание. Но на всех этапах развития искусство является формой познания действительности, отражая истину в конкретных художественных образах, воплощая типическое в неповторимо-индивидуальных формах. Эти формы могут быть разными, от иносказательной до вполне жизнеподобной, но они так или иначе отражают судьбу людей и целых народов, идеи и проблемы своего времени.

Прогрессивное искусство всех времен и народов всегда стремилось выразить общенациональные интересы, защитить людей от угнетателей, пробудить в индивидууме лучшее, что в нем имеется. Активная роль передового искусства особенно вырастает в нашу эпоху борьбы двух общественных систем — социалистической и капиталистической. Это прежде всего касается реалистического искусства, наиболее объективно отражающего действительность, реализма как художественного направления, обладающего своей определенной творческой программой и творческим методом. О его новом этапе — социалистическом реализме — речь пойдет во второй части учебника, посвященного истории отечественного искусства.

Рекомендуемая литература

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1976, т. 1—2.

В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1976.

Мастера искусства об искусстве. М., 1963—1969, т. 1—5.

Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. М.—Л., 1948—1949, т. 1—2.

Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963.

Всеобщая история архитектуры. М., 1958—1962, т. 1—5.

Всеобщая история искусств. М., 1960—1966, т. I—VI.

История искусства зарубежных стран. М., 1963—1964, т. 1—3.

Античное искусство

Боннар А. Греческая цивилизация. М., 1958—1962, т. I—III.

Вальдгауэр О. Ф. Этюды по истории античного портрета. Л., 1938.

Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М., 1972.

Воицинина А. И. Античное искусство. М., 1962.

Воицинина А. И. Римский портрет. Л., 1974.

Колпинский Ю. Д. Скульптура древней Эллады. М., 1963.

Колпинский Ю. Д. Великое наследие античной Эллады. М., 1977.

Лосева А., Сидорова Н. А. Очерки по истории римского портрета. М., 1976.

Неверов О. Я. Античные камеи в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1971.

Полевой В. М. Искусство Греции. Древний мир. М., 1970.

Ривкин Б. И. Античное искусство. Малая история искусства. М.—Дрезден, 1972.

Соколов Г. И. Искусство Древнего Рима. М., 1971.

Средневековое искусство

Античность. Средние века. Новое время. Проблемы искусства М., 1979.

Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. М., 1973..

Дворжак. Очерки по искусству средних веков. М., 1934.

Классическое искусство Запада. М., 1973.

Кожин Н. А. Очерки искусства западноевропейского средневековья. М., 1944.

Рекомендуемая литература

Кожин Н. А., Сидоров А. А. Архитектура средневековья. М., 1940.
Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в средние века. Л.—М., 1964.

Искусство Возрождения

Итальянское Возрождение

- Алпатов М. В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976.
Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. СПб., 1912.
Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.—Л., 1930.
Вельфлин Г. Классическое искусство. СПб., 1912.
Виппер Б. Р. Итальянское Возрождение. Курс лекций. М., 1977.
Джисвелегов А. Н. Леонардо да Винчи. М., 1967.
Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. М., 1956—1959, т. 1—2.
Либман М. Я. Донателло. М., 1962.
Мутер Г. История живописи. СПб., 1901, т. I.
Нессельштраус Ц. Г. Тинторетто. М.—Л., 1964.
Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVIII веков. М., 1966.
Ротенберг Е. И. Искусство Италии XVI в. М., 1967.
Ротенберг Е. И. Микеланджело. 1964.
Ротенберг Е. И. Искусство Италии. Средняя Италия в период Высокого Возрождения. М., 1974.
Смирнова И. А. Боттичелли. М., 1967.
Смирнова И. А. Тициан. М., 1970.

Северное Возрождение

- Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. М., 1973.
Гершензон-Чегодаева Н. М. Нидерландский портрет XV в. М., 1972.
Егорова К. С. Ян ван Эйк. М., 1965.
Климов Р. Б. Питер Брейгель. М., 1954.
Либман М. Я. Искусство Германии XV—XVI веков. М., 1964.
Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. М., 1972.
Лившиц Н. А. Французское искусство XV—XVIII веков. Л., 1967.
Немилое А. Н. Грюневальд. М., 1972.
Петрусевич Н. Б. Искусство Франции XV—XVI веков. М., 1973.
Стародубова В. В. Братья Лимбурги. М., 1974.

Искусство XVII века

- Бенуа А. Н.* История живописи всех времен и народов. СПб., 1912—1914, т. 3, 4.
Лазарев В. Н. Портрет в европейском искусстве XVII века. М.—Л.,

Прус И. Е. Западноевропейское искусство XVII века. М.—Дрезден, 1974.

Ротенберг Е. И. Западноевропейское искусство XVII в. М., 1971.

Италия

Виппер Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII—XVIII вв. М., 1966.

Знамеровская Т. П. Микеланджело да Караваджо. М., 1955.

Знамеровская Т. П. Сальватор Роза. М., 1972.

Знамеровская Т. П. Неаполитанская живопись первой половины XVII в. М., 1978.

Испания

Каптерева Т. П. Веласкес и испанский портрет XVII в. М., 1956.

Левина И. М. Искусство Испании XVI—XVII вв. М., 1966.

Малицкая К. М. Франциско Сурбаран. М., 1963.

Фландрия

Варшавская М. Л. Питер Пауль Рубенс. М., 1958.

Смольская Н. Ф. Якоб Иордане. М., 1959.

Смольская Н. Ф. Антонис ван Дейк. М.—Л., 1963.

Фромантен Э. Старые мастера. М., 1966.

Голландия

Виппер Б. Р. Становление реализма в голландской живописи XVII в. М., 1957.

Виппер Б. Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета. М., 1962.

Ротенберг Е. И. Голландское искусство XVII в. М., 1972.

Ротенберг Е. И. Рембрандт Гарменс ван Рейн. М., 1956.

Синенко М. С. Франс Хальс, М., 1965.

Франция

Гликман А. С. Никола Пуссен. Л.—М., 1964.

Каптерева Т. П., Быков В. Искусство Франции XVII в. М., 1969.

Лазарев В. Н. Братья Ленен. Л.—М., 1936.

Немилова И. С. Жорж де Латур. Л.—М., 1958.

Искусство XVIII века

Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. СПб., 1914, т. 4.

Бродский В. А. Франсиско Хосе Гойя де Лузитес. М.—Л., 1939.

Виппер Б. Р. Английское искусство. М., 1945.

Виппер Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII—XVIII веков. М., 1966.

Герман М. Ю. Уильям Хогарт и его время. Л., 1977.

- Золотое Ю. Н.* Французский портрет XVIII века. М.,
Золотое Ю. Н. Морис Латур. М., 1960.
Итальянская живопись XVII—XVIII вв. (Альбом). М., 1961.
Кожина Е. Ф. Искусство Франции XVIII века. Л., 1971.
Кроль А. Е. Английская живопись XVI—XIX вв. в Эрмитаже. Л.,
1961.
Лазарев В. Я. Ж.-Б. Шарден. М., 1947.
Либман М. Я. «Художники реальности» в Италии XVII —
XVIII вв. — В кн.: 50 лет ГМИИ им. Пушкина. М., 1962.
Лившиц Н. А. Ж.-О. Фрагонар. М., 1970.
Лившиц Н. А., Зернов Б. А., Воронихина Л. Н. Искусство XVIII в.
Малая история искусств. М.—Дрезден, 1976.
Лисенков Е. Г. Английское искусство. М., 1945.
Ольшанская Н. И. Дж. Тьеполо. М., 1957.
Прокофьев В. Н. «Капричос» Гойи. М., 1970.
Ромм А. Гудон. М.—Л., 1945.

Чегодаев А. Д. Ж.-А. Ватто. М., 1963.

Искусство XIX—XX веков

- Алпатов М. В.* Анри Матисс. М., 1969.
Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных
странах. М., 1975.
Бродский В. Я. Художники Парижской Коммуны. М., 1970.
Вентури Л. Художники нового времени. М., 1956.
Вентури Л. От Мане до Лотрека. М., 1958.
Горяинов В. В. Современное искусство. М., 1971.
Дмитриева Н. Пикассо. М., 1971.
Иконников А. В. Архитектура Запада. Мастера и течения. М., 1972.
Калитина Н. Н. Французская пейзажная живопись. Л., 1972.
Калитина Н. Н. Эпоха реализма во французской живописи. Л.,
1973.
Кантор А. М. Изобразительное искусство XX века. М., 1973.
Кожина Е. Ф. Романтическая битва. Л., 1969.
Лившиц Н. А., Рейнгардт Л. Незаменимая традиция. М., 1974.
Маца И. Проблемы художественной культуры XX века. М., 1969.
Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1973.
Некрасова Е. А. Английский романтизм. М., 1975.
Прокофьев В. Жерико. М., 1963.
Ревалд Дж. История импрессионизма. Л.—М., 1959.
Ревалд Дж. Постимпрессионизм. Л.—М., 1962.
Художественные направления в современном зарубежном искус-
стве. М., 1959.
Чегодаев А. Д. Искусство США. М., 1976.
Чегодаев А. Д. Джон Констебль. М., 1968.
Экспрессионизм. М., 1966.
Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы. М., 1962.
Яворская Н. В. Современная французская живопись. М., 1977.

Именной указатель

- Аалто А. 269
Аберкромби П. 265
Агесандр 26, 27
Адам, братья 200
Адриан, 36, 37, 38
Александр Македонский 21, 24, 34
Алкамен 23
Алпатов М. В. 304, 305, 307
Альдорфер А. 132
Альберти Л. Б. 83
Анжелико Дж. Беато да Фьезоле 87, 102
Антелами (Антельми) Б. 60
Антиной 38
Аппий Клавдий 30
Аполлинер Г. 276, 277, 282
Аполлодор 24, 35
Арагон Л. 282, 283
Аретино П. 113, 115
Аристотель 26, 101, 102
Аристофан 15, 294
Арнольфини 121
Арп Г. 281
Архилох 19
Архимед 25
Архипенко А. 278
Аттила 103
Афинодор 27
- Баба Корнелиус 302
Базиль 244
- Байе Ф. 215, 217
Байе Х. 215
Байрон Дж. Г. 220, 227, 230, 231
Балла Дж. 278
Бальзак О. 241, 254
Барлах Э. 276, 292, 295, 298
Баттола Дж. 205
Бах И. С. 183
Беллини Джентиле 92
Беллини Джованни (Джанбеллино) 92
Беллини Якопо 92
Бенеш О. 305
Бенуа А. Н. 305, 306
Бергсон А. 283
Бернини Д. Л. 138, 139, 140, 180
Бертен 234
Бертен ст. Л. Ф. 213
Бидstrup X. 302
Бодлер Ш. 223, 229, 236, 251
Бодуэн Э. 264
Болонья Витале де 81
Бонапарт Люсьен 213
Бонингтон Р. 220, 221
Боннар А. 304
Борджиа Цезарь 97
Босх И. 123, 124, 125
Боттичелли С. 84, 88, 89, 94
Боччони У. 278, 280
Бозф 26
Брак Ж. 276, 277
Браманте 101, 104, 109
Бранкузи К. 281

- Брейгель П. (Мужицкий) 124,
125, 126, 157, 161
Брейгель Я. 158
Бретон А. 282, 285
Бриаксис 23
Бриан А. 251
Бриг 14, 24
Бродский В. Я. 306, 307
Бронте Ш. 220
Брос С. де 175
Броувер А. 160, 161, 166
Брунеллески Ф. 82, 83, 84, 85, 86, 90
- Брэнгвин 288, 289, 290
Бурдель Э. А. 255, 288, 291
Бути Л. 88
Буше Ф. 190, 191
Бэкон Ф. 63, 198
- Вазарелли В. 287
Вазари Д. 77, 88
Вальдгауэр О. Ф. 304
Ватто А. 189, 190, 191, 192
Вейден Рогир ван дер 121, 122,
123, 124, 130
Веласкес Диего де Сильва Род-
ригес 116, 147, 148—152, 175,
183, 215, 224, 246
Велата, донна 104
Венециано Д. 87, 90
Вентури Л. 236, 243, 307
Верлен П. 251
Вермер Делфтский 152, 168
Берне К. 224
Вероккио А. 86, 93, 94, 97, 106,
139
Веронезе П. 116—117, 118, 154
Веспасиан 33, 38
Винкельман 192, 208
Витте Эммануель де 168
- Виттели 38
Витц К. 127
Вламинк М. 271, 274
Виллегельм 60
Вильгельм Завоеватель 74
Виппер Б. Г. 304, 305, 306, 307
Воксель Л. 276
Воллар 256, 293
Вольгемут 128
Вольтер 183, 192, 198
Вольтерра Д. де 110
Вольф 244
Воронихина Л. 307
Воронцова А. М. 192
Вошинина А. И. 304
Вуэ С. 179, 180
Вёльфлин Г. 305
- Габо Н. 281
Габриэль Ж. А. 193, 196, 208
Гайдн 183
Гамильтон леди 204
Ганнибал 215
Гаррик Д. 202, 203
Гартунг Г. 281
Гаттамелата (Эразмода Нарни) 85, 86
- Гауди А. 263, 264, 283
Гварди Ф. 186, 187
Гверчино 143
Герен П. Н. 211, 224, 227
Гейнсборо Т. 200, 204, 205, 221
Генрих II. Плантагенет 62
Гераклит Эфесский 101, 102
Герман М. Ю. 306, 307
Гершензон — Чегодаева Н. М.
305
Гете 183, 228, 231
Гиберти Л. 83, 90
Гиймарде Ф. 217
Гиппарх 25

- Гирландайо Д 88, 89, 105
 Глез 276, 277
 Гликман А. С. 306
 Глюк 183
 Гоббс Т. 198
 Гог Винсент ван 207, 243, 252, 255—259, 274
 Гог Тео ван 257
 Гоген П. 207, 250, 256, 257, 259, 260, 279
 Гойен Я ван 164
 Гойя Ф. Х. де Лусиентес 183, 186, 214—220, 227, 246
 Гольбах 192
 Гольбейн Г. 131, 135
 Гольдони 184
 Гомер 8, 102
 Гонзага Л. 91
 Гончарова Н. 280
 Горяинов В. В. 307
 Готье Т. 223, 229
 Гофман 275
 Гоцци К 184
 Гоццоли Б. 88
 Гозн В. 265
 Гране Ф.—М. 212
 Грёз Ж.—Б. 193, 195, 196
 Гри 276
 Грин Г.—Б. 131
 Грир, миссис 204
 Гро А. 211, 221, 224, 227, 228
 Гропиус В. 263, 266
 Гроппер У. 292
 Гросс Г. 275, 292
 Грундиг Г. 298
 Грундиг Л. 298, 301, 302
 Грэхем, миссис 205
 Грюневальд М. 129, 131
 Гудон Ж.—А 197, 198
 Гужон 133, 135, 174
 Гус Гуго ван дер 123
 Гуттузо Р. 296, 298, 299, 302
 Гюго В. 223, 230, 254
 Давид Ж.—Л. 207—214, 223—225
 Дайн 287
 Дали С. 284—286
 Далу 254
 Данте Алигьери 102
 Дарий 34
 Дворжак М. 304
 Девосе, мадам 210, 212
 Дега Э. 243, 244, 248, 249, 250
 Деган Л. 281
 Дейк Антонис ван 158, 159, 160, 182, 205
 Декарт 176
 Делакруа Э. 209, 213, 214, 220—232, 243, 244, 258
 Демокрит 22
 Дерен А. 271, 274, 276
 Деспю Ш. 255, 288, 292
 Джанбеллино (см. Беллини Джованни) 110, 112, 114, 129
 Дживилегов А. Н. 305
 Джоконда Лиза, мона 98, 99
 Джон О. 290
 Джонс А. 199
 Джонс Дж. 287
 Джордано Л. 143
 Джорджоне ПО, 111, 112, 129, 243
 Джотто да Бондоне 78, 79, 80, 86, 91, 112
 Диаз делла Пенья 232
 Дидро Дени 191, 193, 195
 Диккенс Ч. 220
 Дике О. 275, 292
 Дильтей В. 283
 Димитриева Н. 307
 Димитров — Майстора 302

- Диоген 101
Дионисад 27
Добиньи Ш. Ф. 232, 233
Доксиадис К. 269
Доменикино 141
Домье О. 206, 207, 220, 227, 238,
239—243
Донателло 84—87, 91, 97, 105,
106, 112, 139
Донген ван 271, 274
Достоевский Ф. М. 275
Дункан Айседора 254
Дуниковский К. 302
Дурис 24
Дуччо ди Буонисенья 80
Дюма А. 230
Дюпре Ж. 232, 233
Дюрер А. 92, 127—131
Дюшан М. 276, 282
Дюфи Р. 274
- Еврипид 15
Евфимид 14
Евфроний 14, 24
Егорова К. С. 305
- Жакоб 276
Жерар Ф. 211
Жерико Т. 209, 220, 223, 224—
228, 307
Жирардон 182
Жироде А. Л. 211
Жорже 227
- Зернов Б. 307
Знамеровская Т. П. 306
Золотов Ю. Н. 307
Золя Э. 232, 245, 254
- Иконников А. В. 270, 307
Иктин 16, 19
- Иоанн Безземельный 62
Иордане 160, 161
- Кабанель 290
Каваллини П. 79
Калитина Н. Н. 307
Калликрат 18—19
Кальф 166
Кампедонг 275
Каналетто 186
Канвейлер 276
Кандинский В. В. 275, 279, 280
Кантор А. М. 307
Каптерева Т. 306
Карваджо 140—142, 146, 154,
158, 160, 169, 175, 177, 204, 224
Каракалла 37, 88
Караччи 140
Карл Великий 46
Карл IV 215, 218
Карл VI 5
Карл VII 33, 66
Карпаччо В. 92, 114
Карра 278—280
Кастаньо А. 87
Кастильоне 104
Кафка 275
Кент Р. 292
Кверча Я. делла 83
Кейп А. 165
Кёр Ж. 66
Кирико Джорджо ди 283
Киркнер 274
Кишфалуди — Штробл 302
Клас П. 165
Клее П. 275, 280
Клисфен 14
Клодион (Клод Мишель) 197
Клуэ Ж. 133, 134, 174
Кнобельсдорф Г.—В. 188
Кожин Н. А. 304, 305

- Кожина Е.Ф. 307
Кокошка О. 275
Коллеони 86
Колпинский Ю. Д. 304
Кольвиц К. 288, 289, 292,295
Константин, имп. 43
Констебл 222, 225, 226, 235
Корбюзье ле (Ш. Э. Жаннере)
263, 264, 269, 277
Корде Ш. 209
Кормон Рено де 65
Кормон Тома де 65
Корнель П. 174, 175, 208, 209
Коро К. 227, 234, 235, 236
Кортон Пьетро ди 143
Косса Ф. 92
Коста Л. 92
Корреар 226
Кранх Л. 132
Крамер П. 263
Креспи Д. 143, 185
Кроль А. Е. 307
Куазево 182
Кубин 275
Кунигунда 71
Курбе Г. 206, 207, 209, 214, 231,
236—241, 243, 246
Куси Робер де 65
Кусту Г. 196
Купюр 243, 246
- Лавренов Ц. 302
Лазарев В. Н. 305, 306, 307
Ламаргин 223
Ларжирьер Н. 182
Ларионов М. 280
«Ла Тирана» 217
Латур Ж. 175, 176
Латур М. 196
Лафарг П. 245
Лебрэн Ш. 182, 188
- Лев I 103
Лев X 101, 103, 104
Левина И. М. 306
Леду К.—Н. 193, 208
Леже 276, 277
Леклерк П. 251
Лемуан Ж.—Б. 197
Ленен Л. 175
Ленин В. И. 255, 271,304
Ленотр А. 181—182
Леонардо да Винчи 86, 93—99,
105, 106, 110, 128, 134
Леохар 23
Ле Фоконье 276
Либерман М. 252
Либман М. Я. 305, 307
Лившиц Н. А. 305, 307
Лиотар 196
Липпи Ф. 88, 91
Липшиц Ж. 278
Лисенков Е. Г. 307
Лисикрат 22
Лисипп 21, 23,24,25,30
Лихтенберг Р. 287
Лодса М. 264
Локк Дж. 198
Лонги П. 187
Лопе де Вега 144
Лорансен 276
Лоран 278
Лоренцетти А. 81
Лоренцо 108
Лорка Г. 283
Лоррен К. 174, 179, 221
Лосева А. 304
Лоуренс Т. 204
Луи Филипп 240
Лукиан 16
Луп Жан де 65
Людовик IX 66
Людовик XI 132, 133

- Людовик XIII 178, 213
Людовик XIV 180, 182, 190
Людовик XV 187, 208
Люзарш Робер де 65
Лютер М. 127
- Мавсол 22
Мазаччо 86, 87, 112, 128
Мазерель 288, 289, 292, 302
Макке 275
Майоль А. 255, 288, 290
Малевич К. 280
Малицкая К. 306
Мане Э. 220, 243, 245, 246, 247, 249
Мансар А. 180, 181
Мансар Ф. 175
Мантенья 90, 91, 92, 112, 128
Манцу Д. 298, 300, 301
Маньяско А. 143
Марат 209
Мария Агостина 218
Мария Луиса 215, 218
Маринетти 278, 279
Марк Аврелий 38, 39, 71, 86
Марк Ф. 275
Марке А. 271, 288
Маркс К. 9, 41, 77, 93, 206, 304
Мартини С. 80, 81
Массой А. 283, 285
Матисс А. 271—274, 307
Матье Ж. 282
Маца И. 307
Медичи 82, 88, 89, 104, 105, 108, 109, 151, 175
Мелоццо да Форли 90
Мемлинг Г. 123, 124
Менандр 25, 26
Менгс А.—Р. 208, 214
Мендельсон Э. 263, 266
Менекрат 27
- Менье К. 255
Мериме П. 230
Мессина А. да 92
Метсю Г. 167
Метценже 276, 277
Микеланджело Буонаротти 38, 87, 89, 97, 101, 102, 105—110, 139, 144, 154, 231, 241, 253
Микелоццо 83
Милле Ж. Ф. 233, 234
Миньяр П. 182
Мирандола Пико делла 88
Миро Х. 282, 283
Мирон 16, 30
Мис ван дер Роэ Л. 263, 264, 268, 269
Мнесикл 18
Модильяни А. 273, 274
Мондриан П. К. 279, 280
Моне К. 244, 245, 247, 248, 249, 260
Монтаньес 153
Монтень М. 174
Монтескье 192
Монтефельтро Федерико де 90
Монтро Пьер де 65, 66
Моралес Л. 145
Моранди Дж. 284
Моризо Б. 244, 245
Морленд Дж. 204
Моро 280
Морра Себастьяно де 150
Моцарт А. В. 183
Муатессье И. 213
Мукки Г. 298, 299
Мунк Э. 274
Мур Г. 301
Мурильо Э. 152
Мутер Г. 305
Мухина В. И. 292
Мюссе А. 223, 230

- Наполеон Бонапарт 210, 218, 223, 225
Наполеон III 238
Натъе Ж.—М. 192
Неверов О. Я. 304
Некрасова Е. А. 307
Немилов А. Н. 305
Немилова И. С. 306
Нессельштраус Ц. Г. 305
Нижинский 254
Николай Кузанский 122
Нольде Э. 274
- Овидий 152
Озанфан 276
Октавиан Август 30, 32, 33
Ольденбург 287
Ольшанская Н. И. 307
Опи Дж. 204
Орбэ Жан д' 65
Орканья 81
Орлеанский, герцог 187
Остаде Адриан ван 166, 167
Оттон I 71
Оттон III 48
- Павел III 115
Павсаний 19, 24
Паганини 213
Пажу О. 197
Пахер М. 127
Пачеко 148
Певзнер А. 281
Пераль 217
Перикл 15, 21
Перро 180
Перронно 196
Перуджино 89, 90, 100
Петрусевич Н. Б. 305
Петшнинг Г. 268
Пехштейн М. 274
- Пигаль 197
Пизанелло 92
Пизано А. 83
Пизано Н. 78
Пикабия Ф. 276, 282
Пикассо П. 276, 283, 290, 292—298, 302
Пилон Ж. 135, 174
Пинтуриккио 90
Писсарро К. 244, 245, 256
Пифагор 101
Пищинато А. 298, 299
Платон 22, 101, 102
Плиний 24
По Эдгар 275
Покорный К. 302
Полевой В. М. 304
Полигнот 24
Полидор 27
Поликлет 13, 16, 17, 22, 24, 30
Полициано 88, 89
Поллок Дж. 281, 282
Помон Ф. 255
Порселлис Я. 165
Порсель Исабель Кобос де 217
Потгер П. 165
Пракситель 21, 22, 23, 30
Прево 183
Приматиччо 134
Прокофьев В. Н. 307
Прус И. Е. 306
Пунин Н. Н. 84, 209
Пуссен Н. 174, 176—179, 183, 249, 306
Пьяцетта Д.—Б. 185
- Рабле Ф. 133, 174
Райт Ф.—Л. 264, 265, 268, 269
Расин 174
Раушенберг 287
Рафаэль Санти 36, 90, 97, 99—105, ПО, 118, 128, 212, 213

- Реберн 204
Ревалд Дж. 247, 307
Реглинда 72
Рекамье 210
Реймс Гоше де 65
Рейнгардт Л. 307
Рейнолдс Дж. 200, 203—205
Рейсдаль С. ван 164
Рейсдаль Я. ван 164, 165, 233
Рембрандт Харменс ван Рейн
152, 167, 168, 170, 172—174,
. 183, 192, 203, 224, 231
Рен Кристофер 199
Рени Гвидо 141
Ренуар К. 249
Ренуар О. 244—249, 291
Рефрежье 292,302
Ри Бетти 301
Рибальта Ф. 145
Рибера Х. 145—147
Ривкин Б. И. 304
Ривьер 212
Риго Г. 182
Риминальди И. 115
Риссельберг Тео ван 252
Ричард Львиное сердце 54
Риччи С. 185
Ришелье 182
Ро Клиффорд 301
Робеспьер 209
Роден О. 252—255, 291
Роза С. 143, 224
Розенквист 287
Рокфеллер 281
Роллен, канцлер 121
Ромм А. 307
Ромни Дж. 200, 204
Ронсар 174
Россо 134
Рошфор 254
Рубенс П.—П. 116, 143, 149,
153—159, 161, 182, 183, 189,
203,231,246
Руо Ж. 271, 274
Руссо 192, 198
Руссо Т. 232, 233
Руссоло 278
Ротенберг Е. И. 305, 306
Сааринен Э. 266, 269, 270
Савиньи 266
Савонарола 89, 102
Сальмон 276, 293
Самари Ж. 248
Сансовино Я. 113
Саржент 252
Сафо 102
Светоний 33
Северини 278, 279
Сезанн П. 207, 237, 243—245,
247, 248, 252, 255, 257, 259, 260,
,274, 276, 279, 290, 291
Сейфор М. 281
Сен-Пьер Эташ де 253
Сенонн де 213
Сера Ж. 251, 252, 274
Сервантес 144, 215, 228, 231
Серезиа 210
Сиддонс С. 203, 205
Сидоров А. А. 304
Сидорова П. А. 304
Сикейрос Д. 302
Сикст IV 100
Синенко М. С. 306
Синьорелли Л. 253
Синьяк П. 251, 274
Сислей А. 244, 245, 247
Скварчоне Ф. 90
Скопас 21, 23, 30
Скотт В. 230
Скотт Э. 266
Скровеньи Э. 78

Смирнова И. А. 305
Смоллет 183
Смольская Н. Ф. 306
Снейдерс Ф. 158—160
Содерини П. 98, 108
Соколов Г. И. 304
Сократ 22, 101
Софокл 15
Спинола 149
Стайн Г. 276
Стайн Л. 276
Стамати 213
Стародубова В. В. 305
Стен Я. 167
Стендаль 223, 229, 230
Стейнлейн Т. 288
Стерн Л. 183, 203
Стриндберг 275
Суассон Бернар де 65
Сурбаран Ф. 145, 147
Суффло Ж.-Ж. 193
Сфорца Л. Моро 94
Сфорца Ф. 90, 94, 97

Тальма 209
Танги Ив 256
Танги Ив 283, 285
Таслицкий Б. 300, 301
Тассо Торквато 177, 231
Таут Бруно 263, 265
Теккерей 220
Тенгели 286, 288
Тенирс Д. 161
Терборх Г. 167
Тернер Дж. М. У. 222
Теодорих 47
Тзара Т. 282
Тимофей 23
Тингоретто (Якопо Робусти)
116—119, 145, 154
Тит, имп. рим. 33, 34

Тит Ливий 208
Тициан Вечелли 90, 92, 110—
116, 118, 129, 144, 145, 203,
224, 246
Тоби М. 281
Токке Л. 192
Торвальдсен 15
Траини 81
Траян 30, 35, 36
Тройон К. 232, 233
Тулуз — Лотрек А. 250, 251
Тура Козимо 92

Уайльд О. 251
Уайт Ч. 292
Удзано Н. 85
Уитли Фр. 204
Уистлер Дж. 252
Утрилло М. 288
Ута 72
Учелло П. 87, 91
Уэджвуд Дж. 200

Фабрициус К. 168
Фабриано Джентиле де 90, 92
Фальконе Э. М. 197, 198
Фарнезе Алессандро 115
Фарнезе Оттавио 115
Форли Мелоццо да 90
Фейнингер 275
Фердинанд VII 219
Фидий 16, 17—21, 30
Филдинг 183
Филипп IV 148, 150
Филипп Аравитянин 39
Филипп Македонский 24
Флавий 33, 34
Флобер 223
Фольяно Гвидориччо да 81
Форель 275

- Фома Аквинский 63
Фрагонар О. 191, 192
Франческо Пьеро делла 90, 91, 128
Франциск I 134
Фрейд З. 275, 283
Фромантен Э. 306
Фужерон А. 301, 302
- Халлет 205
Хальс 152, 162—164, 165, 166, 246
Харес 25
Хеда В. 165, 166
Хеккель 274
Хентрик Г. 268
Хепплуайт Дж. 200
Хёгер Ф. 263
Хитфилд 203
Хогарт П. 301
Хогарт У. 152, 199—201, 202
Хогарт Энн 202
Ходлер Ф. 274
Хоппнер Дж. 204
Хоуард Э. 264
Хох Питер де 167
- Цадкин О. 278, 286
Цеткин К. 271
Цорн А. 252, 257
- Чегодаев А. Д. 307
Чемберлен 287
Чиппендейл Т. 200
Чюрленис 280
- Шагал М. 283
Шампень Филипп де 182
Шанфлери 237
- Шарден Ж.Б.С. 194—196
Шарун Г. 268
Шатобриан Р. 223
Шекспир У. 199, 227, 230
Шелли П. 220, 223, 227
Шель Жан де 65
Шель Пьер де 65
Шератон Т. 200
Шлиман Г. 5, 8
Шмидт — Ротлуф К. 274
Шонгауэр М. 127
- Эванс А. 5
Эвклид 25
Эзоп 60
Эйд (из Меца) 48
Эйк ван, братья Губерт и Ян 120—122, 130
Эккегард 72
Эксекий 13
Эль Греко (Доменико Теотокопули) 144, 147
Элюар П. 282, 283
Элоуэй 287
Энгельс Ф. 9, 41, 77, 93, 206
Энгр 41, 210—214, 223—225, 229, 243, 249
Энсор Дж. 274
Эратосфен 25
Эрнст М. 283, 285
Эсхил 15
- Ювенал 38
Юкер Г. 288
Юлий П, папа римский 30, 33, 101—103, 104, 106, 107
Юстин Нассауский 149
- Яворская Н. В. 307

Заведующая редакцией

Т. Г. ЛИПКИНА

Редактор

Н. В. ПАВЛОВА

Младший редактор

О. Т. УСКОВА

Художник

В. М. БОРОВКОВ

Художественный редактор

С. Г. АБЕЛИН

Технический редактор

З. А. МУСЛИМОВА

Корректор

М. М. САПОЖНИКОВА

ТАТЬЯНА ВАЛЕРИАНОВНА ИЛЬИНА

**История
искусств**

**Западноевропейское
искусство**

ИБ № 4225

Изд. № ИСТ—310.

Сдано в набор 04.05.83. Подп. в печать 22.11.83. А-06195.

Формат 84×108^{1/32}. Бум. офсетная № 1.

Гарнитура плентин. Печать офсетная.

Объем 16,8 усл. печ. л. 34,02 усл. кр-отг. 19,86 уч.-изд.л.

Тираж 100 000 экз. Зак. № 365. Цена 1р. 40 к.

Издательство «Высшая школа»,

101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29 /14.

Ярославский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома

при Государственном комитете СССР

по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

150014, г. Ярославль, ул. Свободы, 97.

Ильина Т. В.
И 46 История искусств. Западноевропейское искусство:
Учеб. пособие для студ. вузов, обуч. по спец. «Жур-
налистика». — М.: Высш. шк., 1983. — 317 с ил.

В пер.: 1 р. 40 к.

В пособии рассматривается история античного искусства, искусство средневековья и эпохи Возрождения, западноевропейское искусство XVII — XVIII вв., искусство нового и новейшего времени. В последнем разделе внимание уделяется анализу и критике буржуазных модернистских течений, показана историческая роль современного прогрессивного искусства.

И $\frac{490100000-497}{001(01)-83}$ 253—83

ББК 85.1
7И