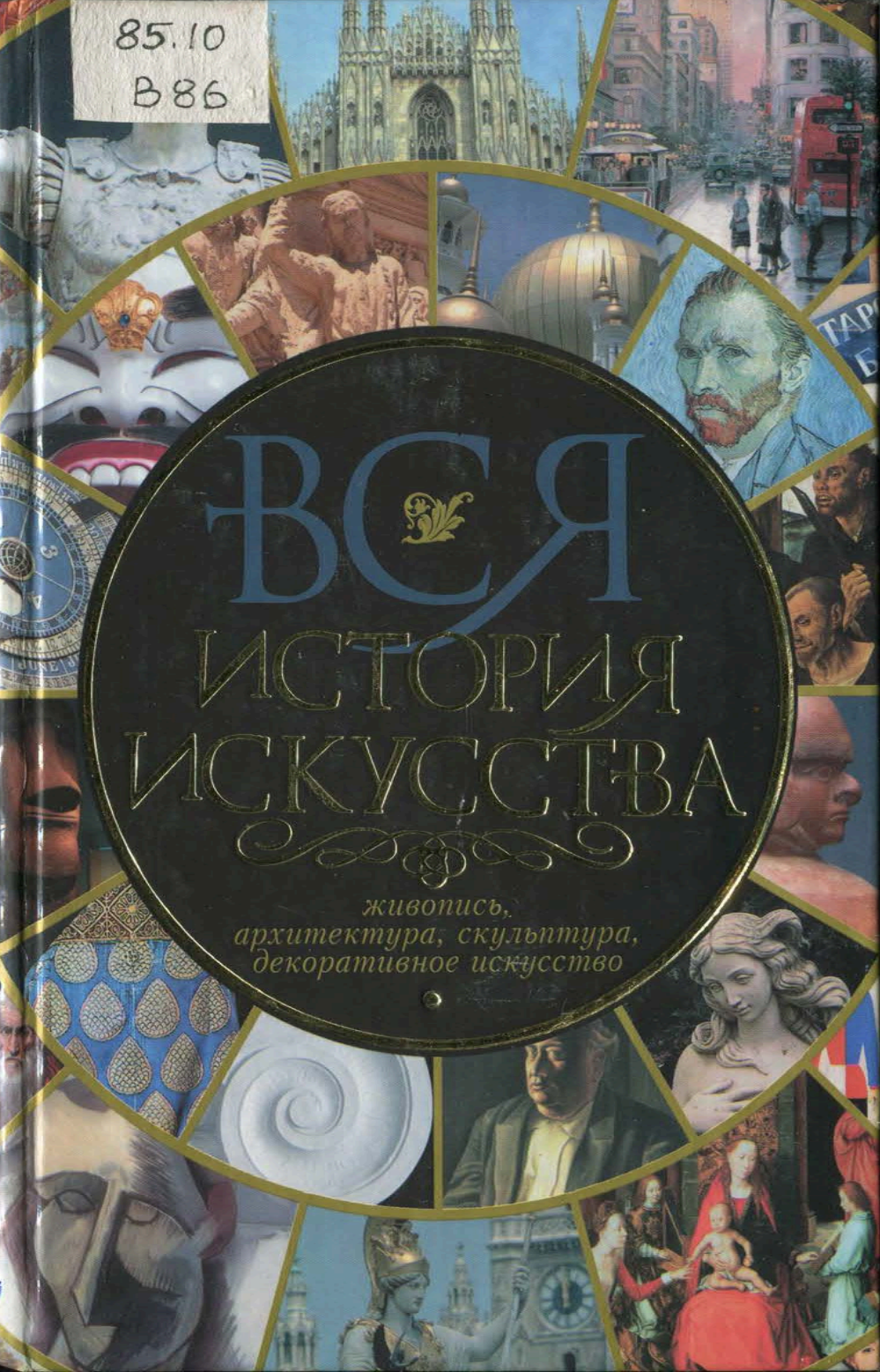


B 86

живопись,
архитектура, скульптура,
декоративное искусство



УДК 7
ББК 85

TUTTO STORIA DELL'ARTE
Istituto Geografico De Agostini, 2001

Перевод с итальянского и научное редактирование
Т.М. Котельниковой

Вся история искусства. Живопись, архитектура, скульптура, декоративное искусство / пер. с ит. Т.М. Котельниковой. — М.: Астрель: АСТ, 2007. — 414, [2] с., [32] л. ил.

ISBN 978-5-17-043734-4 (ООО «Издательство АСТ»)

ISBN 978-5-271-16694-5 (ООО «Издательство Астрель»)

ISBN 88-415-8872-1 (ит.)

УДК 7
ББК 85

Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.02.953.Д.003857.05.06 от 05.05.2006 г.

Подписано в печать 24.11.2006.
Формат 84х108/32. Усл. печ. л. 21,63.
Тираж 4 000 экз. Заказ № 6687.

ISBN 978-5-17-043734-4 (ООО «Издательство АСТ»)

ISBN 978-5-271-16694-5 (ООО «Издательство Астрель»)

ISBN 88-415-8872-1 (ит.)

© Istituto Geografico De Agostini S.p.A, Novara, 2001

© ООО «Издательство Астрель». Перевод на русский язык, 2006

Искусство служит выражением мыслей, чувств, своеобразной и неповторимой личности художника, но это также зеркало культуры и истории эпохи, в которой этой личности суждено было творить.

Энергия творчества, определяющая всю историю искусства, связывает единую нитью мастеров, разделенных во времени. И если смотреть с этой точки зрения, то нет необходимости рассматривать различные художественные течения и их представителей по отдельности, поскольку это разные фазы великого, непрерывного в своей поступательности движения. На смену одним поколениям приходят другие; идеи, теории и страсти стареют, как и люди, уступая место новым веяниям. Когда художнику собственным творчеством удавалось пробудить к жизни некий новый процесс глубокого духовного и художественного поиска, рождались новые стили, и нить, связывающая их с прошлым, никогда не прерывалась, сколь тонкой бы ни казалась.

Эта книга представляет историю искусства от древних цивилизаций до новейших течений: в присущих ему средствах выражения — живописи, скульптуре, архитектуре — и как панораму крупных движений, ярких мастеров и произведений, характеризующих их достижения. История изложена главами, в соответствии с основными художественными движениями и разными эпохами, и подчинена хронологическому порядку — от искусства в древнем обществе к первому расцвету средневекового творчества в эпоху каролингов, от Ренессанса к барокко, от импрессионизма и символизма XIX в. к раннему авангарду, от абстракционизма к архитектуре постмодерна. Каждая глава начинается с тезисов, объясняющих суть процесса на том или ином этапе.

Особое внимание уделено искусству XX в., с его многочисленными художественными течениями и яркими индивидуальностями, столь несхоже выразившими проблемы и свершения, тревоги и надежды своего времени.

Структура книги

Исходная информация по содержанию главы

18 У истоков авангарда: экспрессионизм и кубизм

Первые годы XIX столетия являются временем расцвета романтизма, который противопоставил и обобщил через романтический реализм в символической поэзии, основанной на восприятии действительности как таковой. Первые шаги в развитии романтизма в поэзии принадлежат английскому поэту У. Шелли, который не только символически воспринимал мир, но и выражал, лирически и канонически. Центрами формирования были прежде всего поэты-романтики, которые в поэзии воспринимали мир как таковой. В поэзии романтизма преобладали два и противоположные основными течениями истинности: романтизм, с его обобщением и сферой безличности. Кроме этого, появились символическая поэзия, символическая поэзия, в частности символическая поэзия, основанная на восприятии действительности как таковой. В поэзии романтизма преобладали два и противоположные основными течениями истинности: романтизм, с его обобщением и сферой безличности. Кроме этого, появились символическая поэзия, символическая поэзия, в частности символическая поэзия, основанная на восприятии действительности как таковой. В поэзии романтизма преобладали два и противоположные основными течениями истинности: романтизм, с его обобщением и сферой безличности. Кроме этого, появились символическая поэзия, символическая поэзия, в частности символическая поэзия, основанная на восприятии действительности как таковой.

Стилевые особенности экстрессности

Художественное течение под названием импрессионизм возникло в 1865 г. в Франции и имело почти односторонний приток во Брюссель и Германию. Многие так его определяли: Ян В. Вермеер в своем сборе, опубликованном в журнале «Der Sturm». Запрещением ввела в себя сциентизмизм и обращение к языку примитива, наблюдательности в конце XIX в. в творчестве, прежде всего, Ван Гога, Гогена, Муниса и Тулуз-Лотрека. Опыт импрессионизма с его чисто визуальным и чувственным восприятием реальности был противопоставлен опыту духовной реальности, которая воплощается в христианской иконографии и про-

ВНЕДИПЛОМАТИЧЕСКИЕ
ОБРАЗЫ ПУКОСАНОВИ
PRAVNOSTV

Текст с ключевыми понятиями
и словами, выделенными
полужирным шрифтом

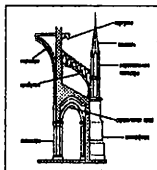
Conclusions

Город и граждан-
ские хозяйства

с трансметом или без него, с резцом кинжала в об-
ширной восточной части.

Значительными были достижения и гражданской архитектуры: город, описанный в стихах с мощными башнями, характерный для XII в., превратился в город оживленной экономической деятельности, центр торговли, и с XIV в. вырабатывается обширная типология зданий (рынки, лоджии, гостиницы), парное место среди которых занимает дворец коммуны (бреллетто, или ретцута). Глубокие изменения происходят и в области живописи, все больше дополняющих свои изначальные оборотные функции задачей служить достоянием местной прослоянной элиты.

На. 6.1



■ **Cognitive**

Готический собор, с его эффектным перспективным порталами, галереями, пиллостами, готулами, представлял собой обширное поле деятельности для скульпторов. По сравнению с символическими программами романского канография шкелов упростилась и прояснилась, поскольку на функции была прежде всего воспитательной. В то же время символический состав, воплощая средневековый энциклопедизм, расширялся: помимо тем, связанных с верой, отныне находили отражение все стороны жизни. Рядом с негипетическим

These conditions are necessary for the formation of a stable, high-strength, and high-modulus polymer matrix.

Пометки на полях
для быстрой ориентации
в темах и напоминания
о главных вехах

Текст построен так, чтобы можно было сразу уяснить главное в каждой теме и затем быстро вспомнить основные особенности течений, тенденций и творчества мастеров с их поэтикой и конкретными произведениями.

Отдельные главы открываются вступлением, построенным в виде тезисов и дающим общее представление о содержании каждой из частей книги. Частые ремарки на полях позволяют сразу определить главные темы и быстро найти нужный раздел. Внутри текста выделены поня-

Содержание

1 Искусство в Древнем мире	7
2 Древняя Греция	18
3 Древний Рим	33
4 От раннего христианства до Каролингов	42
5 Романское искусство	51
6 Готика	64
7 Живопись и архитектура XIV–XV вв.	81
8 Новая функция искусства в эпоху Возрождения	94
9 Мастера Высокого Возрождения	130
10 Маньеризм	153
11 Классицизм и караваджизм	176
12 Барокко	190
13 От рококо к классицизму	220
14 Живопись в эпоху романтизма	242
15 Импрессионизм и символизм	263
16 Архитектура и декоративно-прикладное искусство XIX в.	288
17 Итальянская живопись конца XIX в.	299
18 У истоков авангарда: экспрессионизм и кубизм	306
19 Италия и авангардные течения	323
20 Абстрактное искусство	335
21 Возврат к фигуративности: от Шагала до «Новой вещественности»	347
22 Дадаизм и сюрреализм	356
23 Архитектура первой половины XX в.	370
24 До и после Второй мировой войны	384
25 Формы современного искусства	396
Указатель	410

1 Искусство в Древнем мире

Необычные формы коммуникации и художественного выражения, прежде всего магическо-религиозного характера, отличают древнее общество: достаточно вспомнить храмы и дворцы в Месопотамии или египетские пирамиды и храмовые комплексы, но были еще декоративные изделия и красивые металлические предметы, представленные в культуре почти всех народов.

Кельты

Кельты — это группа индоевропейских народностей, базировавшихся во II тыс. до н. э. в районе между **верхним течением Дуная и восточной частью нынешней Франции**, откуда они затем распространились (с VII в. до н. э.) почти по всей Западной Европе, на Балканы, в Италию и Малую Азию. Период этой экспансии закончился к рубежу II—I вв. до н. э., когда уже росла мощь Рима, а из глубин Азии начали накатываться волны переселявшихся германских народов.

Кельтское общество, с его родо-племенной структурой, управлялось царем и пополняло ресурсы за счет войны, охоты и скотоводства. Очень сильным было чувство племенной принадлежности.

■ Художественная продукция

Кельтское искусство характеризуется четко определенным и неизменным антинатурализмом. Погруженное в **атмосферу магическую и религиозную**, оно нашло свое наиболее адекватное выражение в абстрактном орнаменте, украшавшем прежде всего **металлические изделия** (начало железного века, первая половина I тыс. до н. э.); в нем переплавлялись все элементы, усваиваемые в контакте с разными народами. Оружие, металлические детали упряжи, украшения и монеты представляют богатый и разнообразный орна-

Перегородчатая
эмаль

мент, игру **полихромных смальт** в технике эмали **champlevé** (смальта заполняет ячейки с тонкими перегородками, припаянными к металлической основе). Типичными являются также стилизованные антропоморфные фигурки, которые иногда украшают ожерелья. Но наиболее явственно уже заявивший о себе антинатуралистический дух кельтского искусства выражен в сфере **нумизматики**: на монетах мотивы, в основе которых лежит мир реальности, переработаны в абстрактную декорацию.

Нумизматика

Гальштатская
и латенская
культуры

Две самые богатые кельтские археологические культуры (VI в. до н. э. — I в. н. э.) — это **гальштатская** и сменившая ее **латенская**: для первой характерен геометрический орнамент, для второй — изогнутые линии.

Искусство в Месопотамии

Цивилизация Двуречья, или Месопотамии, возникала в результате длительного процесса перехода кочевых народов (шумеры, аккады, ассирийцы и др.) к оседлому образу жизни на плодородной равнине между реками **Тигр** и **Евфрат** в исторической области между Средиземным морем и Персидским заливом. В эпоху неолита в данном районе, видимо, ставшем местом открытия сельского хозяйства, зарождаются первые протоисторические культуры — тель-хассунская и самаррская, а позже тель-халафская. После 3500 г. до н. э. развивались царства и общество шумеров, аккадов, ассирийцев и вавилонян. История этого региона отмечена непрерывным **чередованием разных племен** и шатким политическим единством.

■ Додинастический период и шумеры

Первые
кирпичные здания

Культура шумерских народностей, центром которой был Тель аль-Убаид в Южной Месопотамии, распространилась на весь регион Двуречья. Сооружались **первые здания из сырцового кирпича**;

полного развития эта традиция достигла в урукский (додинастический) период на рубеже IV—III тыс. до н. э. В эту эпоху появляются **первые свидетельства шумерского искусства**: возводятся первые образцы монументальной религиозной архитектуры (храм Эриду и Белый храм в Уруке). Между 2900—2400 гг. до н. э. доминировал юг с **городом Ур**; влияние шумерского искусства обнаруживается в Тель-Асмаре, Тель-Браке, Мари и Афагахе. В эту эпоху **храм** становится также и важным центром экономической деятельности. Храм третьей династии Ур (2112—2004 до н. э.) включал также **царский дворец**; в это же время фиксируется классическая типология **зиккурата**: монумент в форме холма, образованного несколькими террасами с храмовой целлой наверху, которая и была собственно святилищем (храмы Ур, Ур-Намму, Ларса).

Город Ур

Зиккурат

Несомненно важными для истории протодинастического периода являются также **свидетельства фигуративного искусства** на печатях, алебастровых вазах, ритуальных чашах и вазах из камня; кроме этого появляются также первые статуи из мрамора, гипса, а также распространяется тонкое искусство инкрустации по драгоценным металлам.

■ Аккадский период

Шумеры сосуществовали с аккадами, с которыми частично и ассимилировались. Во второй половине III тыс. на базе шумерской цивилизации развивается искусство аккадов, утвердивших свою гегемонию в регионе, собственные акценты и приоритеты. Немногие сохранившиеся произведения свидетельствуют о достигнутом высоком эстетическом уровне: имеются скульптуры, печати и несколько примеров аккадской архитектуры. Шумерскому понятию «город-храм» было противопоставлено понятие «город-государство». **Аккадское искусство иллюстрирует понятие царя-бога** в одном из своих наиболее ярких произведений скульптурного рельефа: это

Стела Нарамсина знаменитая **стела Нарамсина**, с рассказом о победе над луллубеями (Париж, Лувр). С концом аккадской династии обрывается и ее художественная традиция.

■ Вавилонский период

Искусство, развивавшееся после основания Вавилона (1894 до н. э.) до вторжения гурритов (1550 до н. э.), известно только по фрагментам города, основанного вавилонянами, и по сюжетам, появившимся после правления царя Хаммурапи (1792—1750 до н. э.). Зодчество представлено прежде всего **храмами**: вавилонские храмы образуют группу помещений по продольной оси, с наличием вестибюля, открытого двора, нартекса и целлы.

Фигуративное искусство выработало в качестве главной темы в круглой скульптуре вотивное изображение царя и в рельефе — монументальную стелу. В храме Хаммурапи соединяются **важные завоевания по изображению фигур на плоской поверхности с поворотом человеческого лица в профиль и с ракурсными сокращениями**.

■ Архитектура и скульптура у ассирийцев

В начале XIII в. утверждается могущество Ассирии, и в этот период появляется новое искусство — светское.

Протоассирийский период В **протоассирийский период** (1244—1078 до н. э.) разворачивается **интенсивное строительство**. Крупные дворцы воздвигаются в **столице Ассуре**; расширяются уже существовавшие сооружения, масштабной перестройке подвергаются разрушенные здания. Был доведен до завершения дворец, строительство которого началось при Салманассаре I (1274—1245 до н. э.).

Неоассирийский период В **неоассирийский период** (935—625 до н. э.) **строительная активность достигает своего пика**: сложные гидравлические системы подводят воду реки Заб к новой столице Калакль (Нимруд), окруженной кольцом стен с башнями и воротами. Были

сооружены большие башни (зиккураты), храмы и великолепный царский дворец, комнаты которого украсились сериями барельефов со сценами войны и охоты.

Особенно яркий расцвет в сфере архитектуры и сопровождающих ее искусств, скульптуры и барельефа, наблюдается в правление Салманассара III (858—824 до н. э.). В изображении военных событий скульпторы достигают необычайного реализма. Сходные процессы происходят и в сфере декоративной работы по металлу: новой мощью отмечены изображения на пластинах, которыми царь приказал украсить двери своего дворца Имгур-Бель (Балават). На новый уровень градостроительства рассчитаны проекты, реализованные в правление Сеннахериба (705—681 до н. э.) в новой столице Ниневии, окруженной кольцом мощных стен, снабженной крепостными сооружениями вокруг царских дворцов, административными зданиями и храмами. С Ашурбанипалом (668—627 до н. э.) завершаются ассирийское царство и связанная с ним художественная деятельность, открывшая новую и более непринужденную свободу артистического вдохновения, которая вызвала к жизни эстетический поиск ради любования живописной деталью.

Скульптура
и барельеф

Новая планировка
городов

■ Неовавилонский период

Короткая, но славная эпоха неовавилонской империи (626—539 до н. э.), созданной Навополассаром (625—605 до н. э.) и его сыном Навуходоносором II (605—562 до н. э.), вызвала яркое культурное возрождение, пронизанное реминисценциями и отсылками к прошлому. В этот период Вавилон превращается в «центр мира», а не только месопотамского региона. Именно тогда сооружалась башня, строители которой заявили о желании подняться до неба (библейская Вавилонская башня), и возводились храмы, посвященные разным богествам, дорога процессий с воротами Иштар, резиденции правителей.

Вавилонская
башня

ЕГИПЕТ

Примерно ок. 3200 г. до н. э. страна разделилась на два царства: экономически более развитый Нижний Египет и гораздо сильнее обделенный плодородной землей Верхний Египет. После объединения двух царств, которое было осуществлено правителями Верхнего Египта, государство в долине Нила просуществовало до 525 г. до н. э., когда было завоевано Камбизом и стало одной из провинций персидской империи. История Древнего Египта насчитывает 21 династию фараонов, начиная с 1-й (3185–3125), основанной мифическим фараоном Менесом. Эпохи исключительного расцвета сменялись периодами кризиса, давшими основание разделить эту историю на Древнее царство, Среднее царство и Новое царство.

Первые
художественные
опыты

Первыми свидетельствами художественной деятельности в Египте стали доисторические наскальные рисунки в районе Верхнего Нила, в Нубии, и различные предметы — керамические сосуды, алебастр и базальт; статуэтки из терракоты и слоновой кости; предметы домашнего обихода, выполненные из золота, серебра, меди и т. д. Все это встречается в первых некрополях, обнаруженных в Верхнем Египте (Бадари, эль-Амра, Накада, Абидо) и относящихся к более позднему периоду — в дельте Нила (эль-Герзех).

Искусство,
связанное
с культом мертвых

Искусство египтян, развивавшееся на протяжении почти трех тысяч лет, тесно связано с их особыми **магическо-религиозными представлениями**, в основе которых лежал **культ мертвых**. Сильная зависимость от него прослеживается в **погребальных сооружениях**, призванных обеспечить умершему местопребывание и возобновленное существование в загробном мире, то есть тот якобы мог продолжать «жить» после смерти. В начале исторической эпохи наиболее важными фигуративными свидетельствами оказались головы на жезлах и двусторонние палетки, игравшие роль ритуаль-

ных приношений (жезл царя Скорпиона и палетка Нармера, возможно, идентифицируемого с Менесом).

От архитектуры той поры — построек из необожженного кирпича — сохранилось мало. **Гробницы и кенотафы** (Мемфис и некрополи Абидоса) правителей и высших чиновников уже ясно членились на два характерных элемента египетской гробницы: это **нижняя камера**, предназначенная для размещения в ней тела усопшего и сопровождающего снаряжения, с замуровыванием ее после обряда погребения, и **верхняя структура**, доступная для живых, с пространственной зоной для свершения обрядов ритуальных приношений.

Структура
египетских
гробниц

■ Искусство Древнего царства (2700—2195 до н. э.)

Самый плодотворный период египетского искусства относится к III тыс. до н. э. С первыми двумя династиями, получившими название **тинитских** (от их столицы Тинис), начала складываться бюрократическая организация египетского общества.

В погребальном комплексе фараона Джосера (2680—2660 до н. э.) в Саккара, с так называемой ступенчатой пирамидой, впервые царская гробница ясно выделилась из сонма прочих гробниц. Верхнюю структуру в ней образовали несколько поставленных одна на другую мастаб, этого типологического предшественника пирамиды (прямоугольной формы могильные насыпи с суживающимися кверху стенками).

Пирамида
Джосера

Эпоха пирамид

В мемфисский период (назван по новой столице, Мемфис), прежде всего в пору 4-й династии (2630—2510 до н. э.), централизованная власть обожествляемого фараона нашла отражение и в искусстве. Типичным памятником эпохи стала **пирамида** с расположенным рядом **сфинксом**: самые знаменитые образцы находятся в Гизе — это пирамиды Хеопса, Хефрена и Микерина.

Пирамида в Гизе

Реалистическая
скульптура

И в круглой скульптуре, и в рельефе наблюдается подчеркнутая строгость стиля. Статуи правителей и знати почти всегда являются абстрактной идеализацией, а не портретами в подлинном смысле слова. В период 5 и 6-й династий (2510—2195) более реалистическое изображение людей ознаменовалось появлением ряда **скульптурных шедевров**, таких как луврский *Писец* и *Шех эль-Балад*, и дало толчок оформлению внутреннего пространства мастаб — гробниц представителей знати — рельефами со сценами охоты, рыбной ловли, домашней жизни, погребальных обрядов.

Первый
переходный
период

В первый **переходный период** (2195—2064) процесс раздробления единого государства усилиями местной знати достигает черты кризиса. Изобразительное искусство отвечает на это отказом от жесткой регистровой композиционной схемы в пользу более индивидуализированного и инстинктивного **образа пространства** (внутренний декор гробниц Среднего Египта, в Бени Хасан, и близ южных границ, недалеко от Асуана).

■ Искусство Среднего царства (2064—1797 до н. э.)

Художественные
формы прославления
власти
фараона

Только с **началом Среднего царства**, когда было восстановлено единство страны и присоединена Нубия, **новообретенное могущество фараонов дает жизнь новому языку художественного выражения**. Первый крупный памятник посвящается восстановителю Египта Ментухотепу I — это его погребальный комплекс в **Дейр эль-Бахари**, в Фивах.

Фараоны 12-й династии (1994—1797 до н. э.) снова обращаются к пирамиде как к форме гробницы. Храмов же сохранилось мало, а скульптура повторяет мемфисские образцы, хотя портреты трактованы более реалистично; в рельефах и живописи преобладает интерес к рассказу.

■ Искусство Нового царства (1543—1078 до н. э.)

После долгого Второго переходного периода (1797—1543 до н. э.), когда страна была завоевана племенами гиксосов, Египет восстанавливает свою независимость при 18-й династии. Столица переносится в Фивы, откуда происходили родоначальники династии. Именно там утверждается культ верховного бога Амона, которому правители посвящают грандиозные храмы. На восточном берегу Нила, где находилась столица, первыми фараонами 18-й династии возводятся два огромных храма, Карнак и Луксор, которые при всех последующих правителях расширялись, превратившись в целые комплексы. На западном берегу, напротив, находились некрополи. Царские гробницы для большей сохранности прятали в склонах гор (Долина царей и Долина цариц), а поминальные храмы, некогда связанные с гробницей, а теперь совершенно отделенные от захоронений, возводятся на равнине вблизи цепи гор.

Архитектурным шедевром этого периода является храм царицы Хатшепсут, построенный зодчим Сенмутом в виде террасной композиции из портиков в трех уровнях, в которой здания вплотную подходят к отвесным скалам.

В эпоху фараонов Рамсеса II (1279—1212 до н. э.) и Рамсеса III (1185—1153 до н. э.) складывается каноническая схема храма: снаружи он представляет собой лишенные декора стены, с акцентом фасада пилоном, который образуют две высокие башни по сторонам входа; внутри открывается двор с портиками и многоколонный, или гипостильный, зал. Необычайная приверженность колоссальным размерам в скульптуре и архитектуре заявляет о себе в двух скальных храмах в Абу-Симбеле, в Рамессеуме и большом гипостильном зале в Карнаке, возведенных Рамсесом II, а также в храме-крепости Мединет-Абу времен Рамсеса III, где погребальный храм окружен поясом стен

с башнями и украшен монументальными композициями рельефных изображений.

■ Эпоха Птолемеев

Александрия

Храмы в Дендере
и Эдфу

Последний период древнеегипетской истории связан с династией Птолемеев (304—30 до н. э.) и отмечен **параллельным существованием двух культур: эллинистической**, которая развивалась в таком блестящем культурном центре, как **Александрия**, и **старой египетской**, сохранявшейся на **остальной территории страны**. Попыткой их компромиссного соединения стали гробница Пето-сири в Гермополисе, статуи Птолемеев и римских императоров в облачении фараонов и несколько портретов, в которых сочетаются опыт предыдущей саитской эпохи (554—525 до н. э., названа по городу Саис) и эллинистические традиции. В этот период воздвигнуты поражающие своей грандиозностью **храмы в Дендере и Эдфу**.

РЕЗЮМЕ

КЕЛЬТЫ	Для кельтского искусства, возникшего в атмосфере магической и религиозной, формами выражения служили абстрактный орнамент металлических изделий, антропоморфные фигурки в качестве декора ожерелий, а также сфера нумизматики.
ИСКУССТВО МЕСОПОТАМИИ	Искусство Месопотамии на рубеже IV–III тыс. до н. э. вступило на путь первых архитектурных опытов шумеров (зиккурат), которые затем продолжились в аккадский период (2-я половина III тыс. до н. э.), когда складывался образ царя-божества. Утверждение ассирийской и неовавилонской цивилизаций (1894–539 до н. э.) связано с развитием интенсивной строительной деятельности в сфере храмовой и дворцовой архитектуры, а также скульптуры, призванной отобразить события военной истории.
ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА	Египетское искусство, которое развивалось на протяжении почти трех тысячелетий, имеет свой самый плодотворный период в Древнем царстве в III тыс. до н. э. Главной характеристикой этого и следующего этапа (Среднее царство) является пирамида, монумент над гробницей фараона. В период 18-й династии (эпоха Нового царства) возводятся огромные храмы (Карнак, Луксор, Абу Симбел), высекаются скальные некрополи (Долина царей и Долина цариц) и колоссальные статуи.

2 Древняя Греция

Художественное развитие греческой цивилизации (XII в. до н. э. – I в. н. э.) – с предшествующим крито-микенским этапом эпохи бронзового века – достигает расцвета и выходит за пределы собственно Греции: так, в нее был включен и район Великой Греции в Южной Италии. Везде в зоне распространения греческой культуры действуют одни и те же установки: в основе художественной деятельности греков лежит идея человека как «меры всех вещей»; искусство имеет назначение как общественное, так и религиозное; искусство нацелено на поиск и выявление идеальной красоты, ее норм и канонов.

Крито-микенское искусство

Критская,
или минойская,
цивилизация

Цивилизация критян (3000–1450 до н. э.), которую по имени мифического царя Крита Миноса называют также **минойской**, характеризуется очень высоким уровнем развития общества, архитектуры и искусства. За отсутствием надежных исторических источников об этой культуре можно судить прежде всего по **огромным дворцам** (знаменитым является дворец Кносса), заполненным произведениями искусства (многое ныне в музее г. Гераклион). **Критская цивилизация начинается в эпоху бронзы** в результате деятельности народов, предположительно, средиземноморского происхождения. Благодаря своему выгодному географическому положению Крит стал ключевым пунктом всех маршрутов в Восточном Средиземноморье. Ок. 1400 г. до н. э. происходит серия катаклизмов, опустошивших остров, который завоевывают ахейцы, и он включается в орбиту континентальной **микенской цивилизации**, истоки которой относятся примерно к **1600 г. до н. э.** Название ей было дано по городу Микены на Пелопоннесе, и вплоть до нашествия дорийцев ок. 1100 г. ахейская, или микенская, цивилизация охватывала и Крит, и другие районы Средиземноморья. Ее расцвет начался ок. 1550 г.

Микенская
цивилизация

и достиг кульминации между 1450—1250 гг. до н. э. Художественные свидетельства критской и микенской цивилизаций, предшествовавших греческой в Восточном Средиземноморье, были открыты в конце XIX — начале XX вв. немецкими и английскими археологами Г. Шлиманом (Микены), А. Эвансом (Кносс), Гальбгером и Пернье (Фест, Айя Триада).

■ Расцвет минойской культуры

Эпоха, предшествующая сооружению дворцов (2000—1900 до н. э.), характеризуется большими домами, пещерными гробницами, или толосами, керамикой в виде фигур животных или украшенной росписью. **Золотым веком крито-микенской цивилизации** считается время *вторых дворцов* (ок. 1600—1400 до н. э., или среднеминойский третий период — позднеминойский второй).

Кноссский дворец, в полном масштабе представленный в результате раскопок А. Эванса, а также дворцы в **Фесте** и **Маллии** — это архитектурные комплексы в несколько этажей с многочисленными помещениями, часть которых предназначена для культовых целей. Известны дома и виллы (**Айя Триада**, **Тилисс**, **Гурния**, **Малый дворец** и **Дом фресок** в Кноссе), монументальные гробницы (храмовая гробница в Кноссе), мощенные дорожки (**Палекастро**, **Айя Триада**).

Декоративная отделка помещений включает плитку с рельефными изразцами и зачастую **красочную и вполне реалистическую живопись** (*Сборщики шафрана*, *Принц лилий*, *Акробаты на быках* в Кноссе). В изобилии представлены статуэтки из бронзы, раскрашенная терракота, керамика, слоновая кость (*Акробатка* из Кносса); не менее богаты коллекции изделий из золота, серебра и драгоценных камней, резные геммы.

Примерно около 1400 г. до н. э. дворцы были разрушены, возможно, вторгшимися греками. В целом эпоха **после дворцов** (ок. 1400—1100 до н. э., позднеминойская III — микенская III) характеризу-

«Додворцовая» эпоха

Золотой век

Дворцы в Кноссе, Фесте, Маллии

Декор и живопись

«Последворцовая» эпоха

ется новыми архитектурными формами, такими как микенский «мегарон» (прямоугольный крытый зал, предваряемый вестибюлем), и расписные саркофагами, или *ларнаками* (Айя Триада).

■ Микенское искусство в континентальной Греции

Микены

В период после 1400 г. до н. э. возрастает активность многочисленных центров микенской культуры в континентальной Греции. Наиболее заметными памятниками микенской архитектуры являются стены цитадели в Микенах, со знаменитыми **Львиными воротами**, а также меньшая по размеру цитадель с укрепленным дворцом в **Тиринфе**. Остатки микенских дворцов имеются на Пелопоннесе (Пилос, Аргос), на озере Конандо, в Оркомено, в Фивах. На афинском Акрополе также обнаружены следы микенских стен (Пелларгикон) и дворца. Широко известны **большие, богатые царские гробницы в Микенах** (круглые в плане, так называемый *толос*): это «**Сокровищница Атрея**» и гробницы внутри цитадели, откуда и происходят знаменитые золотые маски, закрывавшие лица умерших; их приписывали членам семьи Агамемнона, но датируются они XVI и XV вв. до н. э.

Сокровищница
Атрея

Период греческой архаики

Между двух
великих эпох

Античная Греция, ставшая ядром классической цивилизации, характеризуется политической организацией с городами-государствами (полисами), постоянно соперничавшими между собой. Завоевание Пелопоннеса дорийцами (XII в. до н. э.) открывает эпоху так называемого **греческого средневековья** (XII–VIII вв. до н. э.), когда происходит становление мифологического и религиозного сознания — основы греческой культурной целостности. Начиная с VIII в. до н. э. рост населения и острая нехватка плодородных земель дают толчок **новой колонизации в разные районы Сре-**

земноморья (750—650 до н. э.), включившей их в орбиту греческого влияния. Благоприятное для Греции разрешение конфликта с Персидским царством (499—479 до н. э.) приводит к усилению двух центров — **Спарты и Афин**. Неизбежное их столкновение в борьбе за приоритет (Пелопоннесская война, 431—404 до н. э.) завершается поражением Афин и временной победой Спарты. Следствием раздора становится новая экспансия со стороны персов, и в 332 г. до н. э. Филипп II Македонский **кладет конец эллинской свободе**.

Экспансия
в Средиземноморье

Конец греческой
свободы

■ Истоки

В эпоху бронзы (III — II тыс. до н. э.), когда на Крите процветала великая минойская цивилизация, на островах Эгейского моря развивалась **кикладская цивилизация** (крепость Филадельфия, кикладские идолы в виде стилизованных человеческих фигур, керамика с узором из прямых и спиралевидных линий), а в континентальной Греции — **элладская**. На Пелопоннесе, в Аттике и прежде всего в таком центре Беотии, как Орхомено, найдено много предметов этой культуры. В Орхомено, например, выпускали характерную монохромную керамику, имитирующую работы по металлу.

Кикладская
цивилизация

Элладская
цивилизация

Монохромная
керамика

■ Геометрический стиль

После 1100 г. до н. э. утверждаются **декоративные формы с четко выраженным акцентом прямых линий**. Складывается **протогеометрический стиль**, который принято считать **первым этапом древнегреческого искусства**. Зачинателем нового искусства была Аттика, где и будет достигнута наивысшая гармония формы и декора.

Протогеометриче-
ский стиль

Периодом наибольшего **расцвета собственно геометрического стиля** станет VIII в. до н. э. Строгой стилизации была подвергнута даже человеческая фигура; примером служат терракотовые статуэтки и бронзовые фигурки воинов. Тем временем возникают новые мастерские в Коринфе, и их продукция — **протокоринфские вазы** с геометриче-

Геометрический
стиль

Коринфские вазы

ским декором и затем **коринфские**, с черными фигурками, четко выделяющимися на фоне цвета слоновой кости, — завоюет в VII в. рынки всего Средиземноморья, вызвав волну широкого подражания (этруско-коринфская керамика).

Что же касается Греции, то туда в изобилии ввозили **металлические** и драгоценные ювелирные изделия с Востока, и греческие мастера охотно осваивали орнаментальные схемы и мотивы восточного происхождения (коринфская керамика, ориентализирующая керамика и металлические изделия Родоса).

■ Архитектура архаики

Греческий храм

В эпоху архаики (ок. 650—480 до н. э.) складываются почти все типы храмов, этого наивысшего выражения греческой архитектурной мысли, начинающая с простой прямоугольной целлы с колон-

ВЕЛИКАЯ ГРЕЦИЯ

В VIII в. до н. э. началась колонизация греками части земель Южной Италии, и все они получили у римлян собирательное название *Magna Graecia*, Великая Греция. Каждая колония управлялась аристократией, которая часто устанавливала режим тирании. Наиболее процветающими колониями были Посейдония (Пестум) и долина Селе, Локри, Сибарис, Метапонт, Кумы, Неаполь, Регий, Тарас. Кротон и сицилийские города Сиракузы и Агриджент. Подпав под власть Рима между 285 и 280 гг. до н. э., эти территории способствовали эллинизации полуострова и своих завоевателей.

Искусство Великой Греции развивалось в рамках греческой культуры метрополии, с некоторыми особенностями вроде использования более бедных материалов, таких как терракота и известняк. В архитектуре преобладает дорический ордер: значи-

тельные комплексы Долины храмов близ Агридженто (храмы Геракла, Зевса Олимпийского, Деметры, Диоскуров, Геры Лацинии и Согласия, все — VI—V вв. до н. э.) и Пестума («Базилика», или храм Деметры, VI в. до н. э., храм Посейдона, V в. до н. э.). Ионический ордер представлен двумя храмами в Локри Эпицефири; коринфский — несколькими гробницами в Таранто и Реджо. По письменным свидетельствам известно о монументальной скульптуре в мраморе и бронзе, вышедшей из мастерских известных скульпторов Креарка и Сострата в Реджо (Регий), Патрокля и Демоя в Кротоне, Пифагора Самосского в Реджо, Лисиппа в Таранто (Тарас). Живопись богато представлена расписной керамикой, италийота (вазопись греческих колонистов); известен и уникальный пример росписи гробницы: это открытая в Пестуме в 1962 г. Гробница ныряльщика.

ным пронаосом (этот тип станет каноническим для сокровищниц, *thesouroi* — небольших votивных храмов в святилищах) до периптера, то есть храма, окруженного по всем четырем сторонам колоннами.

В континентальной Греции будет преобладать дорический ордер: Герайон, храм Геры в Олимпии, является прототипом этого ордера, который затем получит свое чистейшее выражение в храмах Сицилии и Южной Италии (*Magna Grecia*). Ионический ордер, сложившийся в городах Малой Азии раньше, чем в Греции (большой храм Артемиды в Эфесе, храм Аполлона в Дидимах), представлен на островах Эгейского моря, в храме Геры на Самосе (середина VI в. до н. э.), а также в Локри и Сиракузах.

Ордера дорический и ионический

Храмовый декор первоначально делался из раскрашенной терракоты (метопы храма Термо, конец VII в.), затем его исполняли в камне, в том числе мраморе, также с раскраской. Фронтоны украшались скульптурой, поначалу барельефной или в половину объема (фронтоны храма Горгоны на Корфу; фронтоны времен архаики на афинском Акрополе), затем в полном объеме (фронтоны храма Айины Афайи на Эгине, начало V в. до н. э., ныне в музее Монако). Сокровищница сифнийцев в Дельфах (ок. 530 до н. э.) была также декорирована фигуративным фризом.

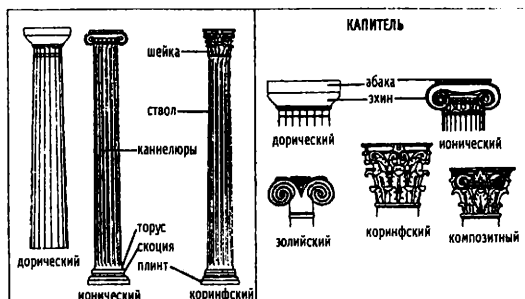
Декор в храме

■ Скульптура архаики

Самые древние образцы греческой скульптуры (так называемый дедаловский стиль, по имени легендарного критского мастера) восходят к VII в. до н. э. и характеризуются строгим абстрагированием форм. Важные примеры архитектурной скульптуры сохранились в Италии (Сицилия): это метопы сокровищницы в ущелье Селе и храма С в Селинунте (ныне в Палермо, Археологический музей), созданные до 550 г., и — уже на азиатском побережье — фигурные основания колонн храма Артемиды в Эфесе. В скульптуре ар-

«Дедаловский стиль»

Ил. 1.1
Классические
ордера:
колонны



Приближенность
к реальности

Курсы и коры

Постижение
анатомии

Три стиля

хаики человеческая фигура, сначала трактованная жестко, в схематичных прямоугольных контурах, претерпевает переход от абстрагированных форм к **большему натуроподобию**. В скульптуре выделяются произведения вотивные, надгробные, почетные (статуи победителей в состязаниях атлетов; группа *Тираноубийцы*). Утрачены образцы монументальной бронзовой скульптуры VI в. до н. э., но сохранилось много оригиналов, выполненных в камне или мраморе. Типов **монументальной скульптуры** немного: прежде всего это **курор**, статуя обнаженного юноши, стоящего с выдвинутой вперед левой ногой, и **кора**, статуя облаченной в длинное одеяние девы, в аналогичной позе); много примеров найдено в так называемом персидском мусоре на афинском Акрополе (ныне там же, в музее). Датируются эти образцы периодом от середины VI в. до первых десятилетий V в. до н. э., но в Аттике и других местах они появились уже в конце VII в. По этим типам можно проследить **последовательное освоение анатомии человеческого тела**. Принято различать три стиля: **дорический** (континентальная Греция и Пелопоннес), для которого характерны тяжесть и застылость; **ионический** (острова Эгейского моря), более изысканный и декоративный; **аттический** (собственно Афины), объединивший строгость дорического ордера и элегантность ионического.

■ Керамика архаики

В период архаики переживает необычайный расцвет искусство вазописи, что в какой-то мере компенсирует почти полную потерю живописи той эпохи. Помимо декоративной керамики Кориинфа (сс формирование относится к середине VI в. до н. э.), создание ваз с фигуративной росписью в VII—VI вв. н. э. процветало в различных уголках Греции. VI в. прошел под знаком доминирующего аттического влияния в живописи, сначала чернофигурной, а потом, с 530 г. до н. э., краснофигурной. Различные художники основывают свои мастерские (в чернофигурной вазописи известен мастер Эвсейкий, в краснофигурной среди многих других наиболее известны Эвфроний и Эвтимид).

Керамика
Кориинфа

Керамика Атики

Период классики

Классический период греческого искусства охватывает эпоху с V в. до н. э. и вплоть до смерти Александра Македонского (323 до н. э.); наивысший расцвет связан с деятельностью Перикла (ок. 495—429 до н. э.). Это искусство демонстрирует завоевание новых ценностей и знаний, которые сохраняют свою значимость для более поздних времен: речь идет об идее «человек — мера всех вещей». Найденные тогда равновесие, гармония, строй и пропорции составили канон, в котором запечатлен идеал красоты и «совершенства формы». Религиозная сторона греческого классического искусства раскрывается в многочисленных статуях божеств, в которых фигуры, костюмы, позы и жесты натурально отображают людей в роли богов. Подлинным шедевром этого времени стал храм Зевса в Олимпии (V в.), с его знаменитыми скульптурными метопами и фронтонами. Общественное назначение греческого искусства проявляется в наиболее значимых памятниках и гражданских сооружениях, воздвигнутых на Афинском Акрополе, от дорического Парфенона

Век Перикла

Человек как мера
всех вещей.
Идеальная красота
и формальное со-
вершенство

Храм Зевса
в Олимпии

Афинский
Акрополь

Планировка
городов

Агора

архитектора Иктина до Пропилей зодчего Мнесикла, соединившего в них два ордера, дорический и ионический, и от Эрехтейона Филокла до крохотного храма Афины Nike, поставленного Калликратом на выступе скалы. Все наиболее важные святилища греков обогатились храмами, сокровищницами, вотивными памятниками. Далее и города приобретают более регулярный вид: утверждаются урбанистические критерии осевого построения, согласно так называемой гипподамовой системе — от имени архитектора Гипподама Милетского, автора новой планировки города Пирея. *Агора*, политический и торговый центр в греческих городах, получает большую монументальность, когда там возводятся храмы, портики (*стоя*), фонтаны и прочие общественные сооружения.

■ Скульптура классики

Во всем греческом мире скульптура времен классики демонстрирует различия скорее в качестве, нежели в стиле.

Поликлет

В начале V в. до н. э. Поликлет из Аргоса (работал в 460—420 до н. э.) придает идеальное благородство создаваемым им фигурам атлетов и разрабатывает новый канон пропорций человеческой фигуры, понимаемых как архитектурный модуль. Афинянин Фидий (работал в первой половине V в.) утвердил новые художественные концепции в грандиозных фигуративных композициях, в кристально чистой идеализации величественных фигур, в выразительной игре драпировок, как это запечатлено в скульптурах Парфенона (некоторые из них ныне в Британском музее в Лондоне) и произведениях, известных лишь в копиях, например статуя Зевс из храма в Олимпии и Афина Парфенос.

Фидий

Представления о скульптуре дополняются многими другими работами, среди которых выделяются бронзовые группы *Дельфийский возничий* и *Охота Александра* (музей в Дельфах).

КОПИЯ

В эпоху классической античности был распространен обычай копировать знаменитые произведения живописи и скульптуры. Некоторые копии приобретали такую значимость, что во времена эллинизма составляли неотъемлемую часть крупных собраний, как частных, так и публичных. В римский период устойчивый спрос на копии привел к образованию многочисленных мастерских, специализировавшихся на копировании художественных произведений, где работали прежде всего выходцы из Греции. В XVIII в. ученые-эрудиты, среди которых был и видный теоретик искусства И.И. Винкельман (1717–1768), выработали и обосновали критерии определения и каталогизации античных произведений. Это оказалось возможным благодаря обилию римских копий греческих оригиналов и содержащимся в старых текстах сведениям о творчестве крупных художников классической эпохи. Копии составили исследовательскую базу для всего

последующего столетия, когда ученым, таким как немцы К. Фридрикс, Н. Брум, И. Обербек (1826–1895) и А. Фуртвенглер (1853–1907), смогли идентифицировать некоторые утраченные произведения античности именно путем сопоставления источников с копиями классической поры. Среди самых значительных из этих идентифицированных шедевров был и *Дорифор (Копьеносец)* Поликлета: копией этой греческой статуи располагал музей в Неаполе. Оригинал был прославленным произведением, поскольку имелись многочисленные воспроизведения. Идентификация *Дорифора* подтвердила более ранние предположения о том, что бронзовую статую могли копировать в мраморе. Такие копии отличаются от оригиналов наличием так называемых стоек, или опорных точек (небольшие колонны, ствол дерева и вообще каркас), которые при переводе из бронзы в мрамор были необходимы для «собрания» отдельных частей статуи в целое.

К продолжателям Фидия принадлежали **Каллимах**, наиболее вероятный автор рельефов «мокрых драпировок» с фриза храма Афины Nike, и **Пеоний из Менда**.

В IV в. три скульптора, следуя фидиевской концепции идеализации, перенесли акцент на образ человека и его чувства. Это были **Пракситель** (возможно, оригиналом является его знаменитый *Гермес* в музее Олимпии), **Скопас**, автор скульптур храма Афины Алеи в Тегее, и **Лисипп**, у которого фигуры предстают абсолютно трехмерными, свободно движущимися в пространстве, что предвосхищает искусство эллинизма. Античные источники и обилие копий свидетельствуют о том, что современники высоко оценили их про-

Каллимах
и Пеоний
из Менда

Пракситель,
Скопас
и Лисипп

изведения, позволяющие судить о масштабе и особенностях творчества этих мастеров.

■ Живопись и керамика

Светотень
и перспектива

Ракурсы были освоены уже в конце VI в. до н. э., и в V в. пришел черед решению проблем **светотени** (Аполлодора называли *skiagráphos*, то есть художник тени) и **перспективы** (Агатарк, сценограф). Самые знаменитые имена — это **Полигнот** (впервые предпринявший попытку перспективного изображения), **Зевксис** и **Паррасий**, которые работали в Афинах в конце V в. В следующем столетии, когда, судя по всему, утверждаются школа реалистического изображения и живопись на холсте, работал **Апеллес**, самый знаменитый художник, творивший для Александра Великого; также знамениты были Павсаний, Аристид и Никий.

Апеллес

С середины VI в. **расписная керамика из Аттики** доминировала на рынке всего греческого мира; спустя век начинается постепенный упадок, и полное исчерпание традиции наступает к концу IV в. После 450 г. до н. э. в Южной Италии возникают местные мастерские вазописи, краснофигурные образцы которой (вазы про-тоиталийские) очень похожи на аттическую продукцию, а в IV в. до н. э. эти изделия (италийские вазы) приобретают уже собственные характеристики. Тем не менее **италийская традиция** угасает параллельно с аттической, тоже к концу IV в. до н. э.

Италийская
керамика

■ Театры и погребальные сооружения

Театры

Архитектура зрелищных сооружений в IV в. представлена **театром Дионисия в Афинах**, **театрами в Дельфах**, **Мегалополи** и **Эпидавре**. В последнем акустику, совершенную и поныне, создавал **Поликлет Младший** (работал в 390—340 до н. э.), который является также и автором *толоса* — богато декорированного, круглого в плане здания коринфского ордера, завершившего систематизацию этого святилища, посвященного Аскле-

Поликлет Младший
и Теодот

пию (храм Асклепия, также IV в. до н. э., строил Теодот).

Интересна также архитектура **погребального** назначения, известная прежде всего по царским гробницам македонской династии, со сводчатыми залами и богатым декором, по различным типам монументов Киренского некрополя, а также по сведениям о гробницах правителей Малой Азии (Галикарнасский мавзолей, монумент Нерейд в Ксанто).

Погребальная архитектура

Эллинизм

Рамками периода эллинизма служат две даты: смерть Александра Македонского (323 до н. э.) и битва при Акции (31 до н. э.), подтвердившая подчинение Римом последнего эллинистического государства, еще сохранявшего до той поры независимость: это Египет.

Греческое искусство в пору эллинизма приобретает **космополитический характер: встреча греческой культуры с различными местными традициями привела к развитию новых тенденций**. Афины и континентальные города Греции пришли в упадок, а на первый план выдвинулись такие центры, как Александрия, Антиохия и Пергам.

Космополитический характер

■ Архитектура

В сфере храмовой архитектуры происходят важные нововведения: утверждается разнообразие в планировочных решениях; решительно возобладал **коринфский ордер**, родственный ионическому и стилизованному типу дорического, с вытянутыми пропорциями; распространенным становится круглое в плане здание, типа *толоса*.

Коринфский ордер

Наибольшую новизну в архитектуре эллинизма составляет **масштабная планировка** зон застройки, будь то город в целом (Приена, Пергам) или отдельные участки внутри уже сложившейся городской застройки: систематизация проводилась согласно генеральному плану, как то было в Элев-

Монументальный
алтарь

сине, Афинах, Эфесе, Милете, Делосе. Появляется **новый архитектурный тип: монументальный алтарь**, где совершаются жертвоприношения богам. Его составляют окруженные колоннами платформы на разных уровнях; самые значительные примеры обнаружены в Пергаме, Сиракузах, Ликосурах, Самофракии. Наблюдается и новый всплеск в архитектуре театральных зданий (Приена, Сегеста, Дельфы, Пергам).

■ Скульптура

Основные центры

Среди скульптурных школ на первый план, кроме Афин, выходят **три центра: Александрия, Родос и Пергам**. Нормы первого этапа эллинизма обретают статус канона ввиду того влияния, которое имели великие мастера IV в.: это Пракситель, Скопас и Лисипп. Среди художников выдвигаются **Цефисодот и Тимарк, Боздас, Карет из Линда**. Но многие значительные произведения нельзя с достаточной уверенностью связать с тем или иным мастером (ряд статуй *Афродиты*, муз, группа с *Ниобой*, *Пергамская голова*, некоторые портреты).

«Строгий» стиль

В русле традиций великих мастеров на первом этапе эллинизма развивается стиль, называемый **«строгим», или «простым», или «закрытой формы»**. Самым характерным произведением этой тенденции является статуя *Демосфена* работы аттического скульптора **Полизевкта** (ок. 280 до н. э.). Параллельно начинает утверждаться новый идеал **более богатой и динамичной пластики**, позволяющей создавать мощную игру живописной светотени (*Девочка из Анцио*).

■ Неоаттический стиль

Архаизирующая
переработка

Финальная фаза эллинистического искусства начинается во второй половине II в. до н. э. В Атике развиваются академические тенденции, получившие определения **классицизма и эклектизма**: скульпторы обращаются к классическим образцам, **перерабатывая их в архаизирующем духе**, а также делают много копий знаменитых оригина-

лов прошлого. К числу наиболее значительных произведений того времени относятся *Венера Милосская*, *Лаокоон*, *Слепой Гомер*, *Одиссей* и другие скульптуры из Сперлонги.

■ Александрийское искусство

Художественная культура, расцветшая при дворе Птолемеев в Александрии, Египет, оказала глубокое влияние как на искусство императорского Рима, так и на христианское. Александрийские зодчие увлеклись эффектами перспективы, в скульптуре обнаружилась тяга, с одной стороны, к живописной «размытости» форм, с другой – к гротескным деформациям (бронзовые фигурки Галиуба).

Постоянный обмен с другими культурными центрами

Местная живописная традиция, характерно александрийский стиль получают широкое распространение в римскую эпоху. Примерами служат *Женская голова* из Серапейона (Археологический музей, Александрия), фаюмские портреты, базальтовая группа тетрархов (Сан-Марко, Венеция), *Чаша Фарнезе* (Археологический музей, Неаполь).

РЕЗЮМЕ

КРИТО-МИКЕНСКОЕ ИСКУССТВО

Золотой период цивилизации на острове Крит приходится на эпоху вторых дворцов (Кносский дворец). После 1400 г. до н. э. большее значение получают многочисленные микенские центры в континентальной Греции; к числу наиболее важных памятников относятся дворцы и, прежде всего, масштабные царские гробницы, толосы.

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Первые проявления собственно греческого искусства фиксируются примерно в XI в. до н. э., когда развиваются формы с сильным акцентом прямых линий – протогеометрический стиль. Лишь на следующем этапе, с утверждением геометрического стиля, вводится изображение человеческой фигуры. В эпоху классики созданы самые значительные памятники архитектуры: храмы, святилища, театры, погребальные сооружения.

ЭЛЛИНИЗМ

В расширившемся после завоеваний Александра Великого греческом мире искусство принимает космополитический характер, когда греческие традиции смешиваются с местными восточными. В период с 323 (смерть Александра) по 31 г. до н. э. (завоевание Египта Римом) развиваются новые тенденции в архитектуре, решающей крупные градостроительные задачи с масштабной планировкой и возведение монументальных алтарей для старых и новых религиозных культов. В скульптуре, напротив, наблюдается застой, выражающийся в приверженности нормам великих греческих мастеров и появлении так называемого строгого стиля.

3 Древний Рим

Римское искусство, процветавшее как в самом Риме, так и на остальной территории империи, напрямую связано с политическими, военными и экономическими задачами, которые решало государство. Важной функцией искусства было прославление римской цивилизации, romanita. Выступая символом мощи Государства, римское искусство не столь элегантно, как греческое, но монументально в своем художественном выражении.

Расширение и обогащение

Римское искусство охватывает отнюдь не только художественные процессы, происходившие в городе Риме, но и обширную зону античной культуры в завоеванных землях. По мере этих завоеваний в орбиту римского влияния включаются ближайший город и порт Остия, различные старые итальянские города (Помпеи, Геркуланум), новые города в Северной и Южной Италии (Аквилея, Бреша), наконец, европейские регионы, от Испании до Галлии и от альпийских районов до Балканского полуострова.

Римскими памятниками богаты также города Греции и греческие центры в Малой Азии.

Римское искусство, не посягая в различных аспектах на местные особенности, было результатом постоянного и продолжительного обмена художественными идеями между Римом и прочими культурными центрами. Наиболее важные связи установились в первую очередь с Этрурией (см. очерк Этрусское искусство), затем обогащающее влияние шло из Великой Греции, потом из завоеванной Греции и эллинистического мира и, наконец, уже в императорский период из других регионов Римской империи и даже чужих народов, прежде всего на Востоке, с которыми Рим пришел в соприкосновение.

Архитектура

Наиболее оригинальный вклад в мировой художественный процесс был сделан Римом в **архитектуру**. Наряду с сооружениями культового назначения особенно важное значение приобрело гражданское строительство, от форумов и базилик до амфитеатров, акведуков и терм.

■ Архитектура республиканского периода

Наиболее древние сооружения, известные в Риме только по уцелевшим фрагментам, вводят в **круг этруско-италийских традиций**, для которых характерным был тосканский храм, который в отличие от греческого храма имел **высокий подиум и деревянное перекрытие**, украшенное расписной терракотой и терракотовой скульптурой. Фундаменты храмов, фортификационные и прочие сооружения практического назначения (цистерны, акведуки) возводились из квадратных блоков местного туфа.

Усиление контактов с греческим миром и появление в Риме архитекторов-греков привели во II в. до н. э. к **утверждению мрамора** в храмах эллинистического типа. Появляются архитектурные сооружения нового типа, вроде **триумфальной арки или базилики** (крытое помещение, прямоугольное в плане, разделенное на несколько нефов рядами колонн или столбов, с функцией делового центра), монументальный облик приобретает **Римский форум**, политический и экономический центр города, подъем которого начался в VII в. до н. э.

Тесные связи римской архитектуры (и римского искусства в целом) с **эллинистическим миром** бросаются в глаза в Помпеях, где оформленный около 100 г. до н. э. форум выглядит завершенным ансамблем главных общественных зданий города, как светского, так и религиозного назначения. Это пример интереса римских зодчих к рациональным градостроительным решениям; в Помпеях находится также и самый древний римский амфитеатр (ок. 80 до н. э.).

Тосканский храм

Роль эллинизма

Триумфальная арка и базилика

Римский форум

Помпеи

ЭТРУССКОЕ ИСКУССТВО

Этруски были народом индоевропейского происхождения, по всей видимости, из Малой Азии. С IX–VIII вв. до н. э. их поселения находились на землях между Арно и Тибром, Тирренским морем и Апеннинскими горами. Эта территория, которая и стала именоваться Этрурией, а позже этруски расселились также на юг, в Кампанию, и на север, в Паданскую низменность. С VI в. до н. э. этрусская цивилизация интенсивно развивалась уже в хорошо укрепленных, самых настоящих городах-государствах (Вейо, Черветери, Тарквиния, Перуджа и др.), объединявшихся в союзы и утверждавших свой приоритет по отношению к другим итальянским городам, в том числе Риму. Его борьба с этрусками занимала период с конца III в. до н. э. до середины II в. до н. э.; этрусская цивилизация в итоге была поглощена Римом. Искусство этрусков развивалось под знаком греческого влияния (сохраняя, впрочем, свою характерную «антиклассичность»), а также восточного, и достигло расцвета в VI–V вв. до н. э. Об архитектуре этрусков можно судить по городским стенам и воротам, а особенно – по гробницам, большей частью подземным, располагавшимся под жилыми домами; проведенные раскопки обнаружили в них богатые погребальныеклады (среди них выделяются находки в гробни-

цах Реголини-Галасси в Черветери; Бернардини и Барберини в Палестрине). Этруская скульптура отмечена большой реалистичностью, прежде всего в портретах; отличается значительным разнообразием продукция из серебра, такая как большие статуи, датируемые 500 г. до н. э. (Национальный музей Виллы Джулии, Рим), из храма Портоначчо в Вейо (Аполлон, Гермес, Геракл, Богиня с мальчиком) и знаменитый Саркофаг супругов из Черветери (VI в. до н. э.), где удивленное выражение лиц супругов напоминает загадочную улыбку Аполлона из Вейо. Этруски владели изощренной техникой обработки металлов: особенно высоким качеством отличаются знаменитые бронзовые статуи Капитолийская волчица и Химера (V в. до н. э., Археологический музей, Флоренция). В керамике пересматривались греческие образцы и разрабатывались собственные формы, с типичной отделкой черным цветом. Живопись представлена только росписями гробниц: особенно знамениты гробницы Леопардов и Корабля в Тарквинии. Согласно давней традиции, считается, что римляне научились у этрусков строительству дорог, применению арки и свода, заимствовали композицию культовых сооружений с тремя cellami и внутреннюю организацию частных жилищ.

■ Архитектура во времена империи

Архитектура императорской эпохи, документированная не в пример лучше раннего периода, занята совершенствованием методов и техники строительства: так, уже в правление Суллы была известна цементная кладка, *opus caementicium*, но ее Римский бетон

Градостроительство

планомерное использование для возведения все более грандиозных зданий, перекрытых сводчатыми и купольными конструкциями, относится уже к эпохе империи. Непреложными истинами для зодчих являются **рациональность и практическая польза**. Из **архитектурных ордеров** предпочтение отдается **коринфскому**, в котором капитель является собой перевернутый усеченный конус, декорированный листьями аканфа и угловыми волютами.

Городская застройка осуществляется или **систематизируется** согласно **регулярной сетке**, по которой строился **военный лагерь римлян**, *castrum* (например, Турин, Комо, Аоста в Италии; Барселона в Испании). **Организирующим началом** служат **две главные улицы, пересекающиеся под прямым углом**, *cardo* и *decumano*. Центром является форум с наиболее важными зданиями, такими как *capitolium*, **курия** и **базилика**. По примеру Рима города обзаводятся другими постройками, необходимыми в жизни их обитателей: это термы, снабженные первоклассными акведуками и системой подогрева; театры, амфитеатры, рынки.

Классицизм эпохи Августа

Алтарь Мира

Техническое и формальное совершенство, римский реализм, эллинистические мотивы и классицизирующий вкус отличают художественную продукцию эпохи **Августа** (63 до н. э. — 14 н. э.). Разнообразные составляющие римского искусства не были до конца сплавлены воедино даже в таких официальных памятниках, как **Алтарь мира**, *Ara Pacis* (13 г. до н. э.). Однако общая художественная установка ясна: **архитектура и скульптурный декор тесно связаны**, и отдельные изображения носят типично римский характер, что касается прежде всего содержания, акцента идеи «*romanitas*». По трактовке форм другие произведения менее совершенны, в них преобладают реалистичные, даже натуралистичные черты, как в скульптурном

фризе храма Аполлона Сосиано (20 г. до н. э.) с *Триумфальным кортежем*. Академическая точность, классический дух, острое чувство достоверного правдоподобия отличают также почти 150 бюстов и статуй Августа.

В **стенной живописи** — так называемом втором стиле — **архитектурные перспективные виды** (Дом Грифонов на Палатине; Вилла Боскореале близ Помпей) сочетаются с **многофигурными сценами**, заимствованными или вдохновленными знаменитыми картинами греческой классики и эллинизма, с изображениями на темы эпоса и «Илиады». Но не меньше интерес к пейзажам и сценам в саду (стенопись Виллы Ливии у Прима Порты, ныне в Национальном римском музее). Завоевание Египта привело к распространению египетско-африканских мотивов (пигмеи, крокодилы и пр.), в основном через александрийское искусство (особенно живопись и рельеф), в котором соединились самые разные компоненты эллинистического искусства.

Настенная живопись

Египетские мотивы

Эпоха Юлиев-Клавдиев и Флавиев

Классицизирующее направление эпохи Августа, хорошо **отображаемое** в рафинированной **торевтике** (художественная обработка таких металлов, как бронза, железо, золото, серебро), геммах и камнях начала I в. н. э., было продолжено в правление династии Юлиев-Клавдиев: Калигулы (37–41), Клавдия (41–54), Нерона (54–68). В скульптурных **портретах**, однако, усиливается реализм изображения, с поиском характерности облика и индивидуальности портретируемого. Рельефы на исторические темы (алтарь Ага Pietatis Augustae, 43 до н. э.) демонстрируют включение архитектурных фонов с точными топографическими данными. Некоторые рельефы из разряда придворного искусства эпохи Флавиев (Арка Тита на римском форуме) отличаются **про-**

Скульптура и портреты

Арка Тита

Архитектура

Золотой дом

Колизей

ным наложением планов, что придает рельефам живую игру светотени.

Наиболее значительные сооружения выделяются сложной планировкой, с помещениями многоугольными, круглыми и даже криволинейных очертаний, в которых все более широко и разнообразно использовались кирпич и бетонные своды из легкого материала: примерами служат Золотой дом, *Domus Aurea*, — роскошная резиденция, построенная зодчими Севером и Целером для императора Нерона между Палатином и Целием; а также *Domus Flavia* архитектора Рабирия. В эту эпоху начинается (в 75 г.) возведение **Амфитеатра Флавиев, или Колизея**, — эллипсовидного в плане сооружения, предназначенного для гладиаторских боев, с покрытой песком ареной, окруженной постепенно повышающимися рядами сидений (до 45 тыс.), разбитых на сектора (*cavea*). Конструкция, поддерживающая уступы сидений с наружной стороны, тоже имеет криволинейный фасад, с ордерной проработкой по четырем ярусам.

Эпоха Траяна

Колонна Траяна

Грандиозные общественные здания

Пластические и колористические тенденции эпохи Флавиев явственно проступают в длинном непрерывном фризе **Колонны Траяна** (в свое время имевшем также и роспись), в котором различные элементы формы, еще эллинского происхождения, сплавлены с абсолютно римской композицией — римской не только в силу откровенно политического содержания или нового принципа построения в виде непрерывного свитка, но и по чисто художественному выражению, отличающемуся эмоциональной силой рассказа и поиском психологической достоверности образов.

Архитектура времен Траяна (98—117 н. э.) по всей империи богата **грандиозными общественными сооружениями**, от **ворот Рима и Чивитавеккья** в Италии до монументальных построек Испании (**акведук в Сеговии**, мост в Алькантара), римской Аф-

рике, где в тот период был заложен castrum Тамугади. Особенно показательными и в градостроительном, и в архитектурном отношениях стали два комплекса в Риме, сооруженные архитектором Аполлодором из Дамаска: **форум Траяна** и **термы** на холме Оппио. Последние, с их монументальным центральным ядром и свободными зонами вокруг, стали первым **величественным примером нового типа планировки римских бань**.

Форум Траяна
и термы

Эпоха Адриана и Антонинов

Чрезвычайно интенсивной и разнообразной была также строительная деятельность Адриана (117–138 н. э.). Он охватила не только Италию, Грецию, где была проведена реконструкция Афин, и греческие города Малой Азии (Траянео в Пергаме), но и все части империи, от Британии (Адрианов вал) до Африки (термы в Лептис Магна). Архитектура была богата идеями и мотивами; предпочтение отдавалось **криволинейным формам, централизованной планиметрии** и крупным помещениям, перекрытым сводом. Сводчатые конструкции были разных типов (**вилла Адриана** в Тиволи, **Пантеон**), что станет характерной чертой более позднего римского зодчества. Кроме этого, наблюдается возврат к сложной классицизирующей эlegantности, что демонстрируют тондо времен Адриана, помещенные на Арку Константина. Искусство времен правления первых императоров из династии Антонинов обнаруживает **тенденцию к большей живописности, особенно в портретах**, где еще более усилился — благодаря также и **применению сверла** — контраст между весомостью телесных масс и мягкими поверхностями волос или бороды. Пьедестал **колонны императора Антонина Пия (138–161)** в Риме, в Ватикане, включает (в отличие от других исторических рельефов того времени классицизирующего толка) **фигуры скачущих всадников, трактованных в полный объем, в ракурсных сокращениях, с ощу-**

Размах
строительства

Вилла Адриана
и Пантеон

Скульптура:
тенденция
к живописности

Колонна
Антонина Пия

Рельефы Марка
Аврелия

тимой пространственной средой вокруг центральной группы.

Живописность, проявившаяся уже в **восьми исторических рельефах Марка Аврелия** (161–180), помещенных на Арке Константина, особенно явственно дает о себе знать в **спиралевидном фризе на колонне того же императора**. В этом фризе меньше изобретательности по сравнению с аналогичным фризом на колонне Траяна, моделировка отличается **грубоватой жесткостью**, однако образы полны **мощной, драматической выразительности**. **Фронтальная поза**, в которой часто изображен император, **подчеркивает божественный характер его власти**, и в купе с сюжетами о чудесных событиях (например, сцена чуда с дождем в земле квадов) это вводит элемент иррационального и метафизического, обозначающий разрыв с эллинистической традицией и предвещающий художественные установления поздней античности и Средневековья.

Эпоха Северов и Диоклетиана

Скульптура

Скульптура периода династии Северов, **характеризуемая живой красочностью**, представлена в Риме рельефами **Арки Септимия Севера** (правил 193–211), где в чередзе заслоняющих одна другую фигур повторена схема непрерывного фриза, а также (в Лептис Магна) четырехсторонней арки и пилястров базилики, созданных мастерами школы Афродизия. **Римская скульптура III в. интересна прежде всего портретами**, часто с лаконичной и резкой линейной проработкой, и **саркофагами**, перегруженными фигурами, которые поэтому часто деформированы, но исполнены мощной выразительности, а символический характер изображений выдает сильное восточное влияние. В **четырёхсторонней Арке Галерия в Салониках** больше сцен аллегорических, нежели военных, а головы тетрархов (четыре правителя империи, согласно проведенному при Диоклетиане административному расчленению ее территории)

трактованы в полном объеме, согласно нормам поздней Античности. В живописи присутствуют классицизирующие формы, даже в зарождающемся христианском искусстве.

Среди последних грандиозных архитектурных сооружений впечатляют **Термы Каракаллы** (211–217), которые были украшены крупными мозаиками с изображениями гладиаторов, и **Термы Диоклетиана** (284–305) в Риме; сохранились также выстроенный этим императором масштабный дворец в Сплите и императорские здания Тревири.

Термы Каракаллы
и Диоклетиана

РЕЗЮМЕ

РИМСКОЕ ИСКУССТВО

Римское искусство включает в себя художественную продукцию собственно города Рима, а также обширной части мира, который был завоеван Римом, так что создавался плодотворный взаимный обмен между центром и периферией. Появляются значительные архитектурные творения, такие как триумфальная арка, базилика и термы.

Искусство Римской империи вдохновляется идеями рациональности и практической целесообразности, что станет исходной точкой в строительных начинаниях всех сменяющихся императорских династий.

4 От раннего христианства до Каролингов

История искусства первых веков новой эры самым тесным образом связана с зарождением и распространением христианства. Эдикт Константина от 313 г., становление Византийской империи, противостояние иконоборчеству в VIII–IX вв., утверждение лангобардов в Италии и «Каролингское Возрождение» – таковы исторические вехи, оказавшие глубокое воздействие на эволюцию художественного сознания.

Раннехристианское искусство

Христианство стремительно распространяется уже в первые века своего существования, несмотря на то что жизнь христианских общин протекала, чтобы избежать преследований, по большей части в подполье. Искусство не обнаруживает четко уловимых «христианских» черт даже после эдикта Константина 313 г., отметившего обращение императора в христианство; гораздо большее значение имел эдикт императора Феодосия 380 г., утвердивший господство ортодоксального христианства. Расцвет переживали архитектура и христианская живопись, скульптура же представлена прежде всего саркофагами с рельефными изображениями на стенках и редкими статуями, среди которых известен *Добрый пастырь* (Латеранский музей, Рим).

■ Архитектура: базилика и маврикий

До обнародования эдикта Константина в качестве мест для отправления культа использовались частные дома или также *domus ecclesiae* – небольшие сооружения, типология которых повторяла, видимо, схему римского дома с атриумом.

С IV в. появляется здание, типичное для христианской религии и преемственное с римской гражданской архитектурой: базилика, выбранная для удовлетворения новых литургических потребностей,

Эволюция
базилики

когда на совершение обрядов собиралось много верующих, вся община. **Простой зал в виде удлинённого прямоугольника**, образуемого стенами и перекрытого сводами, — эта примитивная форма базилики была обогащена идущими внутри, **параллельно стенам, колоннадами** (в три и пять нефов) и **абсидами в торцах**. Поперечный неф, **трансепт**, проходящий на отметке в три четверти длины здания, задавал **крестообразную схему**, имеющую ясно читаемое символическое содержание. Среди ранних базилик V—VI вв. достопримечательностями являются Санта-Мария Маджоре, Санта-Сабина, **Сан-Джованни ин Латерано**, **Сан-Пьетро**, Сан-Лоренцо в Риме, в других местах — Сант-Аполлинаре ин Класе и Сант-Аполлинаре Нуово в Равенне, Санта-Текла в Милане и раннехристианская базилика в Аквилее.

Наряду с постройками продольной планировочной схемы, базиликами, возводились и **здания центрического типа** (Сан-Стефано в Риме, Сан-Лоренцо в Милане), которые хорошо подходили для **баптистериев, мавзолеев, мавзолеев** — зданий над гробницами христианских мучеников, с которых начал развиваться культ мучеников. Такие здания, как мавзолей Санта-Костанца в Риме, показывают, что их внутренняя структура заимствована у построек императорского Рима. Константин и его мать, Святая Елена, равно как и их преемники, заложили много культовых построек в Константинополе (например, первая церковь Святой Софии), Сирии и Палестине (церковь Рождества в Вифлееме).

Маттирий

■ Фрески и мозаики

Самые важные свидетельства раннехристианской живописи представлены прежде всего **фресками римских катакомб**: самые древние примеры (катакомбы Домициллы, Каллимака, Претеста, Прициллы, начало III в.) демонстрируют **прямую связь со стилистическими образцами римской живописи**, при явно выраженной тенденции к схематизации форм, но с наделением **персонажей и сцен** неперменным символическим значением (так,

Росписи катакомб

Мозаичный декор

изображение павлина в катакомбе Присциллы символизирует Воскресение).

Вслед за эдиктом Константина, продолжая установившийся во времена катакомб обычай делать росписи стен, **появляются первые циклы мозаичного декора**: в Риме это свод обходной галереи в Санта-Костанца и мозаика в Санта-Пуденциана. Среди самых значительных произведений IV в. — напольные мозаики в Аквилее и настенные (сохранившиеся лишь частично) в капелле Сант-Аквилино в церкви Сан-Лоренцо, Милан. В Риме к V в. относятся мозаики в Санта-Мария Маджоре, к VI в. — в церкви Санти-Косма-э-Дамиано.

Византийское искусство

Крестовокупольный храм

Ход развития художественной культуры византийского общества, родившегося из слияния на востоке империи, после ее распада в 476 г., двух сил — римского государства и христианской религии, — **показывает непрерывность римской традиции**.

С VII в. в структуре базилики начинает утверждаться новый тип храма в форме **греческого креста** (или **вписанного креста**), где произошло соединение двух схем, представленных в базилике и *мартирии*. Это слияние осуществлялось в несколько этапов, примерами которых (VIII в.) служат собор в Салониках и церковь Святой Ирины в Константинополе.

■ Эпоха Юстиниана

Сводчатые конструкции

Святая София

Памятники
Равенны

Правление императора Юстиниана (527–565) является собой расцвет, ставший **первым золотым веком** византийской архитектуры. В **храмовом зодчестве** развиваются **сводчатые конструкции**, все больше удаляясь от первоначальной структуры гипостилья. Наиболее яркий памятник этого периода — церковь **Святой Софии в Константинополе** (532–537). В VI в. и итальянские постройки отражают византийские типы: в **Равенне** наряду с трехнефной базиликой **Сант-Аполлинаре ин Классе** возводится **Сан-Витале** — подчеркнуто октагональная структура с полуциркуль-

ными нишами в гранях восьмиугольника. В юстиниановскую эпоху появляется также иконостас — украшенная иконами разделительная стенка между местом совершения таинств (алтарь) и нефом.

Орнаментальная скульптура представлена **капителями** с фигуративным декором (Археологический музей, Стамбул), **пультанами** (элементы в виде усеченной перевернутой пирамиды, вставляемые между капителью и аркой) церковью Сан-Витале в Равенне, Святых Сергия и Вакха, Святой Софии в Константинополе и ажурной резьбой, например, из Сан-Витале (Археологический музей, Равенна) — во всех этих произведениях блестяще использованы принципы барельефа, заглабленной и сквозной резьбы.

Орнаментальная
скульптура

■ Мозаика до VII в.

Особенный характер византийского искусства более явственно виден в мозаике. **Главные циклы** периода V—VII столетий находятся в **Салониках** и **Равенне**. Из константинопольских мозаик сохранился только фрагмент декора, происходящий из перистилия большого императорского дворца (вероятно, времен Юстиниана). В **Салониках**, в мозаиках церкви Святого Георгия (конец IV в.) строгие и статичные фигуры демонстрируют новый вкус к абстрагированию форм.

Салоники

Мозаики **Равенны** следует считать продукцией независимой школы, связанной с раннехристианской итальянской традицией, которая ясно уловима в мавзолее **Галлы Плацидии** и базилике Сант-Аполлинаре ин Классе.

Равенна

■ Работы по металлу

Основной техникой византийского искусства художественной обработки металла можно считать **перегородчатую эмаль (cloisonné)**, в которой использовались драгоценные камни, вроде алмаз-дина и граната и стекловидные массы; помещенные в ячейки между припаянной золотой проволокой, они создают красочные пятна внутри

Перегородчатая
эмаль

ПЕРИОД ИКОНОБОРЧЕСТВА

В борьбе, охватившей в VIII–IX вв. Церковь и Восточноримскую империю, император Лев III распорядился (726) разрушить все священные изображения. Наоборот, связанный с ними культ считался допустимым согласно решениям созванного в Никее собора (787), и после многочисленных дебатов окончательно принят (843) императрицей Феодорой. В период иконоборчества придворное искусство обходилось без изображения божественных понятий в человеческих формах, довольствуясь символами (прежде всего это крест), поэтому развивались декоративные мотивы, заимствованные из исламского искусства. Человеческая фигура, напротив, утверждается в светском искусстве, в первую очередь ра-

ди прославления могущества императора. Одним из результатов преследований в период иконоборчества стало увеличение числа монахов на Востоке, куда распространилось византийское искусство (равно как и Рим был одним из важнейших центров этой художественной диаспоры). В живописи складываются каноны относительно состава изображительных тем и их распределения на стенах храма: в куполе представлен только Христос-Пантократор (что означает «Вседержитель»), в конхе абсиды – восседающая на троне Богоматерь с младенцем, на сводах – апостолы и патриархи. В трактовке фигур утверждается статичность, строгая подчиненность линейным схемам.

геометризованного рисунка, напоминающего пчелиные соты.

Ближе к 1000 г. эмаль, сильно отдалившись от природных форм, теряет прежде всего в цвете (роскошные чаши из золота и порфира в сокровищнице Сан-Марко, Венеция). Подлинным шедевром этого вида ювелирного искусства является Пала д'Оро в алтаре Сан-Марко. В более позднее время славились работы в филигрании классицизирующих форм.

Пала д'Оро
в Сан-Марко

Лангобардское искусство

В 568 г. германское по происхождению племя лангобардов под предводительством Альбуина заняло часть Северной Италии, сделав своей столицей Павию. Вплоть до прихода Карла Великого в 774 г. оно доминировало над остальными регионами, в том числе в центре и на юге полуострова. Лангобарды были христианами, приверженными ереси арианства, но в начале VII в.

стараниями королевы Теодолинды вошли в лоно католической Церкви.

Главные свидетельства лангобардского искусства сосредоточены в сфере **художественного ремесла по металлу**: богатые коллекции таких предметов, часто из драгоценных металлов, лангобарды принесли с собой из Паннонии и продолжали делать уже на территории Италии. Эти предметы (прежде всего **рукояти мечей, фибулы, кресты**) обработаны и украшены узорами из переплетающихся линий и зооморфными мотивами (фибулы и кресты в музее Чивидале). Имеются и примеры стилизованных изображений, как на кресте герцога Гизульфа (VI–VII вв., музей Чивидале) или на пластине Агилульфа (VII в., музей Барджелло, Флоренция). Часто эти металлические предметы обогащены вставками из драгоценных камней или просто раскрашены (крест Агилульфа, VII в., сокровищница собора в Монце).

Обработка
металлов

Кроме того, известны несколько образцов **каменной скульптуры**, относящиеся к последнему периоду лангобардского могущества, например саркофаг Теодоры в Павии (ок. 720) и **барельефы** алтаря герцогини Ратхис (середина VIII в., Христианский музей, Чивидале), где изображены сцены из Нового Завета.

Скульптуры
и барельефы

В сфере **архитектуры** планы некоторых церквей обнаруживают влияние классической и восточной традиций, ясно читаемых в **планах в виде звезды** и двойных кольцевых обходах (например, церковь Санта-София в Беневенте, ок. 762).

Архитектура

Каролингское искусство

Карл Великий был коронован папой Львом III в 800 г., и эта дата считается годом рождения новой империи на Западе — Священной Римской империи германской нации. Ее центром был город Аквисграна (Ахен), где находился двор и куда Карл Великий пригласил видных ученых и поэтов. Однако центров духовной культуры было гораздо

Каролингское
Возрождение

больше: по всей империи распространялись школы, развивавшиеся прежде всего на базе библиотек и скрипториев в монастырях Восточной Франции, по Рейну, в Южной Германии и Северной Италии. Все это дало основания назвать интеллектуальный подъем той эпохи **«Каролингским Возрождением»**, *Renovatio carolinica*. Высочайшего расцвета достигло искусство книжной миниатюры, получившей многообразное стилистическое выражение в целом ряде школ (Тур, Трир, Санкт-Галлен и др.).

■ Архитектура

Западный фасад:
Westwerk

Монастырское строительство следует прежде всего базиликальному типу. Среди наиболее блестящих его воплощений того времени — комплекс аббатства **Сен-Дени**, церковь которого была заложена в VII в. Ее план представлял собой три нефа, трансепт и абсиду с кольцеобразной криптой. К тому типу принадлежат также церковь аббатства в Лорше и базилика в Регенсбурге. Характерной приметой монастырской церкви каролингской эпохи был высокий западный фасад, *Westwerk*, где находился вход, фланкируемый высокими башнями, которые отвечали боковым нефам. Внутренняя лестница вела наверх, откуда император и его свита наблюдали за проходившей в алтаре службой: примером такого решения является церковь бенедиктинского монастыря Корвей в Саксонии (873—885). Другим репрезентативным зданием стала знаменитая **Палатинская капелла в Ахене** (796—805), восьмиугольная в плане, что отражает характер византийской церкви центрического типа, представленный храмом Сан-Витале в Равенне.

Палатинская
капелла в Ахене

Дворцы и церкви украшались мозаиками, но все они утрачены. Также и от скульптуры, некогда дополнявшей архитектурный декор, остались единичные примеры. Интерес вызывают образцы бронзового литья, как четыре двери Ахенского собора (IX в.).

■ Работы по металлу

Большая часть произведений из драгоценных металлов утрачена; случайно уцелевшие предметы свидетельствуют о высоком уровне владения различными техниками: чеканка, гравировка, ниелло (чернение), филигрань, вставки из драгоценных камней, эмали. В храмах и монастырях имелись целые собрания драгоценных предметов, а письменные источники говорят о наличии великолепных алтарных образов (pala) из золота. Большое распространение получают в тот период фигуративные изображения, особенно святых и Богоматери. **Шедевром каролингского ювелирного искусства считается алтарь Вольвиния (ок. 835) в церкви Сант-Амброджо в Милане, украшенный пластинками из золота и серебра.**

Алтарь Сант-Амброджо в Милане

РЕЗЮМЕ

РАННЕХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО	До II в. н. э. еще не существует искусства четко выраженного «христианского» толка. С IV в. появляются базилика и мавзолей, представленные многочисленными примерами в Риме и Константинополе. Главными «фигуративными» свидетельствами того периода выступают фрески и мозаики.
ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО	Первоначально утверждаются два главных типа церковного зодчества – базилика и мавзолей. С VIII в. появляется новый тип здания, крестовокупольный, или в виде греческого креста, представляющий собой слияние планировочных схем базилики и мавзолея. В правление Юстиниана наступает золотой век византийской архитектуры, характеризуемый развитием церковного зодчества и переходом от столбчатой (гипостильной) структуры базилики к сводчатой конструкции. Характерными техниками византийского искусства являются мозаика и художественная обработка металла.
ЛАНГОВАРДСКОЕ ИСКУССТВО	Главными художественными свидетельствами являются предметы из металла (фибулы, кресты, рукояти мечей), традиции изготовления которых лангобарды принесли из Паннонии и продолжили в Италии. После обращения в католичество утверждаются новозаветные темы, воплощаемые в фигуративных сценах.
КАРОЛИНГСКОЕ ИСКУССТВО	С Карлом Великим и «Каролингским Возрождением» достигает блестящего расцвета архитектура, основанная на базиликальном типе церковного здания (например, комплекс Сен-Дени) при характерном акценте ряда архитектурных элементов, составляющий западный фасад, Westwerk. Высокого уровня достигают также книжная миниатюра и различные техники и приемы работы с металлами.

5 Романское искусство

*Романское искусство развивалось в Европе в XI–XII вв., продолжаясь и в XIII в.; с ним в европейской посткарولينгской культуре прочно, хотя и в преображенном виде, укореняется классическое – римское, **готано** – наследие. Духовный и религиозный аспект доминирует во всех областях жизни и искусства, но античная традиция привносит в европейское сознание идею культурного единства – впервые после крушения Римской империи. Сложившийся стиль, однако, отнюдь не является гомогенным образованием: ввиду многообразных факторов формируются различные **местные школы**. **Архитектура** воспринимает и развивает **типичные формы поздней античности** (сводчатое перекрытие, членение на пролеты, значимость расположения частей здания и масс стены), **включает** – вместе с выступами и впадинами орнаментального рельефа – **скульптурный декор**, органично сплавленный с архитектурными формами и ритмами. Живопись отличается большим разнообразием, нежели зодчество, а кое-где, прежде всего в Италии, в полной мере ощущаются византийские и классицизирующие влияния; то же относится к книжной миниатюре. Художественное ремесло, в разных его видах, переживает подлинный расцвет, отмеченный появлением шедевров ювелирного искусства, мелкой пластики, резьбы из слоновой кости, витража.*

Рождение и развитие романского стиля

Впервые термин «романский, **готанисо**» использовал французский ученый-медиевист Де Комон в 1824 г. для характеристики искусства XI–XII вв. в Центральной Европе: он не подчеркивал этим и даже не подразумевал **свободное рождение форм от древнеримского искусства** и не проводил аналогии с параллельно проходившим процессом **формирования и развития романских языков**.

Происхождение и значение термина

Хронологические рамки романского искусства охватывают период **1000–1150 гг. для Франции**, а для прочих европейских стран растягиваются до **первых десятилетий XIII в.**

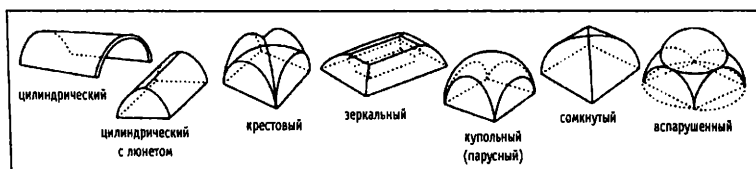
Наиболее значимой особенностью романики было **невероятное оживление строительной деятельности**, захватившее Европу и ставшее возможным

Развитие городов

в силу роста демографических и экономических показателей после 1000 г. Происходят **сложение новых центров городского типа и возрождение старых городов**, усиливается торговый обмен. В этих условиях очень важна была роль Империи, феодальной знати, папства и религиозных орденов (бenedиктинцев и цистерцианцев).

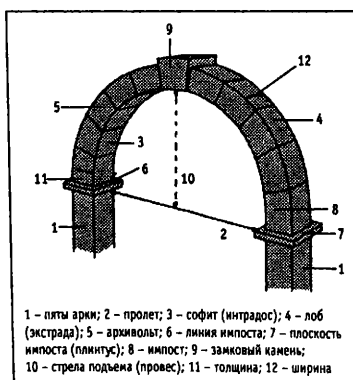
■ Собор

Именно городская среда могла предложить главную форму романской архитектуры — церковь или собор, выходящие своим фасадом, как правило, на площадь, центр экономической и социальной жизни города. Грубоватый, устойчивых пропорций, храм представлял собой активный



Ил. 5.1
Типы сводчатых конструкций (свод)

Ил. 5.2
Структура полуцилиндрической арки



Структурные
элементы

элемент организации пространства: **крестообразный план, три или пять нефов, трансепт и абсида**. Собор получил свои характерные элементы в составе **полуциркульной арки, сводчатого перекрытия, крестового или полуцилиндрического по своей**

конструкции, и четко выверенного распределения нагрузки по мощным столбам, подпружным аркам и стенам в качестве контрфорсов.

Первые большие церкви со сводчатыми перекрытиями были выстроены практически одновременно в начале XI в. в Ломбардии и континентальной зоне под норманнским влиянием. Отсюда **романика распространяется, обогащаясь местными элементами, по всей Европе**. Деятельность норманнов простирается от собственно Нормандии (Жюмьез, Кан) на Францию (Везле, Отэн, Сент-Этьен, Пуатье), северные страны, Англию и вплоть до Палестины. Мастерство ломбардцев обеспечило им повсеместный прием, и на родину они приносили разнообразный опыт, полученный в Нормандии, Провансе (Арль, Сен-Жиль), Каталонии.

■ Монастыри

В развитии романской архитектуры определяющую роль сыграло сильно выросшее **могущество монашеских орденов**, особенно бенедиктинского и клунийского. Монастырь включал, **помимо храма, целый комплекс построек, предназначенных для молитвы и повседневной жизни**. Если настоятелем монастыря был аббат, он назывался **аббатством**. Вокруг внутреннего двора, или клуатра, который находился обычно к югу от церкви и где имелись общий колодец и садик, располагались **зал капитула** (там проходили все совещания, важные для монастыря и ордена), **покои настоятеля, dormitorio** (общая спальня монахов), **рефекторий** (трапезная) с примыкавшей **кухней**; имелись также помещения для послушников, гостей, больных и хозяйственные службы. Монастыри, особенно **клунийского ордена**, помогали паломникам, шествовавшим в Сантьяго де Компостелу и Рим; вдоль паломнических маршрутов строились церкви примечательно сходного типа — с кольцевым обходом позади алтаря в абсиде и радиально расположенными капеллами.

Роль монашеских орденов

Комплекс аббатства

Клунийские храмы

Важными примерами являются знаменитое аббатство Ключи в Бургундии, цистерцианское аббатство Фонтенэ (1130) и итальянские аббатства Сант-Анджело ин Формис близ Капуи и Кьяравалле делла Коломба (1135) в Эмилии.

■ Скульптура

Возвращение
к каменной
скульптуре

Романская скульптура привнесла с собой **грандиозное возрождение в использовании камня** и оригинальной переработке в монументальном масштабе образцов, взятых из позднеантичного искусства (в частности, искусства римских провинций) и искусства малых форм, вроде предметов из металла и книжной миниатюры.

Библейская
тематика

Декоративное
начало в соборах

Скульптурный декор, приспособленный к потребностям архитектуры, подчеркивал элементы конструкции (капители, архитравы, порталы, пилястры и т. д.). Фасад романского собора, акцентированный **крупными порталами**, предоставлял много места скульптуре, а **иллюстрирование сюжетов из Нового и Ветхого Завета** выполняло также дидактическую функцию, воспитывая сознание верующих. В **декоративных частях** (капители, карнизы и т. п.) разнообразие фантастических существ, свободное обыгрывание античных мотивов и причудливые трансформации чередовались с неподражаемой игрой воображения, чувством и тягой к легендарному, **небывалому и гротескному**. Большое распространение получили также литургическая утварь, резные двери и кафедры, светильники и прочие предметы из бронзы.

Никколо,
Вильгельмо,
Бенедетто
Антелами

Среди скульпторов выделяются такие мастера как **Никколо** (работал в 1120–1150), автор бронзовых дверей Сан-Дзено в Вероне; **Вильгельмо** трудившийся в Модене (в соборе в 1100–1110); **Бенедетто Антелами** (ок. 1150 – ок. 1230), работавший в Парме.

Неоднородная
панорама

■ Живопись

Менее целостной видится **панорама романской живописи**. Она развивалась автономно, и этот про

цесс проходил до конца XIII в., запаздывая по сравнению со скульптурой; сильнее в ней сказываются и региональные различия. В Италии доминирующее влияние исходило от византийской культуры, от которой сохранились и наиболее значимые памятники, вроде мозаик Южной Италии, и этот пласт не входит в сферу собственно романского искусства.

Главной характеристикой романской живописи является **впечатляющее развитие фрески**, о чем свидетельствуют циклы в Сант-Анджело ин Формис, Сан-Винченцо а Галлиано близ Канту (1106–1107), *Цикл Книги Царств* в Сан-Пьетро аль Монте (XI в.) в Чивате, фрески баптистерия в Новаре и др.

Истоки станковой живописи представлены прежде всего распятиями (*Христос торжествующий* мастера Гульельмо в соборе Сардзаны, Ла Специя), **великолепными образцами миниатюры**, отражающими более рафинированные вкусы по сравнению с народно-повествовательным духом фресок.

Главные мастерские романской Италии

Наиболее значительной из романских архитектурных школ была **ломбардская**: кроме такого миланского исходного образца, как Сант-Амброджо, необходимо упомянуть церкви Сан-Микеле и Сан-Пьетро ин Чьель д'Оро, в Павии, и церкви в районе Комо Сант-Аббондио и Сан-Феделе. В конце XII и начале XIII в. цистерцианские церкви (Кьяравалле Миланезе, Черрето Лодиджано) и дворцы городских коммун (Милан, Павия, Комо, Бреша) прокладывают путь к ломбардской готической архитектуре.

■ Базилика Сант-Амброджо в Милане

Раннехристианская базилика, заложенная Святým Амвросием как *мартирий* в 386 г., перестраивалась в течение VIII–IX вв., а в X – первой половине XI в. преобразилась в храм романского типа:

Стилистические
нововведения

ее восточная часть стала опытной площадкой, где отрабатывалась новая архитектурная система с крестовыми сводами, пучками пилястр и ритмичным чередованием небольших арок (аркатурный пояс) и лизен. Этот опыт сыграл определяющую роль в сложении ломбардского стиля и был подхвачен в других миланских храмовых постройках того времени (Сант-Эусторджо, Сан-Калимеро, Сан-Сатино, Сан-Челсо, Сан-Винченцо ин Прато, Санта-Еуфемия, Санта-Бабила, Сан-Надзаро Маджоре).

■ Собор в Парме

Вклад Б. Антелами

Начатый в 1046 г., собор был перестроен (в камне) в романо-ломбардском стиле после землетрясения 1117 г. Величественный интерьер образован тремя нефами, перекрытыми крестовыми сводами, с прямоугольными в плане травеями в среднем нефе и квадратными в боковых. Восточный фасад, с его тремя ярусами и выступающими абсидами, повторяет типичный для архитектуры Эмилии мотив открытых лоджий (присутствует и в соборе Модены). Внутри находится мраморная скульптура *Снятие с креста* (1178) Бенедетто Антелами, который является также автором проекта расположенного рядом с собором восьмиугольного баптистерия, включая его скульптурный декор. Начатый в 1196 г., баптистерий выделяется снаружи своими обходными галереями по четырем уровням.

■ Собор в Модене

Архитектор
Ланфранко

Новый собор был построен в 1099–1120 гг. на месте предшествующей базилики Сан-Джеминьяно ломбардским архитектором (возможно, из района Комо) Ланфранко, который наделил исходные ломбардские формы (двускатный фасад при трехнефном внутреннем пространстве, аркатурные лоджии) острым пластическим чувством и строгим критерием целостности в понимании архитектоники. Разделение фасада выступающими столбами,

подчеркивающими разную высоту нефов, показывает внутреннее членение на три нефа; контрфорсы выявляют снаружи ритм травей, оформленных пучками пилястр.

Руководителем скульптурной мастерской собора был **Вильельмо**, работы которого датируются концом XI — началом XII в. Ему приписываются рельефы среднего портала, Porta Maggiore — четыре крупные композиции по сторонам, со сценами *Бытия*, и скульптурный декор внутри перспективного портала (с фигурами пророков) и тимпана.

Скульптуры
Вильельмо

■ Площадь чудес в Пизе

С XI в. в Пизе шло строительство собора, кампанилы, баптистерия и кладбища. **Собор** является образцом романо-пизанской архитектуры: в 1063 г. его начал возводить архитектор Бускетто, а завершил между 1150 и 1160 гг. зодчий Райнальдо, автор монументального и в то же время элегантного фасада с четырьмя рядами лоджий. Здание с латинским крестом в плане и пятью нефами выделяется овальным в плане куполом (XII в.) и наружной облицовкой в виде чередующихся горизонтальных полос белого и черного мрамора, явно восточного происхождения, что станет отличительной чертой романской архитектуры в Тоскане. **Величественное, круглое в плане здание баптистерия**, начатое в 1153 г. архитектором Диотисальви (законченное лишь в течение XIV в.), снаружи украшено аркатурным поясом и ажурной лоджией.

Собор

Баптистерий

Кампанила, или Падающая башня (накренившаяся еще в процессе строительства из-за осадки грунта), была начата в 1174 г. по проекту архитектора Бонанно Пизано и окончена в течение XIV в. Цилиндрическое тело колокольни состоит из восьми ярусов, и шесть из них имеют обходные галереи в виде ажурных аркад.

Падающая башня

Пизанская романика в XII—XIII вв. получила широкое распространение в других городах Тосканы, таких как Пистойя (собор, церковь Сан-Бартоломео ин Пантано и Сант-Андреа), Лукка (церковь Сан-Фредиа-

Пизанская
романика

но, 1112–1147, и собор Сан-Мартино, XIII в.), Арещо (приходская церковь Санта-Мария).

■ Сан-Миниато аль Монте и баптистерий Сан-Джованни во Флоренции

Геометрические
узоры мраморной
облицовки

Яркими примерами романской архитектуры во Флоренции являются церковь Сан-Миниато аль Монте и баптистерий Сан-Джованни. Их отличают облицовка с геометризованным орнаментом из чередующихся полос белого и зеленого мрамора и ошутимое воздействие раннехристианской и классической традиций. Баптистерий (освящен в 1059 г.) являет собой октагон с аркатурными поясами, а капители пилястров демонстрируют прямые цитаты из античного искусства; три двери, выполненные из золоченой бронзы, будут сделаны позже Андреа Пизано и Лоренцо Гиберти. Сан-Миниато аль Монте (XII в.) выделяется великолепным фасадом с арочным членением, оконным проемом в тимпане и классическим антаблементом; внутреннее пространство базиликального типа перекрыто деревянным потолком на стропилах.

■ Базилика Сан-Марко в Венеции

Византийская
схема

Первое здание базилики IX в. (828), поврежденное пожаром 976 г., было реконструировано в XI в. по образцу церкви Святых Апостолов в Константинополе (разрушена), отсюда — византийское решение с греческим крестом в плане, пятью куполами на парусах и широких подпружных арках. Каждый рукав креста подразделен на три нефа с колоннадами, поддерживающими галереи. Алтарная часть, приподнятая из-за наличия крипты, выделяется богатым киворием, поддерживаемым колоннами с сюжетными композициями (возможно, XIII в.). Поверхности куполов, верхних частей стен, подпружных арок нефов полностью покрыты мозаиками (большая часть XII–XIII вв., с позднейшими переделками), образуя масштабную программу византийской иконографии.

Мозаики

Основной части базилики предшествует нартекс, проходящий вдоль всего западного фасада, который был завершен в период готики, в XV в. Нартекс разделен стрельчатыми арками на травеи и увенчан небольшими куполами, декорированными великолепными мозаиками в венецианско-византийском вкусе (1220—1250) с *Историей Ветхого Завета*. Снаружи в нижней части фасада имеются **пять глубоких арочных ниш с помещенными внутри них порталами**, украшенными скульптурными рельефами в византийском духе. По горизонтали фасад членится **террасой с балконом**; на террасе помещены **четыре статуи коней из золоченой меди**, привезенные из Константинополя, произведения эллинистической эпохи (III в.). Примечательные скульптурные работы имеются и на других фасадах базилики; так, с южной стороны находится группа из египетского порфира, изображающая тетрархов (начало IV в.).

Фасад

■ Базилика Сан-Никола в Бари

Важное здание романской эпохи, строившееся с 1087 г. и освященное в 1197 г., базилика Святого Николая имеет **три нефа и трансепт**. В ней соединяются византийские влияния (в частности, алтарную часть от нефов отделяет иконостас), опыт ломбардской романики (членение фасада плоскими пилястрами и объемным аркатурным поясом) и собственные интерпретации романского стиля, с сохранением галерей и возведением двух башен, фланкирующих фасад, что придает церкви облик крепостного сооружения. Внутри сохранился **резной белораморный трон XI в. (1098)**, сделанный для епископа Илии.

Византийские и ломбардские влияния

Базилика Сан-Никола стала образцом для целого ряда романских церквей в Апулии, например собора Сан-Сабино (1170—1178) в том же Бари и собора в Битонто (1175—1200).

■ Собор в Монреале

В окрестностях Палермо находится заложенный при Вильгельме II (1174—1189) собор в Монреале.

Фасад

Его фасад выделяется орнаментом из пересекающихся арок, расположенным в верхней части, и двумя фланкирующими башнями, служащими колокольнями. Внутри собор представляет собой трехнефную базилику, украшенную циклами мозаик (*История Ветхого и Нового Завета*), выполненных местными мастерами (XII–XIII вв.) по византийским образцам. Напротив, печать арабского влияния проступает в пристроенном внутреннем дворе бенедиктинского монастыря (XII в.).

Циклы мозаик

Романика во Франции

В конце X в., с усилением движения за реформу монашества, начался этап художественного обновления, продлившийся два столетия, когда романский стиль достиг полной зрелости. Во Франции это вызвало большое разнообразие местных вариантов романского стиля. Области, где сформировались наиболее важные из них: **Нормандия** (Жюмьеж, Кан) – с галереями, деревянными перекрытиями, системой чередующихся столбов, окруженных пучками пилястр, и колонн; **Пуату** (Сен-Савен в Пуатье) – с «зальными» храмами без прямого света; **Аквитания** (Ангулем, Сен-Фрон в Перигё) – с единственным нефом, перекрытым куполом; **Прованс** (Арль, Сен-Жиль) – с очень высокими нефами, без галерей, перекрытыми цилиндрическими сводами; **Овернь** (Клермон-Ферран) и паломнические церкви, некогда расположенные на путях в Сантьяго де Компостела (Сен-Марсиаль в Лиможе, Сен-Сернен в Тулузе, Сент-Фуа в Конке), – все с галереями, цилиндрическими сводами и абсидами с венцом капелл.

Нормандская

Аквитанская

Провансальская

Бургундская

В Бургундии выделяются три группы сооружений романского периода: производные от комплекса Клуни III, с цилиндрическими сводами на подпружных арках ланцетовидной формы (Отэн); имеющие прототипом Везле, с крестовыми сводами, цистерцианская группа (Фонтенэ), отличающаяся прямоугольной абсидой и отсутствием декора.

В **скульптуре** представлены разные школы, среди которых ведущими были **лангедокская** (Муассак, Суйяк, Каор, Конк) и **бургундская** (Клюни), отмеченная фантастическим и визионерским характером. Яркие школы сложились также в Пуату и Сентонже (Сэнт, Ольней, Ангулем, Пуатье). В более поздний период (вторая половина XII в.) заявляет о себе школа Прованса, выделяющаяся ориентацией на классику (статуи в клуатре Сен-Трофим в Арле и на фасаде Сен-Жиль дю Гар).

Романика в Германии

Самым живым центром немецкой романики была **долина Рейна**, где процветала сильная архитектурная школа, выделяющаяся **сложными пространственными решениями** (двойные хоры, двойные трансепты, крипты, башни над средокрестием и лестничные башни, галереи), продуманным **вертикальным соотношением объемов и богатым архитектурным декором** ломбардского типа (аркатурные пояса, карликовые лоджии, лизены).

К шедеврам немецкой романики относятся **соборы в Шпейере** (самый большой романский собор в Европе, перекрытый сводом в 1080 г.), **Трире** (1080), **Констанце** (1089), **Майнце** (1081–1137 и 1209–1237), **Вормсе** (1171–1220), **церковь Святого Михаила в Хильдесхайме** в Нижней Саксонии (1010–1033), **церковь в аббатстве Мария Лаах** близ Кобленца (1093–1230), позднероманские соборные церкви в Кёльне и Бонне. Важное значение имели и строительные начинания Генриха Льва (замок Данвардероде, 1175; собор в Брауншвейге). Чрезвычайно интересна **скульптура из камня, дерева и бронзы** (порталы, капители, надальтарные кресты, кафедры, светильники) и фресковая живопись. В романскую эпоху продолжается расцвет художественной жизни в монастырях, оставивший замечательные памятники **книжной живописи**, церковного ювелирного искусства (для алтарей, порталов, золотых реликвариев и т. д.), станковой живописи и ковроткачества.

Долина Рейна

Вертикализм

Шедевры

Скульптура
и миниатюра

РЕЗЮМЕ

РОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ
РОМАНИКИ

Термин «романский» служит определением европейского искусства XI–XIII вв., когда в наступившей строительной лихорадке оно достигает своего наиболее яркого расцвета. Храм является главной формой романской архитектуры, с ним связано и возрождение каменной скульптуры. Характерной чертой в культуре той эпохи является также лидирующая роль монастырей и религиозных орденов, распространение техник художественного ремесла, приемов книжной живописи. Монументальная и станковая живопись достигают подлинных высот во фресковых росписях и картинах на дереве.

ГЛАВНЫЕ РОМАНСКИЕ
МАСТЕРСКИЕ В ИТАЛИИ

В Италии романское искусство получает распространение во многих местных вариантах, имеющих специфические особенности. Главные романские мастерские формируются в процессе строительства Сант-Амброджо в Милане, соборов Пармы и Модены, базилики Святого Николая в Бари и собора в Монреале. Примером романопизанской архитектуры является целостный ансамбль Площади чудес в Пизе с собором, кампанилой, баптистерием и кладбищем. Флорентийские мастерская заявляет о себе такими крупными постройками, как церковь Сан-Миниато аль Монте и баптистерий Сан-Джованни, венецианская – базилика Сан-Марко, прототипом для которой послужила церковь Святых Апостолов в Константинополе.

РОМАНИКА ВО ФРАНЦИИ

Параллельно с расширением движения за реформирование монашества во Франции развивается архитектурный процесс, вырабатывая характерные черты региональных школ, в частности Нормандии и Прованса. В Бургундии различаются три группы: постройки, ориентированные на Ключи III, группа Везле и цистерцианское направление (Фонтенэ). В скульптуре главными школами выступают лангедокская и бургундская; более поздней является провансальская.

РЕЗЮМЕ

РОМАНИКА В ГЕРМАНИИ В долине Рейна в романский период активно действует влиятельная архитектурная школа, высокий уровень которой подтверждают соборы в Шпейере (самый большой романский собор в Европе), Трире, Констанце, Майнце, Вормсе; церковь в аббатстве Мария Лаах, позднероманские соборные церкви в Кёльне и Бонне. Больших высот достигают скульптура, миниатюра, станковая живопись, художественное ремесло по металлу и ковроткачество.

6 Готика

Период готического искусства длится с **середины XII по XV в.** От мастеровских французских соборов до поздних проявлений интернациональной готики этот стиль охватывает всю Западную Европу, став **последним великим этапом в целостном художественном развитии средневековой Европы.** В Италии благодаря деятельности монашеских орденов (цистерцианского) он тоже укореняется, но приобретает особые черты из-за сильной романской традиции, большого разнообразия местных связей и сохранявшейся приверженности классическому духу. В сфере живописи большое место занимают **циклы фресок**, демонстрирующие высокий художественный уровень; не менее значим и вклад **книжной живописи.**

Развитие и распространение готики

Истоки на севере
Франции

Истоки архитектурного стиля готики относятся к первой половине XII в., к району Иль-де-Франс **в северной части Франции.** Используя элементы, уже выработанные в романике и в исламской архитектуре, зодчие находят новые оригинальные решения.

С конца XII в. готика стремительно распространяется по Европе, охватывая **все виды искусства и придавая общее стилистическое лицо европейской художественной продукции.**

Термин готика появляется в историографии итальянского Возрождения в приложении к архитектуре для обозначения того, сколь сильно был ут-

РАЗЛИЧНЫЕ ТЕЧЕНИЯ В ГОТИКЕ

История искусства выработала сложную терминологию для характеристики различных стилистических аспектов готики: так, существует даже термин «**пламенеющая готика**», относящийся к архитектуре поздней готики XV – середины XVI вв., умножающей вертикальные членения и дробность форм, что

создает эффект динамики и живописности, вкпе с обильным скульптурным декором. В Англии декоративная поздняя готика (XIV в.) получила название **перпендикулярной.** Позже в изобразительном искусстве распространяется характерный «**мягкий стиль**», или «**интернациональная готика**».

рачен дух классики после конца античного мира и прихода варваров. Эта негативная подоплека термина была затем перенесена на изобразительное искусство в качестве обозначения языка странного, чуждого классическим нормам, и такая оценка сохранялась до конца XVIII в., когда в рамках французской и английской культуры произошла переоценка средневекового искусства; в XIX в. большое развитие получают исторические исследования по готике.

■ Формы готической архитектуры

В готическом искусстве роль архитектуры наиболее значима. По-иному решаются пространственные задачи, будь то в сакральном зодчестве или светском, и это создает новый контекст с точки зрения городского пространства, а город выступал средоточием формирования нового общества, в котором тон задавали торговое и ремесленное сословия.

Церковная
архитектура

Символом нового духа готики и воплощением напряженного поиска архитектурной мысли стал собор, великолепно организованный как структура, максимально раскрывающая возможности соединенных в ней элементов.

Ввод **стрельчатой арки** позволил перейти от романского тяжелого крестового свода к **нервюрному своду**, скорее напоминающему каркас, в котором распор сосредоточен в ребрах — нервюрах, или оживах, — и передан на пилястры, что устранило, таким образом, необходимость в массе стены; значительные по площади участки стен отныне заняты большими окнами, являющимися собой громадные панно из цветного стекла.

Стрельчатая арка

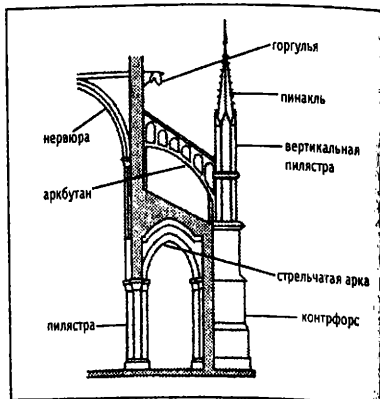
Боковой распор уравновешен снаружи столбами, к которым поверх пониженных боковых нефов идут дугобразные арки, **аркбутаны**. Столбы усилены высокими наверху пилястрами, **пинаклями**; водостоки оформлены в виде фантастических существ, **горгулий**. Сохраняется предпочтительным базиликальный план, с тремя или пятью нефами,

Города и граждан-
ское зодчество

с трансептом или без него, с венцом капелл в обширной восточной части.

Значительными были достижения и гражданской архитектуры: город, **опоясанный стенами** с мощными башнями, характерный для XI в., превращался в город оживленной экономической деятельности, центр торговли, и с XII в. вырабатывается обширная типология зданий (рынки, лоджии, госпитали), первое место среди которых занимает **дворец коммуны** (бролетто, или ратуша). Глубокие изменения происходят и в облике **замков**, все больше дополняющих свои изначальные оборонительные функции задачей служить достойным местом проживания сеньора.

Ил. 6.1
Архитектурные
элементы
готики



■ Скульптура

Менее символиче-
ская иконография

Готический собор, с его эффектными перспективными порталами, галереями, пинаклями, горгульями, представлял собой **обширное поле деятельности для скульпторов**. По сравнению символическими программами романики иконография циклов упростилась и проявилась, поскольку их функция была прежде всего воспитательной. В то же время **сюжетный состав**, воплощая средневековый энциклопедизм, **расширился** помимо тем, связанных с верой, отныне находят отражение **все аспекты жизни**. Рядом с ветхозавет-

ными и новозаветными сценами стали появляться изображения людских занятий, астрологические знаки, аллегорические образы, знания человеческие и божественные. **Гуманизация священных сюжетов** привнесла новое отношение к человеческой фигуре: первоначальная иератическая застылость («статуарные колонны», еще неразрывно связанные с архитектурой) уступает место большему натурализму, с пластическими акцентами, в которых чувствуется оглядка на классику. В XIV в., когда заканчивается период существования крупных мастерских при строившихся соборах, скульптура сосредоточивается на создании отдельно стоящей статуи и оформлении надгробий (королевские гробницы в Сен-Дени и герцогов Бургундских в монастыре Шанмоль).

Гуманизация
сакральной темы

■ Живопись и другие виды искусства

В готическом искусстве XII–XIII вв. живопись играла подчиненную роль по отношению к архитектуре и скульптуре. В сравнении с фресковыми циклами романики основное место занимает отныне многоцветный витраж. Однако в XIV в. фреска возвращает утраченные позиции, во многом благодаря более широкому распространению светской живописи (циклы росписей в замках и муниципальных дворцах); тогда же происходит и утверждение станковой живописи.

Красота линий, изысканное чувство цвета и свежее веяние натуроподобия еще более явственно заявляют о себе в книжной миниатюре, распространенной во всех европейских странах. Активно развиваются обработка металлов в мастерских ювелиров-скульпторов, резьба по дереву, а также ковроделение и шитье с изображением рыцарских сцен, витраж и гравировка по стеклу, керамика. Резная слоновая кость, выходявшая прежде всего из французских мастерских, стала важнейшим средством в распространении стилистических образцов готики. Чрезвычайное значение имело также производство ковровых тканей в мастер-

Прикладные
искусства

ских Франции и Фландрии — настоящих «ковровых стен» с изображением преимущественно светских сюжетов, неотъемлемой части убранства феодального замка.

Эпоха готики во Франции

Соборы
Иль-де-Франс

Колыбелью готического искусства примерно в середине XII в. становится область Иль-де-Франс, в которой находится столица, Париж. С 1140 г. в новых — готических — формах перестраивается хор церкви в аббатстве Сен-Дени, история которого восходит к VII в., а в XII в. его церковь стала усыпальницей французских королей. Выстроенные затем протоготические соборы с галереями и шестилотковыми сводами в Сансе, Нойоне, Санлисе, **Нотр-Дам в Париже** и Лане обозначают последовательные этапы в развитии стиля, который достигает зрелости уже к началу XIII в. — в период возведения соборов в **Шартре** (с 1194), **Реймсе** (с 1211), **Амьене** (с 1220), **Бурже**, — а окончательной завершенности — к середине века, в **парижской Сен-Шапель** (1242–1248), с ее удивительно цельным пространством и витражными окнами вместо стен, соборе в Бове (с 1248) и церкви Сен-Урбен в Труа (1261–1277). Стилю Иль-де-Франс начали подражать во всей Франции. После Столетней войны, замедлившей

Поздняя, или
«пламенеющая»,
готика

темпы строительства из-за оттока средств и рабочих рук, возобладали стиль **поздней готики**, или **пламенеющей**, реализованный в Аббевиле, Лувьере, церкви Сен-Маклу в Руане, Труа, Бру.

Гражданское
строительство

В сфере фортификационного строительства в эпоху готики получили продолжение процессы начатые в период романики: замки и городские укрепления возводятся с высокими стенами, регулярно перемежаемыми башнями (Каркассон, Авиньон, Анжер, Эг-Морт, Жизор, Шатоден). В XIV в. замки начинают превращаться в настоящие резиденции (Папский дворец в Авиньоне). Города обзаводятся эффектными общественными

ми зданиями, будь то ратуши или госпитали (Анжер, Тоннер, Бон), мостами (Авиньон, Каор, Монтобан); появляются и частные особняки нового облика (особняк Жака Кёра в Бурже).

Полихромному витражу в готической архитектуре уделялась основная роль в объединении декоративных элементов, и в XIII в. это искусство демонстрирует поразительно высокие образцы совершенства в Шартрском соборе, в парижской Сен-Шапель и многих других соборах, оказав сильное воздействие на книжную миниатюру.

Искусство
полихромного
витража

Вклад Италии

В панораме европейской готики Италия занимает особое место в силу прочности традиций романки, разнообразия региональных связей и **наличия внутренней приверженности духу классики**, так что развивался новый язык искусства, полностью включенный в духовные устремления готики.

Особенности
готики в Италии

В архитектуре не встречается ничего сопоставимого с французской готикой, а цистерцианские церкви даже при использовании специфических структурных элементов, общности пропорций, подчеркнутом вертикализме и ясности построения выражают все-таки совсем иное умонастренное и состояние духа. С утверждением коммун все итальянские города обзаводятся дворцом городского совета, или коммуны, — блокообразным зданием с башней или портиком на нижнем этаже, но прежде всего облик самого города задает тон в характере архитектуры, и место получает типические черты, сохраняя их на протяжении столетий (например, Сан-Джиминьяно).

В архитектуре

В скульптуре ориентация на классику была сознательной и целенаправленной. Начиная от мастеров «римского» и императорского двора Фридриха II Гогенштауфена до тосканской школы, Никколо Пизано, Арнольфо ди Камбио, Андреа Пизано, и в этом кругу видных скульпторов совершенно отличительную роль играет Джованни Пизано.

Дворцы городских
коммун

В скульптуре

В живописи

В живописи абсолютный триумф празднует фреска: с конца XIII и по конец XIV в. вырабатывается национальный язык, получающий разные акценты в различных региональных школах.

Две церкви одна
над другой

■ Базилика Сан-Франческо в Ассизи

Посвященный Святому Франциску храмовый комплекс являет собой первый крупный ансамбль отлительно итальянской готической архитектуры. Проект реализован в двух храмах, один над другим: Нижняя церковь, начатая в 1228 г., имеет один неф, перекрытый крестовыми сводами, два трансепта и полукруглую абсиду; позже, к концу века, были добавлены капеллы; Верхняя церковь, заложенная в 1253 г., имеет один неф с сильно выступающим трансептом и многоугольные абсиды.

Циклы фресок

Сан-Франческо включает важнейший фресковый цикл итальянской живописи, датируемый серединой XIII — третьим десятилетием XIV в. На стенах Верхней церкви сохранились фрески мастеров римской школы (ок. 1280) в верхнем ярусе и джоттовский цикл *Легенда Святого Франциска* (ок. 1298) — в нижнем. Трансепт и хор включают сильно поврежденные фрески Чимабуэ, в том числе *Распятие*.

В Нижней церкви на стенах нефа представлены сцены *Истории Святого Франциска* (середина XIII в.), *Мазста* со Святым Франциском перед Богоматерью работы Чимабуэ, цикл фресок Пьетро Лоренцетти с композициями *Распятие и Снятие с креста*; в капелле Сан-Мартино — фрески *Истории Святого Мартина* кисти Симоне Мартини.

■ Церкви Флоренции

Городской собор, посвященный Богоматери, был начат в 1296 г. Арнольфо ди Камбио и строился весь XIV в. в соответствии с этим проектом; завершен же был в 1420—1434 гг. Филиппо Брунеллески, разработавшим конструкцию купола. Трех-

АРХИТЕКТУРА ИМПЕРАТОРА ФРИДРИХА II

Памятники архитектуры и скульптурного оформления, созданные по заказам Фридриха II Гогенштауфена (1194–1250), образуют цельную группу по общности их стиливых и технических особенностей.

Фридриховская архитектура явно дышит политическим идеалом имперской власти, на которую «работало» и новое обращение к античности, пусть с византийскими акцентами (особенно в скульптуре). Выразительные средства и технические приемы, напротив, заимствовались из опыта цистерцианцев и французской готики (особенно гражданского строительства), а также из мира ислама, хорошо знакомого Фридриху по личному участию в крестовом походе в 1227 г.

Все эти разнородные элементы тем не менее были связаны воедино сильным стремлением к рациональности, геометрической четкости, структурной ясности и порядку. Значимыми свидетельствами этой архитектуры стали несколько построек религиозного назначения, вроде

цистерцианской церкви (не закончена) в Мурго близ Лентини (ок. 1225), возводившейся по образцу Клерво, и масштабные укрепленные резиденции, такие как Кафель Маннаке в Сиракузах и Кафель Урсино в Катании (1240), а также замки Саллеми, Аугуста и др.

Однако гораздо более репрезентативными сооружениями являются башенные ворота Катуи (1234–1239, ныне наполовину разрушены), выстроенные, возможно, по проекту самого Фридриха и отмечавшие въезд в штауфеновские владения, и Кафель дель Монте близ Андрии (начат в 1240), с геометрически точным восьмиугольником в плане и крайне строгой структурой, в которой внутренние помещения сделаны по готическим стандартам франко-бургундского толка.

Фридриховская архитектура стала важным опытом освоения классического наследия для Никколо Пизано и Арнольфо ди Камбио и через них – одним из истоков обновления тосканской архитектуры XIII–XIV вв.

нефная базилика с трансептом имеет кольцевой обход с венцом капелл. Именно капеллы, с их нервюрными сводами и стрельчатыми арками, являются наиболее характерными проявлениями готики в **Санта-Мария дель Фьоре**.

Францисканская церковь **Санта-Кроче** (Святого Креста), вероятно, была реконструирована Арнольфо ди Камбио. Она имеет три нефа с восьмиугольными столбами. Капеллы в плечах трансепта расписаны фресками в XIV в. Это важнейшие примеры ранней итальянской живописи и творчества таких мастеров, как Джотто, Мазо ди Банко, Бернардо Дадди, Таддео Гадди, Джованни да Милано.

Санта-Мария
дель Фьоре
Санта-Кроче

Главные итальянские скульпторы и живописцы

Уже в XIII в. в живописи и скульптуре Италии получил развитие специфически национальный язык изображения, и это стало возможным благодаря появлению целого ряда выдающихся мастеров.

■ Никколо Пизано

Возможно, **Никколо Пизано** (ок. 1215—1278/1284) был уроженцем Апулии, поскольку его называли также апулийцем; не исключено, что как скульптор и архитектор он сформировался в проникнутой классическими идеалами среде, сложившейся вокруг кампано-апулийской придворной «академии» Фридриха II Гогенштауфена. Никколо сумел перенести классические формы в новый контекст и выработать свой язык — пластически мощный, исполненный величавости и драматизма, наполненный энергией жизни и гуманистическим духом. В 1260 г. он выполнил шестиугольную **кафедру баптистерия в Пизе**. Колонны, опирающиеся на фигуры львов, несут трехлопастные арки и балюстраду, на плитах которой представлены пять рельефных композиций на сюжеты *Детство Христа*, *Распятие*, *Страшный суд*. Ломбардские приемы, проступающие в блокообразной, весомой объемности форм, введены в композиционные схемы классицизирующего толка. Далее, параллельно с гробницей Святого Доминика в посвященной ему церкви в Болонье (1265—1267), мастер создает восьмиугольную **кафедру в соборе Сиены** (1265—1268) — в сотрудничестве со своим сыном Джованни и Арнольфо ди Камбио, и в этом произведении проявилось возрастающее влияние готики, с ее эмоционально острым образным строем. Также с сыном Джованни Никколо выполнял рельефы **Большого фонтана** на главной площади в **Перудже** (1275—1278).

Кафедра
баптистерия
в Пизе

■ Арнольфо ди Камбио

Скульптор и архитектор Арнольфо ди Камбио родился в деревне Колле ди Валь д'Эльса (ок. 1245) и умер во Флоренции до 1310 г. Первое относящееся к его творчеству свидетельство связано с Сиеной (1266), где в качестве ученика Никколо Пизано он работал над кафедрой собора; возможно, он помогал учителю также и в изготовлении саркофага Святого Доминика в Болонье (1265–1267). Арнольфо знал искусство Рима и южных областей, как это видно по гробнице кардинала Аннибальди (1276, разъединена) в Сан-Джованни ин Латерано, ставшей образцом для римских гробниц периода готики и обозначившей на будущее проблему ансамблевого соотношения архитектуры и скульптуры. В 1278 и еще раз в 1281 г. Арнольфо посещает Перуджу, где для фонтана на Piazza Maggiore выполняет три оставшиеся фигуры: его *Жаждающие* отмечены суровым и убедительным реализмом. Широкую известность ему принесли такие работы, как надгробный памятник кардиналу Де Брею (1282, разъединен, затем установлен неудачно) в церкви Сан-Доменико в Орвието, кивории в Сан-Паоло фуори ле Мура (1285), Санта-Чечилия ин Трастевере (1293) в Риме, в часовне папы Бонифация IV (1296), в старом соборе Сан-Пьетро в Ватикане, где он числился в звании архитектора. Среди сохранившихся скульптур с фасада Санта-Мария дель Фьоре выделяются большая статуя *Мадонны с младенцем и Богоматерь Рождества* (1296–1302, Музей собора, Флоренция): их отличает классическая торжественность, синтез всех формальных аспектов изображения, сближающий автора с Джотто по стремлению обновить итальянское средневековое искусство. Арнольфо-архитектору во Флоренции приписывают проект все того же собора, датированный 1296 г., и перестройку Санта-Кроче, с меньшей уверенностью — *Палаццо Веккьо* (1299) и реконструкцию аббатства. Но и того, что известно о нем достоверно, достаточно, чтобы почувствовать

Зачинатель нового
в скульптуре
Италии

Классическая
монументальность
пространства

его монументальную концепцию пространства, масштабно и по-античному полномерно звучащую в структурных элементах, предсказывая путь развития искусства в эпоху треченто.

■ Джованни Пизано

Работа с отцом

Ученик и помощник Никколо Пизано, он так же, как и отец, был скульптором и архитектором в одном лице, оригинальным представителем итальянской готики. Родившийся около 1245 г., он начал свой творческий путь в Сиене, где принимал участие в работе над заказанной Никколо кафедрой для собора (1265—1268). Затем он деятельно помогал ему в создании рельефов фонтана в Перудже (1278), и уже там в стиле Джованни намечается отход от отцовского классицизма к более напряженным и сложным формам ради драматической передачи человеческих чувств; считается, что этой эмоциональностью образов Джованни обязан влиянию французской готической скульптуры.

Декор фасада
собора в Сиене

С 1284 по 1296 г. он трудился над первой своей самостоятельной работой — **оформлением фасада Сиенского собора**, начиная с перспективных порталов до многочисленных статуй (ныне большинство в Музее собора, замененные на фасаде копиями). В 1297 г. документы фиксируют его пребывание в Пизе в качестве главного мастера собора. С 1298 по 1301 г. Джованни работал над заказом из Пистойи — кафедрой для церкви Сант-Андреа. Чуть позже появилась **Мадонна Капеллы дельи Скровеньи** в Падуе, где обращенные друг к другу взгляды Богоматери и Христа исполнены глубокой эмоциональности. В 1302—1310 гг. Джованни был вовлечен в осуществление такого важного заказа, как новая кафедра собора в Пизе, а последней его работой, по-видимому, следует считать статую *Мадонны с младенцем* в капелле Святого Пояса собора в Прато (*Madonna dalla cintola*, 1317), где по-новому еще раз звучит тема безмолвного диалога между Девой Марией и Христом. Вскоре после этого Джованни Пизано скончался.

Чимабуэ

С творчества художника **Ченни ди Пепо**, прозванного **Чимабуэ**, начинается флорентийская школа в живописи, и именно ей будет уготована ведущая роль в панораме итальянского искусства последующих столетий. Флорентийская школа в живописи

Чимабуэ родился около 1240 г. во Флоренции и умер в Пизе около 1302 г. Формировался он в русле византийской традиции и принципов, воплощенных в мозаиках флорентийского баптистерия Сан-Джованни. Самое раннее из его известных произведений — это *Распятие церкви Сан-Доменико в Ареццо* (ок. 1268—1271), в котором уже чувствуется напряженная экспрессия нового драматического толка. Несколькими годами позже им выполнен алтарный образ Богоматери (*Madonna in maesta*, Уффици, Флоренция). В 1280—1283 гг. Чимабуэ принимает участие в росписях Верхней церкви базилики Сан-Франческо в Ассизи: это *Евангелисты* на своде средокрестия, *История Богоматери* в хоре, сцены *Апокалипсиса*, *Страшный суд* и *Распятие* в левом рукаве трансепта, *История Святого Петра* — в правом. Даже в своем сильно поврежденном виде эти фрески показывают мощное чувство пространства и драматургического видения. Эту тенденцию продолжает *Распятие* (ок. 1287—1288, Музей Санта-Кроче, Флоренция): использование более нюансированной светотени привносит оттенок усиления эмоциональной характеристики. Вероятно, в тот же период создана *Маэста* в Нижней церкви базилики в Ассизи, где перед Богоматерью изображен Святой Франциск. В последних произведениях мастера — *Мадонна* (Лувр, Париж), мозаика *Святой Иоанн Евангелист* (1302, собор в Пизе) — ощутимо влияние новых форм пизанской скульптуры. Произведения

Распятие

Дуччо ди Буонинсенья

Дуччо, родившийся и умерший в Сиене (ок. 1255 — ок. 1318), был видным представителем сиенской живописи Главный представитель сиенской живописи

Произведения

Мазэста

живописи на рубеже дученто и треченто. Достигнутое им **изошренное, музыкальное чувство цвета**, звучащего в гармоничном ансамбле с **линейными ритмами**, в которых ощутимо влияние образцов византийской живописи «комниновского возрождения», с одной стороны, и французской готики — с другой, обозначает становление рафинированной сиенской живописи XIV в. Свидетельств о жизни художника много, однако только в отношении двух произведений имеются точные даты: в 1285 г. выполнена картина, идентифицируемая с *Мадонной Ручеллаи* (ранее в Санта-Мария Новелла, ныне в Уффици, Флоренция) и уже давно приписывавшаяся именно Дуччо; в 1308 г. для собора Сиены был заказан большой двусторонний алтарный образ *Мазэста* (ныне Музей собора, Сиена), законченный в 1311 г. На одной стороне представлена Мадонна на троне в окружении ангелов и святых; на обороте, в 26 сценах История Страстей (части, относящиеся к пределу и наверху, утрачены). Кроме этого, художнику приписываются *Мадонна ди Креволе* (ок. 1283—1284, Музей собора, Сиена) и крошечная *Мадонна францисканцев* (ок. 1300, Национальная пинакотекка, Сиена).

Интернациональная готика

В широком смысле этот термин обозначает **процессы в поздней готике 1370—1450 гг.**, характеризующейся «всеобщностью» стилевых норм, хотя это не исключало специфически местных особенностей в отдельных странах. Акцент ставится поэтому не столько на **историко-хронологическом значении** («интернациональность» присуща всей готике), сколько на **стилевом аспекте** — в реестром своеобразных черт, вроде тяги к **фантастическому** или к **отражению сказочного мира легенд**, любимых в конце XIV в. при всех европейских дворах (их обитатели уже успели стать замкнутым слоем в обществе, где буржуазные

элементы начали образовывать весомый центр тяжести по отношению к феодальному сословию). Это искусство изысканное и эстетское, светское даже в трактовке священных сюжетов, красочное и неспешно-повествовательное, наиболее полно раскрывшееся в книжной живописи, коврах, фреске. Более светский дух

■ Интернациональная готика в Италии

Италия приняла самое непосредственное участие в обновлении, представшем в облике интернациональной готики, и живопись стала тем видом искусства, который лучше всего выразил это изменение. Искусство рафинированное, светское, элитарное — интернациональная готика отражает и воспекает мир куртуазной рыцарской культуры. Художественная продукция демонстрирует исключительную оригинальность, проявляющуюся как в выборе техник — фреска, миниатюра на пергамене или ковроткачество, — так и в ирреальном очаровании образов. Важным центром интернационального стиля был Милан, где правили Висконти и где с началом работ в соборе в 1386 г. активно развивалась новая крупная мастерская. В 1389—1398 гг. архитектором и руководителем всех работ был Джованни деи Грасси (умер в 1398), известный и как миниатюрист, стиль которого обнаруживает склонность к элегантности и красочному рассказу (*Taccuino di disegni*, Городская библиотека, Бергамо; *Offiziolo Visconti*, Национальная библиотека, Флоренция). Микелино да Безоццо (известен с 1388 по 1445), работавший в Милане и Павии, сменил Джованни на посту главы соборной мастерской; его картина *Обручение Святой Екатерины* (Национальная пинакотекка, Сиена) отражает влияние заальпийского искусства.

Миланские мастера: Джованни деи Грасси, Микелино да Безоццо

Другим видным центром интернациональной готики была Верона. Стефано да Верона (ок. 1370 — после 1438), автор такой картины, как *Мадонна роз* (*Madonna del Roseto*, 1420, Музей Кастель-

Пизанелло

веккьо, Верона), хорошо передает атмосферу мистической грезы. **Антонио Пизано, прозванный Пизанелло** (1395—1459), прославившийся также как мастер медальерного дела, довел до совершенства рафинированный живописный язык, воплощающий мир поэтических легенд; интеллектуальная составляющая его творчества постоянно развивается, подтверждением чего являются многочисленные рисунки, и изощренная техника служит предельно точному воспроизведению мотивов реальности, довольно близкому завоеваниям тосканской школы того же времени. Из его работ наиболее известны *Мадонна с перепелкой* (1420, Музей Кастельвеккьо, Верона), *Святой Георгий и принцесса* (1450, церковь Санта-Анастасия, Верона) и *Портрет Лионелло д'Эсте* (1441, Академия Каррара, Бергамо).

Джентиле
да Фабриано

В искусстве Центральной Италии выделяется фигура **Джентиле да Фабриано** (1360—1428), установившего связь с ломбардской художественной средой, откуда он черпал вдохновение для написания своего знаменитого *Поклонения волхвов* (1423, ныне Уффици, Флоренция), заказанного одним из богатейших флорентийских купцов Паллой Строцци для семейной капеллы в церкви Санта-Тринита.

РЕЗЮМЕ

РАЗВИТИЕ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ ГОТИКИ

Становление готики происходит в XII в. во Франции, где в архитектуре – этом максимально полном выражении готического стиля – были сопоставлены и соединены романские и восточные элементы: результат оказался совершенно оригинальным. Развитие архитектурных форм осуществлялось в сфере церковного и гражданского строительства, осмысливалась и сама городская среда. Собор, характеризующийся стрельчатой аркой и наружной системой «аркбутан – контрфорс», имеет, как правило, базиликальный план с тремя или пятью нефами и восточным фасадом с венцом капелл. Окруженный кольцом стен город, как он выглядел в XI в., превращается в центр ремесла и торговли, видное место в котором занимает муниципальный дворец. Важную роль в архитектуре продолжают сохранять и увеличивающиеся в числе и размерах замки сеньоров. В развивающейся структуре готического собора широкое применение находит скульптурный декор; кроме тем Ветхого и Нового Завета он отражает темы занятий человека и его знания о земном и божественном. Живопись в XII–XIII вв. играет подчиненную роль: фресковые циклы уступают место витражам. Фреска вернет свои позиции в XIV в., в частности, благодаря значительному распространению светского искусства. Важное значение сохраняют книжная живопись, художественная обработка металлов и ювелирное дело, резьба по кости и ковроткачество.

ГОТИЧЕСКАЯ ЭПОХА ВО ФРАНЦИИ

Готика появилась во Франции около середины XII в., с перестройкой хора церкви в аббатстве Сен-Дени. Стиль развивался в соборах Санса, Нойона, Санлиса, Нотр-Дам в Париже, в Лане; к его зрелой фазе относятся соборы в Шартре, Реймсе, Амьене, Бурже, Бове, Сент-Шапель в Париже и Сент-Урбен в Труа. Стиль получает распространение во всей Франции (с отчетливыми местными вариантами в Бургундии и Шампани) и остальной Европе. Получают развитие форти-

РЕЗЮМЕ

фикационное строительство и гражданская архитектура как общественного, так и частного характера. Полного расцвета достигает искусство полихромного витража.

ВКЛАД ИТАЛИИ

Сохраняя прочную романскую традицию, разнообразие местных особенностей и врожденный вкус к классическому, Италия тем не менее развивает новый и характерный язык художественного выражения. Базилика Сан-Франческо в Ассизи становится первым серьезным опытом освоения готической архитектуры в своем национальном варианте и одновременно местом поиска в живописи, вобрав в себя важный этап развития итальянской живописи с середины XIII в. до 30-х годов XIV в. Важное значение имеют мастерские Санта-Мария дель Фьоре и Санта-Кроче во Флоренции.

МАСТЕРА ИТАЛЬЯНСКОЙ
СКУЛЬПТУРЫ
И ЖИВОПИСИ

Никколо Пизано занимает важнейшее место в скульптуре; среди его творений – кафедра баптистерия в Пизе, саркофаг Святого Доминика в Болонье, кафедра в соборе Сиены и фонтан на главной городской площади в Перудже. К числу его учеников принадлежит Арнольфо ди Камбио, архитектор и скульптор, работавший более всего в Перудже, Риме, Флоренции.

Сын Никколо Пизано – также архитектор и скульптор – **Джованни Пизано** свой первый самостоятельный проект реализует в оформлении фасада собора в Сиене.

Флорентийская школа живописи, на протяжении долгого времени лидирующая в Италии, ведет свою историю с Чимабуэ; среди его произведений – *Распятие* в соборе Ареццо, *Маэста* в собрании Уффици и фрески в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Главный представителем сиенской школы на рубеже XIII–XIV вв. является **Дуччо ди Буонинсенья**; к числу его наиболее ярких произведений относятся *Мадонна Ручеллаи* и большой алтарный образ *Маэста* в соборе Сиены.

7 Живопись и архитектура

XIV–XV вв.

В XIV в. завершается эпоха Средневековья и закладываются основы для развития гуманистической культуры. Литературу эпохи воодушевляют величайшие творения Данте, Петрарки и Боккаччо, тогда как в изобразительном искусстве наступает оживление, связанное с живописными новациями **Джотто и мастеров сиенской школы**: в первой половине XIV в. Флоренция и Сиена выступают главными действующими лицами на художественной сцене. Лишь **эпидемия чумы 1348 г.** на время прерывает богатые **творческие начинания** той эпохи. Конец треченто отмечен расцветом так называемой **интернациональной готики**, и Италия выделяется многими видными представителями этого стиля.

Джотто

Художник и архитектор, сформировавшийся в школе Чимабуэ, Джотто был уроженцем Колле ди Веспиньяно, где появился на свет в 1267 г., а умер во Флоренции в 1337 г. Он обновил язык живописи, связав воедино **пластическое начало и ясное членение пространства**. Тем самым он стал основоположником нового **фигуративного искусства** и одним из главнейших предшественников Возрождения.

Великий новатор,
провозвестник
Возрождения

■ Жизнь и творчество

Биографические сведения о Джотто крайне скудны. Проблема первых проявлений его гения связана с идентификацией принадлежащей ему доли работ в двух важных циклах росписей: это **верхний ряд фресок в Верхней церкви базилики Сан-Франческо в Ассизи** (ок. 1290) и подготовка картонов для последнего ряда мозаик в **куполе флорентийского баптистерия**. Исследователи сходятся во мнениях, что в Ассизи, в *Истории Ветхого и Нового Завета*, рука Джотто чувствуется в росписи первой травеи от фасада, и две сцены *Истории Исаака* во второй травее уже безоговорочно приняты как

Скудные
биографические
данные

В Ассизи

первое проявление гения молодого Джотто. Что касается мозаик флорентийского баптистерия, то их исполнение относится к более позднему этапу XIV в. Джотто потом написал *Распятие* для церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции (1290—1300); после 1296 г. он, вероятно, приступает к циклу из 28 сцен *Истории Святого Франциска*, занимающих нижний ряд росписи в Верхней церкви Ассизи. Фрагмент фрески *Объявление юбилейного года папой Бонифацием VIII* (1300, Сан-Джованни ин Латерано, Рим) показывает возросший авторитет художника в глазах влиятельных заказчиков.

Во Флоренции,
Римини и Равенне

Во Флоренции в первые годы XIV в. Джотто выполняет *Мадонну на троне* для церкви Сан-Джорджо алла Коста и *Полиптих Бадиа* (Уффици, Флоренция). **Пребывание в Римини** (фрески утрачены, сохранилось *Распятие* в Темпио Малатестиано) и **Равенне** открывает путь к **распространению языка джоттовской живописи** в различные региональные школы. После 1304 г. Джотто занят росписью **капеллы Энрико Скровеньи** на Арене в Падуе. Четыре десятка сцен с сюжетами *Жизни Иоакима и Анны, Марии и Христа*, а также декоративные фигуры на стенах, аллегории пороков и добродетелей в цокольной зоне и композиция *Страшный суд* на стене входа образуют стройный и цельный ансамбль. Автору росписи приписывают также и проект самого здания капеллы: *представление о деятельности Джотто-архитектора, в поздние годы трудившегося над проектом колокольни Санта-Мария дель Фьоре, становится, таким образом, более полным.*

Капелла Скровеньи
в Падуе

Джотто-архитектор

■ Обновление стиля

После 1305 г. стиль Джотто обретает новые черты. От монументального образа *Мазза* во флорентийской церкви Оньисанти (1306—1310, ныне в Уффици) до мозаики *Navicella* в соборе Сан-Пьетро в Риме, от которой сохранились два фрагмента с ангелами (Музей Петриано, Рим, и Бовилле Эрника), фресок капеллы Маддалена в Нижней

церкви Ассизи, двух циклов росписей в церкви Санта-Кроче во Флоренции — капеллах Перуцци (*История Святых Иоанна Крестителя и Иоанна Евангелиста*, ок. 1320) и Барди (*История Святого Франциска*, ок. 1325) — пространство становится все менее сжатым, более протяженным и четко артикулированным, а краски — более нежными, выражая живое и свежее чувство.

Система пространства и распределения цветов

С конца 1328 по середину 1333 г. Джотто находился в Неаполе, призванный туда Робертом Анжуйским, и работал во францисканской церкви Санта-Кьяра и в Кастель Нуово. От этих произведений осталось мало или ничего, но и для неаполитанской школы его влияние стало определяющим. Как и в Милане, где Джотто около 1333 г. работал для Аццоне Висконти: его авторитет архитектора оказался значимым для комплекса Сан-Готтардо. В 1334 г. Джотто был утвержден в звании городского архитектора Флоренции; нижняя часть колокольни воплощает его проект, так же как и часть украшающих ее резных деталей.

Городской архитектор во Флоренции

■ Живописный язык Джотто

Фрески падуанской Капеллы дель Арена являют собой завершение процесса изменения итальянской живописи. Утверждаются ее основополагающие и непреложные установки: изображение строится в первую очередь согласно размещению его элементов в глубину, поэтому сцена заключена в четко выделенное пространство; объекты распределяются согласно архитектурным схемам по главным осям, и из деталей отбираются только те, что несут смысловое значение; светотень используется для показа пластики и объемности объектов; в изображаемом действии выявляется «узел», выражающий драматический смысл, к которому «стягиваются» или исходят жесты персонажей. Эта целостная структура — пространственная, пластическая и драматическая — не может считаться высочайшим достижением конкретно Джотто, но итоговым звеном сложного исторического разви-

Фрески Капеллы дель Арена в Падуе

тия, питавшегося византийским классицизмом, строгостью романики и линейностью готики.

Влияние Джотто в Италии

С деятельностью Джотто (мастерская которого была хорошо организованным предприятием), его учеников и последователей Флоренции практически уготована была судьба лидера в художественном процессе XIV в. относительно других областей Италии. Таким образом сформировалось понятие **флорентийской школы** как носительницы нового языка, ориентированного на «натуру» как в понимании пластики человеческой фигуры, так и в трактовке пространства. Из школы, сложившейся вокруг Джотто во Флоренции, вышли Мазо ди Банко, Таддео Гадди, Бернардо Дадди.

Мазо ди Банко был одним из любимых учеников Джотто и, возможно, его помощником при работе в Неаполе (капелла Кастель Нуово, 1329–1332) и Флоренции (капелла Барди в Санта-Кроче, ок. 1325).

Таддео Гадди (ок. 1322–1366) был помощником в последний период творчества Джотто и наиболее типичным представителем его флорентийской школы. Он принимал участие в подготовке полиптиха для капеллы Барончелли в Санта-Кроче, в которой он позже напишет фрески с *Историей Богоматери* (1332–1338).

Бернардо Дадди (работал в первой половине XIV в.) был последователем Джотто, усвоившим элементы светотени и приемы повествования и применившим их в росписи капеллы Святых Лоренцо и Стефано в Санта-Кроче во Флоренции и триптихе *Богородица и два святых* (музей Уффици, Флоренция, 1328).

■ **Андреа ди Чоне по прозвищу Орканья**
Сведения об архитекторе и скульпторе **Андреа ди Чоне по прозвищу Орканья** во флорентийских до-

кументах относятся к периоду 1343–1368 гг. Он известен прежде всего как автор **табернакля Орсанмикеле** (1349–1359). В 1357 г. он принял участие в строительстве собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции. С 1358 по 1362 г. был руководителем работ по возведению собора в Орвieto, на фасаде которого выполнил оформление окна-розы и мозаичный декор. Его деятельность как живописца засвидетельствована с 1346 г., когда он написал *Благовещение* (ныне в церкви Сан-Ремиджо, Флоренция). 1348 г. датированы фрески в Санта-Кроче во Флоренции (*Триумф смерти*, *Страшный суд*), сохранившиеся фрагментарно. Наилучшее представление о живописи Орканьи даст алтарный образ *Христос на троне и святые*, написанный им для капеллы Строцци во флорентийской церкви Санта-Мария Новелла, где пластичность и строгость **джоттовского толка** смешиваются с линейными и колористическими приемами, типичными для Мазо ди Банко.

■ Школа Римини

В первой половине XIV в. в городе Римини и области Романья работали разные художники. Их творчество характеризуется мягким колоритом, взволнованной эмоциональностью персонажей и попыткой передать расширенное пространство, что говорит о полном усвоении уроков Джотто. Деятельность и идентификация представителей этой школы вызывают много споров. **Джованни да Римини**, работавший в первой половине XIV в., создал цикл *История Богоматери* в церкви Сант-Агостино в Римини. **Пьетро да Римини**, о котором известно по записям периода 1309–1333 гг., выполнял изысканные фрески в церкви Санта-Кьяра в Равенне. Наконец, **Джованни Баронцио** (работал до 1362) считается многими исследователями автором фресок в капелле Святого Николая в Толентино (до 1348), отмеченных весомостью фигур и подчеркнутым вниманием к композиции.

Табернакль
Орсанмикеле

Джованни
да Римини

Пьетро да Римини

Джованни
Баронцио

■ Живопись в Ломбардии

Стефано и Джусто
деи Менабуои

Решающую роль в развитии ломбардской живописи сыграли визит в Милан Джотто, приглашенного Аццоне Висконти, и пребывание там сиенских последователей Джотто — художников **Стефано** (работал в Милане ок. 1348) и **Джусто деи Менабуои** (умер ок. 1393). С середины XIV в. ломбардская школа стояла в русле нового искусства, а такие ее черты, как внимание к передаче костюмов, повествовательное начало, утонченность колорита и трактовки светотени, подготовили сложение стиля интернациональной готики. Наиболее значительными примерами ломбардской школы являются произведения **Джованни да Милано**, работавшего между 1346 и 1369 гг. и во Флоренции написавшего цикл *История Богоматери* в капелле Ринуччини в Санта-Кроче; а также выполненные неизвестными мастерами росписи в Моккироло, Лентате, Лоди, Вибольдоне, Соларо.

Джованни
да Милано

■ Венецианская школа

Гуариенто

В XIV в. живопись Венеции обрела собственное лицо. Византийская традиция, которой ее художники следовали до той поры, была смягчена в отношении колорита и большей повествовательности. Так работали Паоло и затем Лоренцо Венециано, параллельно развивался и диалог с искусством «террафермы», чему особенно способствовало приглашение в 1365 г. падуанца **Гуариенто** для оформления Дворца дожей. Контакты с другими школами еще более оживились в начале XV в., когда в Венеции побывали Джентиле да Фабриано и Пизанелло, привнесшие дополнительные краски в особо праздничный и элегантный венецианский вариант поздней готики (Якобелло делла Фьоре, Джамбоно), который завершится на творчестве Якопо Беллини, уступив место явлениям новой эпохи.

Сиенская школа

Экономическое процветание, наличие огромной соборной мастерской, в которой работали столь выдающиеся личности, как Никколо и Джованни Пизано, способствовали расцвету в Сиене с середины XIII по середину XV в. художественной цивилизации, обладавшей чрезвычайно яркой индивидуальностью, чтобы по праву именоваться «школой». В течение этого периода живописные поиски сиенцев увенчиваются столь органичными и яркими стилевыми образцами, что они видятся законной альтернативой по отношению к флорентийской культуре, представленной Джотто и Джоттесками. Сиенские мастера смогли сплавить самые высокие византийские традиции с элегантностью готического Запада (Дуччо ди Буонинсенья), достичь предельной утонченности в трактовке линии и цвета (Симоне Мартини, Никколо ди Сер соццо Тельяччи), изложить священные и аллегорические темы языком искусства светского, «куртуазного» (Амброджо и Пьетро Лоренцетти, Липпо Ванни).

Симоне Мартини

Ничего не известно об условиях формирования этого художника, друга Франческо Петрарки. Он родился около 1284 г. в Сиене, и первой его известной работой является фреска *Маэста* (1315, в 1321 исправлена автором) в зале заседаний (Зал Маппамондо, или «географической карты») сиенского Палаццо Пубблико, которая являет уже абсолютно зрелую творческую личность. На участках, датировемых 1315 г., живопись Симоне кажется еще опирающейся на язык Дуччо (не исключено, что автор был его учеником), однако уже ярко заявляет о себе **преодоление византийской условности в движении к конкретному и приближенному к натуре пониманию пространства**, в чем, несомненно, прослеживает-

Маэста в Палаццо
Пубблико в Сиене

Фрески капеллы
Сан-Мартино
в Ассизи

Картины на дереве

Гвидориччо
да Фольяно

Благовещение

ся ориентация на новаторские уроки Джотто. Под балдахином, вводящим элемент трехмерности, гармонично распределены фигуры, обозначенные мягкой, текучей линией. Аналогичную трактовку демонстрируют **фрески капеллы Сан-Мартино** в Нижней церкви **базилики Сан-Франческо в Ассизи**, созданные около 1317 г. одной группой мастеров и в 1325–1330 гг. — другой. Усвоение опыта Джотто проявляется в чуть **подчеркнутой пластичности фигур**, облаченных в просторные драпировки (в соответствии с типичными решениями Джованни Пизано): аристократического облика персонажи, помещенные в среду с элементами перспективного построения, исполнены величавости идеального рыцарства. Наиболее возвышенного выражения атмосфера куртуазной рыцарской культуры достигает в картине ***Святой Людовик Тулузский возлагает корону на своего брата Роберта Анжуйского*** (1317, Национальные галерея и музей Каподимонте, Неаполь): на золотом фоне ярко выделяются богатый декор и живые цвета, определяя дух сцены, в которой религиозный мотив оттесняется прославлением королевского достоинства персонажей. Такой же рафинированной изысканностью проникнуто искусство Симоне Мартини в алтарных образах: полиптихе для доминиканского монастыря в Пизе (1321, Национальный музей Сан-Маттео, Пиза), ***Мадонна с младенцем*** (Национальная пинакотекка, Сиена), ***Четыре чуда блаженного Агостино Новелло*** (церковь Сант-Агостино, Сиена). В 1328 г. художник написал в зале заседаний Палаццо Пубблико, напротив своей же фрески ***Мазста***, знаменитую композицию ***Гвидориччо да Фольяно***: суровая и торжественная фигура кондотьера, пустынный и почти лишенный растительности пейзаж создают настроение лирической и меланхоличной созерцательности. 1333 г. датируется ***Благовещение*** (Уффици, Флоренция), где доминирует изящная игра гибких линий. Тем не менее искусство Си-

моне никогда не застывает в чисто графических или декоративных решениях; напротив, через нагнетание линейной экспрессии он насыщает пространство глубиной и значительностью человеческих эмоций. Эмоциональная выразительность усиливается в произведениях авиньонского периода: в 1339 г. Симоне прибыл ко двору папы Бенедикта и в 1344 г. умер там же, в Авиньоне. Оттуда образцы его живописи, гораздо более близкой натуре, нежели французская готическая живопись, нашли путь к остальным европейским центрам придворной культуры, способствуя формированию стиля интернациональной готики.

Амброджо и Пьетро Лоренцетти

Жизнь **Амброджо Лоренцетти** связана с Сиеной и охватывает период примерно с 1285 по 1348 г. Наиболее ранняя его работа — *Мадонна с младенцем*, подписанная и датированная 1319 г. (приходская церковь Вико л'Абате в Валь ди Пеза), где налицо **опыт усвоения автором уроков Джотто**: акцентированы пластика фигур и крепкая структура изображения, в которой контуры служат «уздой» для ярких цветовых пятен. Вплоть до 1335 г. деятельность Амброджо распределяется между Сиеной и Флоренцией, после этого документы и произведения свидетельствуют о почти безвыездном нахождении художника в Сиене. Там, удаляясь от живописных норм как Дуччо, так и Симоне Мартини, он утверждает **язык искусства итальянского и народного**, призванного выразить широкий спектр человеческих чувств. В его знаменитых **Мадоннах** — начиная с *Мадонны Млекопитательницы*, заказанной архиепископом Сиенским, до *Мадонны с младенцем* (Пинакотекка Брера, Милан), небольшой картины *Мазста* (№ 65, Национальная пинакотекка, Сиена) и *Мазста*, выполнен-

Амброджо
Лоренцетти
*Мадонна
с младенцем*

Народный язык

Мадонны

Аллегория
Доброго и Дурного
Правления

ной для муниципалитета Масса-Мариттимы, — живая непосредственность в трактовке образов сочетается с изощренностью в исследовании выразительных и формальных возможностей стиля. В 1337–1339 гг. были написаны фрески с *Аллегорией Доброго и Дурного Правления*, украшающие Зал Девяти в сиенском Палаццо Публико. Этот яркий памятник живописи тречен-то интересен также своей иконографией и документальным характером, поскольку художник впервые решается отдать абсолютное предпочтение изображению пейзажа, внутри которого фиксирует много очень живых и реалистичных подробностей, радуясь свободе от пут стилистических условностей. 1342 г. датируется *Принесение во храм* (Уффици, Флоренция) и 1344-м — *Благовещение* (Национальная пинакотекка, Сиена). Амброджо был также и картографом, выполнив — среди прочих работ — потерянную *Марапондо*, вращающуюся карту (предположительно, на пергамене) владений Сиенского государства, которая хранилась в главном зале Палаццо Публико.

Пьетро Лоренцетти

Пьетро Лоренцетти, старший брат Амброджо, был также уроженцем Сиены (в документах упоминается с 1306 по 1344), где и умер; кроме того, он работал во Флоренции, Ассизи и Ареццо. Первое прочно связываемое с ним произведение — это полиптих приходской церкви в Ареццо 1320 г. Драматическая трактовка образов позволяет предположить влияние на мировосприятие Пьетро патетического языка Джованни Пизано. Сходной экспрессией проникнута *Мадонна* (Епископский музей, Кортон), с безмолвным соединением взглядов Девы Марии и младенца. Алтарная картина *Beata Umilta* (*Смирение*; 1316 или 1341, Уффици, Флоренция) свидетельствует о сильной приверженности джоттовской манере. Между 1326 и 1329 гг. Пьетро выполнял фрески на сюжеты Страстей в Нижней церкви Ассизи; возможно, чуть позже —

Распятие, отличающееся более повествовательным духом. 1329 г. датируется алтарный образ с пределлой, написанный им для кармелитского монастыря в Сиене. Триптих с Рождеством Богоматери (1335–1342, Музей собора, Сиена) свидетельствует об эволюции художника к более сложным композиционным построениям, раскрывающимся через убедительные пластические формулы, какими наделены персонажи, действующие в оформленной элементами перспективы пространственной среде.

Итальянская архитектура треченто

В течение XIV в. во **Флоренции** продолжают свою работу соборная мастерская Санта-Мария дель Фьоре (так, по проекту Джотто была возведена колокольня) и мастерская Санта-Кроче; в 1380 г. зерновой рынок Орсанмикеле был перестроен в церковь. В **Сиене** и **Орвието** завершается строительство внушительных соборов. После завоевания анжуйцами (1266) **Неаполь** превращается в крупнейший центр художественной жизни на юге Италии. Французские артели приносят туда готические формы Южной Франции, быстро усвоенные местными зодчими (однонефная с венцом капелл церковь Сан-Лоренцо Маджоре, начатая в 1267; трехнефный с боковыми капеллами собор Сан-Джованни, 1294–1299; зальная с атриумом церковь Санта-Кьяра, 1310–1324; зальная с многоугольными абсидами Санта-Мария Доннареджина, 1314–1320; Сан-Пьетро а Майелла, 1313–1316). В **Милане**, пребывающем под властью Висконти, также идет усвоение готических форм, получивших звучное выражение в соборе (заложен при Джан Галеаццо Висконти в 1386). В XIV в. была завершена перестройка церкви Сан-Эусторджо (где пизанец Джованни ди Бальдуччо в 1336–1339 гг. сооружает саркофаг Святого Петра Мученика, давший плодотворные импульсы

миланской скульптуре треченто), Санти-Симпличано и Марко, возведены колокольни Сант-Антонио и Сан-Готтардо. В 1316 г. на торговой площади по распоряжению Маттео Висконти была выстроена Лоджия дельи Осии, которую украсили гербы и статуи святых, — балкон этой лоджии служил местом оглашения судебных приговоров.

РЕЗЮМЕ

ДЖОТТО

Художник и архитектор, сформировавшийся в школе Чимабуэ, считается основателем нового изобразительного искусства и одним из самых главных предшественников Возрождения. Он принимает участие в двух важных циклах росписей: фресках в нефе Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи и мозаиках баптистерия во Флоренции. Кроме того, выполняет Распятие для Санта-Мария Новелла во Флоренции и фрески в Капелле дельи Скровеньи в Падуе. В качестве архитектора проектирует здание этой капеллы и кампанилу собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции. Фрески падуанской Капеллы становятся поворотным моментом в истории итальянской живописи. Его мастерская образует ядро собственной влиятельной школы, сам Джотто выполняет заказы в Риме, Флоренции, Неаполе, Милане.

СИЕНСКАЯ ШКОЛА

С середины XIII по середину XV в. Сиена становится местом формирования и развития самобытной и яркой школы, последовательно осуществлявшей поиск собственного стиля. Наиболее значительные и влиятельные мастера, образующие иной полюс по отношению к флорентийской культуре Джотто, — Симоне Мартини, Амброджо и Пьетро Лоренцетти.

РЕЗЮМЕ

УСВОЕНИЕ ЖИВОПИСНЫХ ПРИНЦИПОВ ДЖОТТО В ТОСКАНЕ, ЭМИЛИИ, ЛОМБАРДИИ И ВЕНЕТО

С появлением Джотто и его последователей Флоренция определяет судьбу итальянской живописи на весь XIV в. — так рождается понятие «флорентийская школа». Среди последователей Джотто выделяются Таддео Гадди, Бернардо Дадди, Мазо ди Банко и Орканья.

В первой половине XIV в. джоттовские формулы проникают в Римини и область Романья; самыми значительными художниками видятся Джуддиано да Римини и Джованни да Римини.

В Ломбардии благодаря визиту самого Джотто (работавшему для двора Акцоне Висконти) и «джоттескам» начинает формироваться своя школа, которая позже будет развиваться в русле интернациональной готики; в Венеции главными представителями местной живописной школы выступают Паоло и Лоренцо Венециано.

8 Новая функция искусства в эпоху Возрождения

Период Возрождения, или **Ренессанса**, охватывающий XV – первую половину XVI вв. совпадает со становлением системы **абсолютизма** в крупных европейских государствах, и поныне играющих ведущую роль на политической сцене. Параллельно с этим процессом утверждения всемогущих монархий в социально-экономической истории **на первый план выдвигается фигура купца**, а соотношение роли города, с одной стороны, и сельской округи, с другой, подвергалось сильному давлению аграрного сектора. Ренессанс был явлением общеевропейского порядка, но **его корни** уходят в итальянскую почву, еще конкретнее – к **культуре Флоренции**. Именно флорентийский гуманизм (Ф. Петрарка, Л. Бруни, М. Фичино и др.) сделал первоначальный рывок к изучению латинских и греческих текстов и – впервые за долгие века забвения – к утверждению образцов классической античности в сфере искусства и интеллектуальной жизни. **Мир, человек и природа заново открываются в качестве первостепенных объектов познания**, заново оттачивающего свой понятийный аппарат. Наиболее законченные выражения ренессансной эстетики сконцентрированы в сфере изобразительного искусства и архитектуры, на которую были ориентированы и теоретическая мысль (учение о перспективе или концепция «идеального города» обосновывались в научных трактатах), и амбиции заказчиков, будь то правители итальянских государств или папский Рим.

Флорентийский прорыв

Возрождение, начавшееся во Флоренции на заре нового, XV в. вполне символичным событием, конкурсом 1401 г. на оформление вторых дверей баптистерия Сан-Джованни (в конкурсе приняли участие Лоренцо Гиберти и Филиппо Брунеллески), определяло жизнь этого города вплоть до середины XVI в. Оно развивалось как **типично итальянский феномен** и в то же время **мощный фактор новых начинаний**, тем более что его созревание происходило в общем климате вновь пробудившегося интереса к природе, характерного и для всего европейского искусства, но особенно – для

нидерландского, так что контакт Юга и Севера оказался плодотворным для обеих сторон.

■ Понятие Возрождения

Термин «Возрождение», обозначающий **обращение к идеалам и художественным формам античного, или классического, искусства** — поскольку традиция была прервана в Средние века, — получил системное обоснование в литературном творчестве Джорджо Вазари (*Жизнеописания наиболее знаменитых итальянских архитекторов, скульпторов и художников*, 1-е изд., Флоренция, 1550). Вазари внятно изложил, что истоки Возрождения следует искать в живописи Джотто и скульптуре Никколо Пизано.

Обращение к классическому искусству

Найденный Джотто синтез был подхвачен и всесторонне развит в начале XV в., тоже во Флоренции, архитектором **Ф. Брунеллески**, скульптором **Донателло** и живописцем **Мазаччо**. Благодаря их творческим достижениям происходят **кардинальные изменения в понимании природы и функций художественной деятельности**: искусство отныне видится деятельностью не механической, а интеллектуальной — **инструментом познания и исследования реальности**, то есть базирующейся на точных теоретических основах дисциплиной. Эти основы впервые дают о себе знать в **изобретении перспективы** Филиппо Брунеллески. Возможности, предоставляемые перспективным методом, измерять, постигать и воссоздавать пространство в соотношении с масштабом человеческой фигуры, определили геометрическую выверенность, какой отличается архитектура самого Брунеллески, и систему пропорций применительно к пространству, в котором действуют героизированные персонажи рельефов Донателло и картин Мазаччо.

Новая концепция искусства: познавательное средство

Изобретение перспективы

Этот **антропоцентризм**, озвученный формулой «человек — мера всех вещей», входит в масштабную программу **возрождения** классической античности, которую художники XV в. вознамерились воплотить в жизнь. Впрочем, на первом этапе ан-

Антропоцентризм

Историческое
познание

Первые шаги:
скульптура

тичность не воспринималась как образец для подражания — скорее это был ориентир к **историческому постижению прошлого**, источник вдохновения для **самостоятельной работы**. Двигаясь в этом направлении, Донателло в своей бронзовой статуе *Давид* (Музей Барджелло, Флоренция) выводит, в соответствии с нормами классической иконографии, обнаженное тело героя; он возрождает и римский портрет, одновременно реалистичный и героический; заново осваивает тему конного памятника (*Гаттамелата* в Падуе). И в том же направлении пойдет вся флорентийская скульптура XV в. вплоть до Микеланджело.

Филиппо Брунеллески

Законы
перспективы

Живший во Флоренции архитектор и скульптор **Филиппо Брунеллески** (1377–1446) создал строго рациональный язык архитектуры, основанный на **графически выстраиваемой перспективе** и на **ясных пространственных модулях**; он же был первым, кто завоёвал для архитектуры право именоваться свободным искусством, *arte liberale*.

Обучение Брунеллески ремеслу художника проходило в мастерской ювелира. Эти знания понадобятся ему, когда он примет участие в конкурсе на вторые двери баптистерия (1401): его пробная работа на сюжет *Жертвоприношение Исаака* была признана равной, *ex aequo*, победившему проекту Л. Гибerti, спокойная классичность которого создавала контраст с драматичной напряженностью и вибрирующей пластикой Брунеллески. Как скульптора его представляет всего лишь одно произведение: это деревянное *Распятие* более позднего времени (1409–1420) в капелле семейства Гонки церкви Санта-Мария Новелла.

■ Брунеллески-архитектор

Интерес к архитектуре довольно скоро вытеснил у Брунеллески все остальное: к 1409 г. относятся первые сведения относительно его периодическо-

го участия в строительных и декоративных работах в Санта-Мария дель Фьоре, и в 1418 г. он представляет свою модель купольного перекрытия для средокрестия собора. Между тем Филиппо совершает поездки в Рим (с 1402, в том числе с Донателло, см. ниже), где со всей страстью предается изучению древних памятников. На основе проводимых им обмеров и благодаря плодотворной дружбе с математиком Паоло дель Поццо Тосканелли Брунеллески удается выработать **первую научную формулировку законов перспективы**: две небольшие картины с изображением зданий в перспективном сокращении (утрачены, но известны по литературным источникам) были выполнены ради наглядной демонстрации нового метода рационального измерения пространства, основополагающего для архитектурного проектирования. Опираясь на эти новые исследования и собственные расчеты, флорентийский зодчий решает проблему перекрытия **Санта-Мария дель Фьоре**, осуществив ее на практике с небывало смелыми конструктивными приемами, включая возведение купола — точнее, восьмилоткового сомкнутого свода — без использования лесов. Найденный им контур с **высокой стрелой подъема и принцип двойной оболочки** (так что силуэты внутренней части и внешней различаются между собой) образовали самоподдерживающуюся систему. В 1432 г. Брунеллески разработал проект венчающего купол фонаря (его сооружение началось в 1436), связавшего в единый крепкий узел силовые линии сходящихся кверху нервюр. В 1419 г. был начат **портик Воспитательного дома** (Ospedale degli Innocenti), или приюта для сирот, задуманный как связующий элемент между корпусом приюта и внешним пространством (площадь). Так во Флоренции появился еще один шедевр, представляющий стиль Брунеллески-проектировщика — зодчего, оперирующего крупными перспективно-пространственными структурами. По заказу Джованни Медичи архитектор проектирует церковь Сан-Лоренцо, в которой соедини-

Купол Санта-Мария дель Фьоре: смелое решение конструкции

Портик Воспитательного дома

Сан-Лоренцо

лись две фундаментальные темы: базиликальная схема в построении основного храма и центрический план для помещения, получившего позже название Старой сакристии (1428), где оказались связаны воедино два чисто геометрических элемента: куб и покоящаяся на нем полусфера парусного купола, с проработкой стен пинаклями.

Явленную здесь обнаженную простоту конструкции Брунеллески обогатит в последующих своих работах — церкви Санто-Спирито в Ольтарно (1440) и капелле Пацци (1430—1444) в монастырском комплексе Санто-Кроче. Во Флоренции он проектировал также различные гражданские сооружения, перестраивал второй этаж Палаццо партии гвельфов (1425) и Палаццо Питти (ок. 1440). Последний дворец, впечатляющий мощью простого, цельного объема и рустованных квадров камня, стал прототипом городских резиденций знати в эпоху Возрождения.

Палаццо Питти

Донателло

Один из величайших скульпторов Италии

Донато ди Никколо ди Бетто Барди, прозванный **Донателло** (Флоренция, ок. 1386—1466), был одним из крупнейших итальянских скульпторов. Его произведения отмечены энергичной пластической структурой с живой и убедительной моделировкой объемов, точно найденными ракурсами и учетом перспективных сокращений.

■ Ранние произведения

Формирование Донателло проходило в мастерской Лоренцо Гиберти (1403) и — с 1407 г. — в кругу флорентийских мастеров, занятых на работах по украшению баптистерия, кампанилы и собора и следовавших позднеготическому стилю. Реминисценции последнего видны в изысканной линейной структуре первых работ (две *Пророчицы* для Дверей Мандорлы в соборе, 1406—1408, и мраморный *Давид*, 1409, Музей Барджелло, Флоренция). Отказ от готических норм и переход к

новому видению, реалистическому с опорой на классику, проступает в статуях *Святой Иоанн Евангелист* (1409, Музей собора) и *Святой Марк* (1411–1412, Орсанмикеле). Со своим другом Ф. Брунеллески он совершает поездки в Рим (1404–1408) для изучения, включая зарисовки и обмеры, античных скульптур и памятников, и этот процесс **творческого возмужания** увенчивается блестящим результатом — статуей *Святой Георгий* для одной из ниш Орсанмикеле (1416, ныне Музей Барджелло, Флоренция). **Освоение классического опыта** становится для него прежде всего точкой опоры в **страстном постижении реальности**: об этом свидетельствуют статуи *Пророков*, изваянные в следующем десятилетии для кампанилы (ныне в основном в Музее собора, Флоренция). Драматическое восприятие человеческих характеров выражается в форме подчеркнутого и одновременно одухотворенного реализма (*Иеремия*, ок. 1426; *Аввакум*, 1434–1436).

Святой Иоанн Евангелист

Святой Георгий

Страстное постижение реальности

■ Сотрудничество с Микелоццо

Вероятно, ок. 1423 г. началось его сотрудничество с архитектором и скульптором Микелоццо Микелоцци (Флоренция, 1396–1472). Первым плодом этого совместного творчества становится купель баптистерия в Сиене (ок. 1425): бронзовый рельеф *Пир Ирода* являет собой зрелый пример донателловской техники «сплющивания» (барельеф при минимальном отступе от фона для создания эффекта сжимающегося пространства). Затем следуют гробница антипапы Иоанна XXIII (ок. 1425–1427, баптистерий, Флоренция) и гробница кардинала Бранкаччи (1427, Сант-Анджело а Нило, Неаполь), в которой Донателло выполняет только рельеф *Вознесение Марии*.

■ Шедевры

После 1430 г. творческие поиски Донателло, связанные с античностью, становятся более интенсивными (к 1433 г. относится другое его путеше-

Давид и декор
певческой
кафедры собора

ствие в Рим), находя отражение в фундаментальных произведениях: бронзовый *Давид* (ок. 1430–1433, Музей Барджелло, Флоренция), **певческая кафедра** в соборе (1433–1439, Музей собора, Флоренция), в которой непрерывной чередой разворачивается вакханальный танец путти. Тот же мотив повторен в восточной кафедре собора Прато (1429–1438). Между 1435 и 1443 гг. Донателло работал над заказом Козимо Медичи, исполнив восемь медальонов из расписного стукко в **Старой сакристии Сан-Лоренцо** (*Четыре евангелиста* и *История Иоанна Крестителя*), три наддверные композиции, тоже из стукко, с фигурами святых, и двое бронзовых дверей, разделенных на поля с изображениями мучеников и апостолов. В 1443 г. он перебрался в Падую. Созданный им в этом городе **конный памятник Гаттамелате** (1447–1453) стал современным вариантом римских монументов. Длительное (до 1454) присутствие Донателло в Падуе оказалось определяющим фактором в развитии всей североитальянской художественной культуры.

Памятник
Гаттамелате

■ Последние произведения

Работой над большим алтарем в базилике Сант-Антонио в Падуе (1446–1450) началась последняя фаза творчества флорентийского скульптора. Образный строй его **произведений позднего периода** **наполнен внутренней тревогой**, размышлениями о страдании и смерти: особенно характерны статуя *Магдалины* (1454–1455), выполненная в дереве (Баптистерий Сан-Джованни, Флоренция), и фигуры двух бронзовых кафедр в Сан-Лоренцо (1460, не закончены автором, частично завершены его помощниками).

Мазаччо

Томмазо ди сер Джованни Кассани по прозвищу **Мазаччо** родился в Сан-Джованни Вальдарно в 1401 г. и умер в Риме в 1428 г. Его живопись отли-

чается **строгой перспективно-пространственной структурой**, продуманным использованием **светотени и цвета** (часто ради акцента духовно-символического содержания), что ставит его в один ряд с Ф. Брунеллески и Донателло как одного из основоположников Возрождения. На них он ориентировался в своих поисках, а глубокое **человеческое и нравственное содержание** выражено у него с напряженным **драматизмом**, аналог которому появится только с приходом Микеланджело.

Напряженная
драматичность

■ Жизнь и творчество

Документальных свидетельств о жизни Мазаччо сохранилось очень мало. Известно, что во Флоренции он был помощником Мазолино да Паникале (ок. 1383 — ок. 1447), произведения которого заметно проникнуты сказочно-куртуазным духом, характерным для придворной культуры интернациональной готики. Там же, во Флоренции, прошел очень короткий, но фундаментальный отрезок творческого пути молодого Мазаччо, прежде чем он отправился работать в Рим, где неожиданно умер в возрасте 27 лет.

Сотрудничество
с Мазолино
да Паникале

Его произведений немного: *Святая Анна с Марией и Христом* (1424—1425, Уффици, Флоренция) в сотрудничестве с Мазолино; *Мадонна на троне* (1426, Национальная галерея, Лондон), *Распятие* (Национальная галерея и музей Каподимонте, Неаполь), последнее вместе с отдельными частями разобранного полиптиха выполнено в 1426 г. для кармелитской церкви в Пизе; фрески **капеллы Бранкаччи** в кармелитской церкви Флоренции (1424—1425), написанные вместе с Мазолино. Из этого цикла кисти Мазаччо принадлежат композиции *Изгнание из Рая*, *Крещение новообращенных*, *Сбор подати*, *Святой Петр подает милостыню*, *Святой Петр исцеляет больных своей тенью*, *Смерть Анании*, *Воскрешение сына Теофила*. В них впечатляют монументальность фигур (в отличие от дробной их трактовки у Мазолино) и сила образов. Фреска *Троица* (1427—1428, Санта-Мария

Фрески капеллы
Бранкаччи

Троица

Новелла, Флоренция) уводит взор от мотива *tetento mori* (скелет человека) к откровению Истины (Троица) — так Мазаччо связал воедино драматизм, характерный для Донателло, с теоретическими постулатами Брунеллески.

Свобода и творческий поиск в эпоху Возрождения

Свобода, независимость, интенсивное исследование опытным путем всех возможностей искусства — такими вырисовываются принципиальные установки ренессансной культуры, и этим же объясняется многообразие тенденций внутри флорентийского искусства, где **неукоснительное и настойчивое изучение перспективы** (Андреа дель Кастаньо) соседствует с **более умеренными настроениями** (Лоренцо Гиберти, семья делла Роббиа, Микелоццо, Фра Беато Анджелико) или даже **вариантами инакомыслия** (Паоло Уччелло). Все раздумья и реальные завоевания создателей флорентийского искусства зафиксировал в своих теоретических трудах Леон Баттиста Альберти, немало способствовавший этим постижению и признанию принципов флорентийского искусства во всей Италии.

■ Лоренцо Гиберти

Лоренцо Гиберти, живший во Флоренции (1378—1455), был скульптором, ювелиром, архитектором, живописцем и писателем на темы искусства. Как скульптор он был занят главным образом в крупных флорентийских художественных мастерских, создав и **собственную артель**; документально засвидетельствованы также его поездки в Пизу (1416), Рим (1416 и 1429—1430), Венецию (1424—1425), возможно, в Сиену, где им выполнены два медальона для купели. В качестве архитектора Гиберти принял участие в конкурсе на проект купола Санта-Мария дель Фьоре, который был выигран Брунеллески. Как живописец, со-

гласно источникам, выполнял картоны для витражей флорентийского собора. Дебют **Гиберти-скульптора** состоялся на конкурсе, объявленном городскими властями в связи с украшением вторых дверей флорентийского баптистерия (1402), когда он «обошел» Брунеллески, ибо его рельеф, выполненный в классически ясной манере, нашли более подходящим к рельефам Андреа Пизано, оформлявшего первые двери Сан-Джованни. Таким образом, художественные установки Гиберти определились в плане реформы линейной системы: **гиббертиевский классицизм стоит в русле позднеготического натуроподобия**, развитию которого следовали и флорентийцы. Эволюцию мастера наглядно показывает сопоставление выполненных им **двух дверей баптистерия**: первые, северные (1404–1423), разделены на 28 полей многолепестковой формы; вторые, восточные, получившие название «Райских» (1425–1452), разделены на 10 квадратных панелей, внутри которых с пространственной широтой развертываются священные сюжеты. Аналогично в **бронзовых скульптурах для Орсанмикеле** (*Святой Иоанн Креститель*, 1412–1415; *Святой Матфей*, 1419–1422; *Святой Стефан*, 1425–1429), ставших первым ясно выраженным возвратом к классической статуарности, воодушевление новой жизнью форм стоит скорее в русле развития интернациональной готики. Гиберти вполне осознавал историческую важность эпохи, в которую ему довелось творить, поэтому отважился и на литературное творчество: в 1447 г. он приступил к своим знаменитым «Комментариям».

Скульптор

Кардинально
новая художественная программа

Двери баптистерия и статуи Орсанмикеле

■ Лука делла Роббиа

С именем Делла Роббиа связана целая семья флорентийских скульпторов и керамистов, к которой принадлежали Андреа (1435–1525), Джованни (1469–1529) и Джироламо (1488–1566), но наибольший вес, закрепленный за долгую карьеру, имел Лука (ок. 1400–1482). В его творчестве —

Семья скульпторов и керамистов

Глазурованная
керамика

в гармоничных пластических решениях с изысканной чистотой форм — звучат живейшие ноты ренессансного искусства: таковы скульптурные работы из мрамора (хоры для певчих в соборе Флоренции, 1431—1438; рельефы *Свободные искусства* в основании кампанилы собора, 1437; гробница Федериги в Санта-Тринита во Флоренции, 1454), бронзы (портал старой сакристии собора, 1446—1469) и особенно из **глазурованной керамики** (*Мадонна с яблоком*, *Мадонна роз*, Национальный музей Барджелло, Флоренция).

■ Филиппо Липпи

Влияние Мазаччо

К имени **Филиппо Липпи** (ок. 1406—1469) обычно добавляется «фра», поскольку в 1421 г. он принял обет во флорентийском монастыре дель Кармине, куда он, сирота, был определен еще в детстве. Его становление как художника связано с определяющим влиянием нового пластического языка **Мазаччо** и цвето-световых исканий **Мазолино**, что проявилось в ранних работах — фреске *Утверждение кармелитского устава* (ок. 1432, двор дель Кармине) и картине *Мадонна Трибульцио* (Музей Кастелло Сфорцеско, Милан). После пребывания в Падуе (1434—1437) Липпи написал *Мадонну Корнето Тарквиния* (1437, Национальная галерея, Рим), где резкий акцент линий в трактовке форм говорит о влиянии Донателло. По-нидерландски утонченное письмо отличает *Благовещение* для церкви Сан-Лоренцо и *Коронование Богоматери* (1441—1447, Уффици, Флоренция), после чего художник стал следовать декоративной линейности Фра Анджелико. Этот **зрелый стиль** получил воплощение во **фресках Большой капеллы собора в Прато** (1452—1464) и целой череде популярнейших произведений (тондо *Мадонна с младенцем и историей Богоматери*, 1452, Музей Питти; *Мадонна*, дворец Медичи; *Мадонна с младенцем и ангелами*, Уффици, все — Флоренция). Последняя работа Липпи, фрески в абсиде собора в Сполето (1467), свиде-

Фрески собора
в Прато

тельствует о не утраченной им способности к обновлению своего языка — на этот раз в боттичеллиевском направлении.

■ Доменико Венециано

Доменико ди Бартоломео, прозванный Венециано по причине, видимо, своего венецианского происхождения (родился ок. 1405), в совсем юном возрасте (1422—1425) оказался во Флоренции, где, по всей вероятности, свел знакомство с Мазаччо и осознал новаторское значение его искусства. Это влияние прослеживается в перспективной системе и построении в целом ранних работ Доменико *Поклонение волхвов* (ок. 1430—1435, Государственные музеи, Берлин) и *Мадонна Карнесекки* (фрагменты фрески, перенесенные на холст; ок. 1438, Национальная галерея, Лондон). Его фрески в Сант-Эджидио, Флоренция (1439—1445), сохранившиеся фрагментарно из-за разрушений XVIII в., свидетельствуют о поисках монументальности, которые получают развитие у Пьеро делла Франчески, помогавшего ему в работе над этой росписью. Судя по источникам, Доменико писал много портретов, так что ему с большой долей уверенности приписывается *Портрет юноши* (Старая пинакотeka, Мюнхен). Также он был хорошо известен как мастер образов для индивидуального поклонения, и с ним связывают две *Мадонны* (собрание Бернсон, Флоренция; Национальная галерея, Вашингтон) и диптих *Святой Франциск и Бедность, Утверждение францисканского устава*. Подписной работой является шедевр Доменико, созданный в 1440-е годы для церкви Санта-Лючия деи Маньоли — *Алтарь Святой Люции*, от которого сохранилась центральная часть с Мадонной на троне и святыми (Уффици, Флоренция). Последней фреской (Доменико умер в 1461) является композиция для Санта-Кроче со Святыми Иоанном Крестителем и Франциском (ныне Музей Санта-Кроче, Флоренция).

Влияние Мазаччо

Портреты

■ Паоло Уччелло

Неподражаемый
синтез

Крупные
произведения

Живописец Паоло ди Доно (Пратовеккьо, Казентино, 1397 – Флоренция, 1475), прозванный Уччелло, формировался в духе искусства Л. Гиберти и затем в Венеции (1425–1430) в среде доцветающей интернациональной готики. Он по-своему переосмыслил язык искусства Донателло, Мазаччо и Брунеллески, сплавив в неповторимый синтез геометрическое упрощение форм, математическую точность перспективы и изысканное чувство цвета. В 1425 г. он начал трудиться как мозаичист в Сан-Марко в Венеции, однако его работы утрачены. Вернувшись в 1430 г. во Флоренцию, Уччелло создает несколько фресковых композиций в Зеленом дворике Санта-Мария Новелла со сценами *Творения*, где позже, в 1447–1448 гг. напишет фреску *Потоп*. В соборе Флоренции появляется его монохромная фреска *Джон Хоквуд* (1436), увековечившая английского кондотьера, которого итальянцы звали Джованни Акуто: умелое использование перспективного сокращения позволило создать полную иллюзию конного памятника; еще одним опытом игры с ракурсами стали *Четыре пророка* (1443) вокруг часов того же собора. Среди других известных работ Паоло Уччелло – *Святой Георгий и дракон* (ок. 1456, два варианта, Музей Жакмар-Андре, Париж, и Национальная галерея, Лондон), *Рождество* из Сан-Мартино алла Скала (ок. 1446) и три знаменитых панно *Битва при Сан-Романо* (1454–1457), написанных для палаццо Медичи (ныне Уффици, Флоренция; Лувр, Париж; Национальная галерея, Лондон), где запечатлено выигранное флорентийцами сражение с сиенцами.

■ Андреа дель Кастаньо

Сформировавшись в кругу влияния Паоло Уччелло и Доменико Венециано, Андреа дель Кастаньо (Кастаньо, Сан-Годенцо, ок. 1421 – Флоренция, 1457) многое взял от Донателло, усилив в своей живописи **пластическое звучание объемов** при ак-

центе грубоватой народности в облике персонажей. Началом его карьеры живописца становятся фрески в капелле Сан-Тарасио венецианской церкви Сан-Дзаккария. Между 1445—1450 гг. он пишет фреску в трапезной флорентийского монастыря Санта-Аполлония: *Распятие*, *Снятие с креста* и *Воскресение* в верхнем ряду, *Тайную вечерю* — в нижнем. С 1450 г. Андреа работает над серией изображений знаменитых женщин и мужчин, украсивших лоджию виллы Пандольфини в Леньяйе близ Флоренции: также и в этих фресках (ныне в Уффици) геометрическая структурность в цветовом делении фона усиливает «весомость» жестов и действий персонажей. Последнее произведение Андреа — фреска с изображением конного монумента *Никколо Толентино* (1456) в соборе Санта-Мария дель Фьоре. Она очень напоминает аналогичное изображение (Джованни Акуто) у Паоло Уччелло, являя пример пристального изучения пластической анатомии, получившей четкий линейный язык.

Народный характер персонажей

Фра Анджелико

Фра Джованни да Фьезоле, в миру Гвидо ди Пьетро (Виккьо ди Муджелло, ок. 1400 — Рим, 1455), был известен как **Фра Беато Анджелико**. Он разработал индивидуальный живописный язык, одухотворенный, но отвечающий времени, который окажет заметное влияние на ход развития тосканской живописи.

Одухотворенный язык живописи

■ Впечатления юности и ранние работы

Среди первых впечатлений важную роль сыграла линейная и напряженная по цвету живопись Лоренцо Монако (ок. 1370—1423). Значимыми ориентирами были также позднеготический декоративизм флорентийских миниатюристов и художественные новации Донателло и Л. Гибerti, воспринятые сквозь призму опыта Мазаччо. Между 1418—1423 гг. юный художник вступил

в доминиканский орден, определившись в монастырь Фьезоле, для которого написал триптих *Святой Петр Мученик* (ок. 1428–1429, Музей Сан-Марко, Флоренция).

■ Усвоение ренессансного духа

Пространственные планы и перспектива

Новая перспективно-пространственная система последующих произведений (*Коронование Богоматери*, 1433, Лувр, Париж; *Благовещение*, 1430–1435, Прадо, Мадрид; *Страшный Суд*, Музей Сан-Марко, Флоренция) обнаруживает приверженность автора ренессансному духу, особенно ярко проступающую в большом табернакле *Мадонна Линайоли* (1433, Музей Сан-Марко), где композиционное решение напоминает композицию картины Мазаччо *Святая Анна с Марией и Христом*. Ок. 1435 г. Фра Анджелико пишет *Благовещение* (Епископский музей, Кортон), *Снятие с креста* для церкви Сната Тринита и образ на тот же сюжет для соборной церкви (оба — Музей Сан-Марко). С 1438 по 1447 г. художник работал в монастыре Сан-Марко, написав большую фреску с *Распятием* для зала капитула и много композиций в монастыре и кельях (*Благовещение*, *Преображение*, *Коронование Марии* и др.). В начале 1446 г. Фра Анджелико отправился в Рим, где занимался украшением различных помещений ватиканских дворцов. От этих произведений сохранились только фрески в капелле Никколина со сценами *Историй Святых первомучеников Стефана и Лаврентия*. Умер художник во время своего второго пребывания в Риме, а перед этим он написал две фрески в капелле Сан-Брицио собора в Орвието.

Работы в Риме

■ Значение творчества

Чувство чистой, трансцендентной красоты

Живопись Фра Анджелико, исполненная мистического звучания, являет собой прославление чистой и неземной красоты, сияющей в его работах светозарным цветом и проступающей в бережно очерченных силуэтах фигур и предметов. Все основа-

но на культурных и художественных завоеваниях того времени и питается ими.

Меценатство в Южной Италии

Дворы **правителей** итальянских государств, даже совсем небольших, становятся привилегированным местом развития ренессансной художественной практики. Пребывание Донателло в **Падуе**, а Леона Баттисты Альберти в **Мантуе** оживило поиски североитальянского гуманизма, оригинальный и вполне зрелый опыт мастеров Феррары и Венеции, повлияло на живопись А. Мантеньи и ломбардскую школу во главе с В. Фоппой.

Под властью династии д'Эсте, волей Эрколе I д'Эсте, **Феррара**, с ее по-новому распланированной (с 1492) **Бьяджо Россетти** частью города (названной по имени правителя «*addizione erculea*»), становится самым передовым центром градостроительных начинаний XV в. Город был сильно расширен к северу, получив сетку прямых и широких улиц, на пересечении которых должны были подниматься величественные дворцы. Одновременное присутствие в Ферраре Пьеро делла Франчески и нидерландского мастера Рогира ван дер Вейдена дало стимул к формированию в живописи **течения, отмеченного чрезвычайной утонченностью форм**; его главными представителями были Тура, дель Косса и деи Роберти, оказавшие долговременное влияние на изобразительное искусство Эмилии.

Венецианская Республика, стремившаяся расширить свои владения на материке и, естественно, вступившая в контакт с Падуей и Вероной, привлекала флорентийских мастеров (Паоло Уччелло, Андреа дель Кастаньо), опыт которых дает жизнь **яркой живописной школе**, общепризнанным лидером которой станет Джованни Беллини. Именно в Венеции достигнет зрелости художественное дарование выходца с юга Антонелло да Мессина, усвоившего опыт не только неаполи-

танской культуры времен арагонской династии, но и искусства Испании и Нидерландов.

■ Винченцо Фоппа

Подчеркнутая
пластика

Художник **Винченцо Фоппа**, живший в городе Брешиа (1427 или 1430—1516), стал личностью, определившей лицо ломбардской живописи XV в. Его поэтика проявляет себя в дышащей силой **пластичности фигур** (*Мадонна с младенцем*, Музей Польди Пеццоли, Милан) и в строгом распределении пространственных планов (фрески капеллы Портинари в Сан-Еусторджо, Милан). Фоппа работал также в Павии, Бреше и Бергамо; многократные визиты в Лигурию с 1461 по 1490 г. обогатили его манеру франко-провансальскими и нидерландскими акцентами, как это подтверждают, в частности, *Алтарь Форнари* (1489, Пинакоoteca, Савона) или *Полиптих делла Ровере* (1490, Санта-Мария ди Кастелло, Савона).

■ Феррарские живописцы

Козимо Тура

В Ферраре, находившейся под властью д'Эсте, во второй половине XV в. расцвела **живописная школа**, где первые позиции занимали Козимо (Косме) Тура, Франческо дель Косса и Эрколе деи Роберти. Главой этой школы считается Козимо Тура. Он хорошо знал творчество Пизанелло, Джентиле да Фабриано, Рогира ван дер Вейдена, а прежде всего — Пьеро делла Франчески и Мантеньи и умел передавать впечатление объемности фигур и перспективного ухода в глубину посредством исключительно линейной системы: он прибегал даже к **острому и жесткому, порой деформированному контуру в целях большей экспрессии образов** (*Мадонна со спящим Христом*, Галерея Академии, Венеция). Неповторимость его манеры особенно ярко проявляется в таких произведениях, как расписные створки органа для собора Феррары, где представлены сцены *Благовещение*, *Святой Георгий и принцесса* (1468—1469); *Алтарь Роверелла* (1474, разрозненные части ныне в разных музе-

ях), в люнете с *Пьетой* (Лувр, Париж), фресках палатцо Скифанойя в Ферраре, в которой он, видимо, был автором программы и непосредственно исполнял композиции *Июль* и *Август*.

Франческо дель Косса (Феррара, ок. 1436 — Болонья, 1478), вращавшийся в кругах, близких феррарскому двору, воспринял уроки Пьеро делла Франчески и Козимо Туры, вместе с которым он работал над росписями в палатцо Скифанойя (его кисти принадлежат *Март*, *Апрель* и *Май*, ок. 1470). Эти фрески, ставшие прототипом повествовательных циклов на светские сюжеты и воплощением астрологических представлений XV в., демонстрируют изощренную фантазию относительно мотивов и форм декора, а также великолепное чувство композиции, что возводит их авторов в статус главных представителей феррарской живописи.

Франческо дель Косса

Также и Эрколе деи Роберти, ученик Коссы, принял участие в росписи палатцо Скифанойя, где написал *Сентябрь*. Он последовал за Коссой в Болонью, где работал вместе с ним (1473—1475) над великолепным *Полиптихом Гриффони* для семейной капеллы Гриффони в церкви Сан-Петронио.

Эрколе деи Роберти

■ Джованни Беллини

Наиболее ярко эволюция венецианской живописи кватроченто отразилась в творчестве Джованни Беллини, или Джамбеллино (Венеция, ок. 1430—1516). Он учился в мастерской отца, художника Якопо Беллини (после 1400—1470), бок о бок со своим братом Джентиле (ок. 1429—1507); огромную роль в его формировании как художника сыграли творческие контакты с шурином А. Мантеньей. От манеры последнего его живописный язык отличался более внимательным отношением к цвету, который всегда распределяется у него более свободно, передавая эффекты естественного освещения. Это развитие стиля Джамбеллино хорошо прослеживается в работах *Мадонна Триульцио* (1460—1464, Каstellо Сфорцеско, Милан), *Моле-*

Влияние Мантеньи

Освобождение
цвета из-под
власти рисунка

ние о чаше (ок. 1459, Национальная галерея, Лондон), *Пьета* (ок. 1460, Пинакотека Брера, Милан). После 1460 г. главное влияние оказывала живопись Пьеро делла Франчески, как это можно видеть в торжественном и мерном ритме пространственно «емкого» *Коронования Марии* (ок. 1473, Городской музей, Пезаро) или в цветовом построении картины *Преображение* (ок. 1480, Национальные галерея и музей Каподимонте, Неаполь). В русле этого усиливающегося освобождения цвета от власти рисунка стоит и серия подлинных шедевров: *Священная аллегория* (1490–1500, Уффици, Флоренция), монументальные алтарные картины для венецианских церквей Сан-Джоббе (ок. 1487), Санта-Мария деи Фрари (1488), Сан-Дзаккария (1505), картины на тему Святого собеседования и нежнейшие образы Мадонны. В своих последних произведениях Беллини приблизился к новым задачам, которые поставило перед собой молодое поколение венецианских живописцев во главе с Джорджоне и Тицианом, который и завершил картину *Праздник богов* (Национальная галерея, Вашингтон), оставшуюся незаконченной ее автором.

Андреа Мантенья

Главную роль в распространении тосканского Возрождения на севере Италии сыграл Андреа Мантенья (Изола ди Картуро, Падуя, 1431 – Мантуя, 1506).

■ Падуанский период

В Падуе в 1442–1448 гг. Андреа был учеником в мастерской Франческо Скварчоне (1397–1468). Он формировался в среде образованной и достаточно благоприятной для плодотворного контакта с работавшими в то время тосканскими художниками. В 1448 г. он получает заказ на роспись капеллы Оветари в церкви Эремитани (разрушена при авиабомбардировке во время Второй миро-

вой войны). В этой работе Мантенья проявляет живой интерес к античности (перенятый им в мастерской Скварчонепп, где собирались образцы античной скульптуры) и применению перспективы (воспринятой у тосканцев). И в других шедеврах падуанского периода – *Полиптихе Сан-Лука* (1453–1454, Пинакотека Брера, Милан), *Алтаре Сан-Дзено* (1456–1459) для веронской церкви, *Молении о чаше* (1455–1460, Национальная галерея, Лондон) – художник отражает миф о классике как лице гуманистической культуры области Венето.

Вкус к античности и использование перспективы

■ Работа при мантуанском дворе

В 1460 г. Мантенья переезжает в Мантую, став придворным художником Лодовико III Гонзага. Первым его мантуанским заказом стала роспись капеллы замка Сан-Джорджо, от которой на сегодняшний день сохранились лишь триптих с *Поклонением волхвов*, *Обрезанием* и *Вознесением* (1460–1470, Уффици, Флоренция) и *Смерть Марии* (1461, Прадо, Мадрид), которые предваряют его работу над знаменитыми росписями в *Камере дельи Спозы* мантуанского замка *Сан-Джорджо* (1471–1474) со сценами *Семья Лодовико Гонзага перед церемонией* и *Встреча маркиза Лодовико с сыном кардиналом Франческо и его свитой*. В этих фресках Андреа Мантенья смог живописными средствами и приемами иллюзии преобразовать пространство комнаты.

Камера дельи Спозы

■ Поздние произведения

Самым ярким мантеньевским воплощением классического мира стали девять холстов, изображающих в непрерывном ряду *Триумф Цезаря* (1480–1495, Хемптон Корт). Ок. 1480 г. создан *Святой Себастьян* (Лувр, Париж). В последние годы стиливой поиск художника по-прежнему шел в направлении как более интенсивного колорита (*Мадонна делла Виттория*, 1496, Лувр, Париж), так и смелых ракурсов вкупе с четким графиче-

Интенсивный колорит и смелые ракурсы

ским строем (*Святой Себастьян*; Ка д'Оро, Венеция; *Мертвый Христос*; Пинакотека Брера, Милан). К позднему периоду творчества относятся также картины *Парнас* и *Триумф Добродетели*, написанные в 1497 г. для студиоло Изабеллы д'Эсте в Мантуе (ныне Лувр, Париж), и несколько изысканных монохромных работ (*Самсон и Далила*, *Триумф Сципиона*, Национальная галерея, Лондон). Мантенья был великолепным рисовальщиком, о чем свидетельствуют его рисунки (*Юдифь с головой Олоферна*) и гравюры на религиозные и мифологические сюжеты (*Вакханалии*; Кабинет рисунков и гравюр, Уффици, Флоренция).

Меценатство в Центральной Италии

Римини

В центре Италии сформировался крупный центр художественной культуры в Римини, где работали Альберти (Темпио Малатестиано), Пьеро делла Франческа, скульпторы, декораторы и медальеры. Вскоре Федерико II Монтефельтро превратил Урбино в образец самого рафинированного двора, при котором работали такие зодчие, как Л. Лаурана и Франческо ди Джорджо Мартини, живописцы итальянские (Пьеро делла Франческа, Паоло Уччелло) и иностранные (нидерландский мастер Йос ван Гент; испанец Педро Берругете, 1450–1506), скульпторы и декораторы самого высокого уровня. В этой культурной атмосфере будет происходить формирование Браманте и Рафаэля. Пьетро Перуджино, напротив, сыграет важную роль в распространении установок урбинской школы.

Урбино

■ Лучано де Лаурана

и Франческо ди Джорджо Мартини

Архитектор из Далмации Лучано де Лаурана (Зара, 1420 – Пезаро, 1479) и художник, скульптор, архитектор и теоретик искусства, уроженец Сиены Франческо ди Джорджо Мартини (1439–1502), приглашенные в Урбино герцогом Федерико да

Монтефельтро, разделены в своей деятельности десятью годами. Лаурана проектировал герцогский дворец, Палаццо Дукале (1466–1472). С 1477 г. Франческо ди Джорджо Мартини сменил Лаурану на строительстве дворца и возвел небольшую церковь Сан-Бернардино, но прежде всего он был занят планом территориальной реструктуризации герцогства, порученным Федерико. В 1490 г., после нескольких лет работы главным городским архитектором Сиены, Мартини был приглашен в качестве технического специалиста, в частности по фортификациям, в Милан, где познакомился с Браманте и Леонардо, выполняя работы для соборов в Милане и Павии.

Палаццо Дукале
в Урбино

■ Перуджино

Пьетро Вануччи, прозванный Перуджино (Читта делла Пьеве, 1445/1450 – Фонтиньяно, 1523), был учеником Верроккьо во Флоренции, где научился твердому рисунку и искусству выявлять объемы светотенью, а также испытал влияние Пьеро делла Франчески и Луки Синьорелли, о чем свидетельствует пластически гармоничная ясность его фигур, написанных мягкими и светлыми тонами и пребывающих в свободном, словно наполненном светом и воздухом пространстве. Среди его ранних работ много *Мадонн* (музеи Парижа, Лондона, Берлина) и несколько картин *Истории Святого Бернардино* (Городская пинакотекка, Перуджа). С 1478 г. он находился при папском дворе в Риме; в 1481–1482 гг. работал над росписью *Сикстинской капеллы* в Ватикане, бок о бок с флорентийцами Боттичелли, Гирландайо, Козимо Росселли (1439–1507), воплощая сюжеты *Истории Моисея* и *Истории Христа*: ему принадлежит знаменитая композиция *Вручение ключей Петру*, которая станет важным творческим ориентиром для молодого Рафаэля. Среди других работ Перуджино: *Аполлон и Марсий* (Лувр, Париж); *Видение Святого Бернарда* (Старая пинакотекка, Мюнхен); фрески в Sala del cambio в Перудже (1496–1507),

Работа в Сикстинской капелле

картина *Битва между Любовью и Добродетелью*, написанная для студиоло Изабеллы д'Эсте (ныне Лувр, Париж).

Леон Баттиста Альберти

Архитектор, писатель и поэт **Леон Баттиста Альберти** (Генуя, 1404 – Рим, 1472) понимал зодчество как искусство свободное, а не механическое. Его архитектурные произведения демонстрируют высочайшее знание классической культуры и поиск красоты, основанной на гармонии частей и равновесии геометрических элементов.

■ Учеба и ранние работы

Альберти учился в Падуе и Болонье, где в 1428 г. получил диплом по каноническому праву. После пребывания во Флоренции, Болонье и Ферраре в 1432 г. был приглашен на должность папского секретаря в Риме. Интерес к древностям классического Рима привел его к написанию труда *Descriptio urbis Romae* (1434), где впервые сделана попытка систематизировать знания об античном наследии. Метод перспективного изображения он впервые описал в трактате «О живописи» (1435), посвященном Брунеллески, где дал наглядное изображение геометрической пирамиды с точкой схода и точкой удаления.

Трактат
«О живописи»

■ Деятельность при дворах

Деятельность Альберти нашла отклик в среде придворной культуры того времени: в Ферраре он проектировал так называемую Арку лошади (на ней был установлен конный *Памятник Никколо III д'Эсте*) и кампанилу собора. Вновь призванный в Рим папой Николаем V, он получил заказ на перепланировку города и реставрацию храмов Санта-Мария Маджоре, Сан-Стефано Ротондо, Сан-Теодоро. В Риме Альберти написал трактат «Десять книг о зодчестве» («*De re aedificatoria*», 1452, опубликован в 1485), где рассуждает

Трактат
«О зодчестве»

о градостроительных задачах ренессансной эпохи, о зданиях, их типологии, ордерах и строительных материалах. Одновременно для Сиджизмондо Малатесты проектировал новые фасады для готической церкви Сан-Франческо в Римини, получившей потом название **Темпио Малатестиано**: в решении западного фасада зодчим использован мотив **трехпролетной триумфальной арки**. Альберти выполнил крупные заказы флорентийского семейства Ручеллаи: завершил фасад церкви Санта-Мария Новелла, а также и палаццо Ручеллаи, фасад которого получил ордерные членения по ярусам. С 1459 г. его деятельность протекала в основном в **Мантуе**, где возводились церковь Сан-Себастьяно (с 1460) по центрическому плану и церковь Сант-Андреа (с 1470) — по базиликальной схеме.

Темпио
Малатестиано

Во Флоренции

В Мантуе

Пьеро делла Франческа

Пьеро делла Франческа (Сансеполькро, 1415/1420 — 1492) — **ключевая фигура** ренессансной живописи: его искусство отличается строгостью перспективного построения и геометрии пространства при почти абстрактном совершенстве объемов и равномерном, утонченном движении света. Первым в Италии он стал работать в **технике масляной живописи**, усвоенной от нидерландских мастеров.

Ключевая фигура

■ Ранние произведения

Довольно долгое время молодой Пьеро находился во Флоренции, где завершилось его формирование как художника, когда в 1439 г. он в качестве помощника Доменико Венециано расписывал фресками (утрачены) хор церкви Сан-Эджидио. Ранние произведения, появившиеся до 1450 г., — *Святой Иероним с донатором* (Галерея Академии, Венеция), *Крещение* (Национальная галерея, Лондон), *Распятие*, *Святые Себастьян и Иоанн Креститель* из *Полиптиха дела Мизерикордия*

Во Флоренции

(Пинакотека, Сансеполькро), заказанного в 1445, но завершённые только в 1462 г., — свидетельствуют, с одной стороны, об усвоении пластических норм Мазаччо, строго выверенной перспективы Ф. Брунеллески и Л. Б. Альберти, светозарности цвета Фра Анджелико и Доменико Венециано, а с другой — о переработке всего в стройную систему своего собственного, сугубо индивидуального выражения.

■ Работа при владетельных дворах

В Ферраре,
Римини и Ареццо

Около 1450 г. деятельность Пьеро протекала особенно интенсивно: сначала в **Ферраре**, где его произведение, до нас не дошедшее, оказало прямое влияние на местную школу; затем в **Римини**, где в Темпио Малатестиано сохранилась его фреска вотивного характера с портретом правителя Сиджизмондо Пандольфо Малатесты (1451). В 1452 г. он приступил к росписи хора церкви Сан-Франческо в Ареццо, где ему предстояло изобразить эпизоды *Истории Животворящего Креста*. Примерно в те же годы участились кон-

Урбино

такты Пьеро с придворным миром герцога **Урбинского Федерико да Монтефельтро**, одним из самых ярких центров рафинированной образованности и культуры, где художник создал за два десятка лет несколько непревзойденных шедевров: это картина *Бичевание Христа* (1455–1460) и более поздняя *Мадонна Сенигаллия*, относящаяся к 1470 г. (обе — Национальная галерея Марке, Урбино); двусторонний диптих с портретами герцогской четы Монтефельтро на одной стороне и *Триумфами герцога и герцогини* — на другой (1465, Уффици, Флоренция), *Святое собеседование* (*Sacra Conversazione*, ок. 1472–1474, Пинакотека Брера, Милан). **Изошрённость живописной системы, точность выявления деталей и сияние цвета** свидетельствуют о пристальном изучении **опыта нидерландского искусства**, с представителями которого он соприкоснулся при урбинском дворе и о котором еще более настойчиво

Изучение нидерландского опыта

заставляет вспомнить более поздняя его работа *Рождество* (ок. 1475, Национальная галерея, Лондон). Длительный опыт урбинских впечатлений сказался на образном строе других произведений, особенно работ, выполненных для родного городка, — *Мадонна дель парто* (ок. 1460, кладбищенская часовня Монтерки) и *Воскресение* (1463—1465, Пинакотекка, Сансеполькро). Пьеро известен также как теоретик искусства, автор трактатов «О перспективе в живописи» («De prospectiva pingendi», ок. 1490) и «Книжица о пяти правильных телах» («De quinque corporibus regularibus», после 1492).

Меценатство в Южной Италии

Во второй половине XV в. Неаполь не играл той культурной роли, которую имели тогда Флоренция, Феррара и Урбино, однако его вклад в развитие ренессансной живописи важен ввиду деятельности нескольких сформировавшихся в нем мастеров, например Колантонио и Антонелло да Мессины. Определяющим фактором в сложении культурно-художественной атмосферы стало распространение нидерландских произведений (Рогир ван дер Вейден и Ян Ван Эйк), которые активно приобретались неаполитанскими правителями Анжуйской династии и Арагонского дома.

Колантонио (Неаполь, ок. 1420—1470) занимает Колантонио важное место в культурной среде Неаполя, открытой гуманистическим веяниям, франко-бургундскому, испанскому и особенно нидерландскому влияниям. В картине *Святой Иероним со львом* (1445, Национальные галерея и музей Каподимонте, Неаполь) действительно передана типично нидерландская среда.

■ Антонелло да Мессина

Художник сицилийского происхождения Антонелло да Мессина (Мессина, ок. 1430—1479) всту-

пил на стезю искусства, по-видимому, в Неаполе в окружении Колантонио. В 1456 г. документы фиксируют его пребывание в Мессине, а в 1475 г. — в Венеции, где он сблизился с Джованни Беллини и написал пейзажную картину *Распятие* (ныне музей в Бухаресте). В 1476 г. Антонелло вернулся в Мессину, где жил до конца жизни. В двух небольших работах *Три ангела у Авраама* и *Кающийся Иероним* (Реджо ди Калабрия) и картине *Святой Иероним в келье* (1475, Национальная галерея, Лондон) проявляются нидерландские влияния. В то же время в целом ряде произведений, отмеченных стремлением к созданию большой глубины пространства, явно ощущается воздействие искусства Пьеро делла Франчески (образы *Благовещения* и *Salvator Mundi*). Синтезом этих установок — нидерландской дробности с целостной системой пространства — предстает картина *Мадонна с младенцем* (1465–1470, Национальная галерея искусства, Вашингтон). Более высокий уровень тех же поисков обнаруживает *Полиптих Сан-Грегорио* (1473). В Венеции Антонелло написал, среди прочих работ, картину *Святой Себастьян* и алтарный образ для церкви Сан-Кассиано (1475–1476). Особенно мягкий и звучный колорит этих произведений станет важным стимулом развития тональной живописи венецианской школы.

Мадонна с младенцем и Полиптих Сан-Грегорио

Флоренция во второй половине XV в.

Во второй половине XV в. Флоренция еще сохраняла за собой неоспоримый статус культурной столицы Италии, и покровительство искусству придало вес и влияние двору **Лоренцо Великолепного**. Но еще до смерти правителя основная ось развития художественных процессов стала смещаться в иные центры и благодаря подъему местных школ, формировавшихся преимущественно под непосредственным влиянием флорентийских новшеств первой половины кватроченто, и по причине обнаружившейся тенденции флорен-

Лоренцо
Великолепный

тийского искусства замкнуться в себе самом. Наиболее заметными фигурами этой второй фазы флорентийского Возрождения были **Антонио Поллайоло** и **Андреа Верроккьо**. Показательным является ситуация с **Сандро Боттичелли**, который начинал свой путь в атмосфере неоплатонической идей, распространенных при дворе Лоренцо Медичи, а после кризиса, связанного со смертью Лоренцо и полным осуждением неоплатонической культуры со стороны Савонаролы, стал писать картины все более драматичные по содержанию и образному строю. Этот кризис ощутим и в работах **Луки Синьорелли**, хотя тот напрямую и не был связан с флорентийской средой.

Наиболее яркие
фигуры

■ Поллайоло

Антонио Бенчи по прозвищу **Поллайоло** (Флоренция, ок. 1431 — Рим, 1498) занимался построением пространства на основе **свободного и динамичного развития линий, изгибы и пересечения которых выявляют объемы**. Эта установка на активную линию проявляется уже с первых работ: в картине *Вознесение Святой Марии Египетской* (1457—1459) из приходской церкви Стаджии (Поджибонси), в *Танце обнаженных* (после 1464, вилла делла Галлина, Арчетри). В пронизанной классическими идеалами атмосфере медичейского двора он проявляет интерес к **мифологии и изучению анатомии, которая служит ему средством исследования динамического потенциала человеческого тела**, как это проявилось в картине *Аполлон и Дафна* (Национальная галерея, Лондон). В начале 1460-х годов художник написал три большие картины на тему подвигов Геракла, о которых напоминают лишь два небольших варианта *Геракл борется с Лернейской гидрой* и *Геракл и Антей* (Уффици, Флоренция), а также бронзовая отливка *Геракл и Антей* (Национальный музей Барджелло, Флоренция). После 1475 г. в **динамичной графической манере** Поллайоло наблюдается интерес к **изучению замкнутых форм**; в то же время усиливается значение

Разработка
пространства

Внимание
к пластической
анатомии

Светотеневой
модуль скульптуры

тональной характеристики цвета (*Мученичество святого Себастьяна*, Национальная галерея, Лондон; в сотрудничестве с братом Пьеро, 1443–1499, также художником, скульптором и мастером по металлу; *Рождество Иоанна Крестителя*, Музей собора, Флоренция). Вместе с братом Пьеро Антонио работал в Риме над двумя бронзовыми надгробиями Сикста IV (1490–1493, Ватиканские гrotты) и Иннокентия VIII (1493–1496, собор Святого Петра).

■ Верроккьо

Живописец, скульптор и мастер художественной обработки металлов **Андреа ди Микеле ди Чоне по прозвищу Верроккьо** (Флоренция, 1435 – Венеция, 1488) был главой процветающей мастерской, через которую прошел и такой художник, как Леонардо да Винчи. В его скульптуре, основанной на типичном светотеневом модуле, ошутимо влияние Донателло, а также Поллайоло. *Конный памятник Бартоломео Коллеони* (1479–1488, площадь Санти-Джованни э Паоло, Венеция) считается шедевром ренессансной скульптуры, в котором ярко выражен образ героической силы, исходящей от лица кондотьера. Верроккьо работал также в скульптурном рельефе: *Давид* (до 1476, Национальный музей Барджелло, Флоренция), *Дама с примулами* (ок. 1480), *Уверение Фомы* (1476–1483, церковь Орсанмикеле, Флоренция).

Памятник
Коллеони

■ Лука Синьорелли

Ученик Пьеро делла Франчески **Лука Синьорелли** оказал глубокое воздействие на стилистическое развитие флорентийского искусства quattrocento, хотя на первом этапе сам находился под влиянием Верроккьо и Поллайоло. В Риме, в Сикстинской капелле заканчивал фреску, начатую Перуджино, и написал еще две композиции, из которых сохранилась сцена *Смерть Моисея* (1481–1482). Между 1499 и 1503 гг. работал над

фресками в капелле Сан-Брицио собора Орвието: Фрески в соборе композиции *Дела Антихриста*, *Избранные*, Орвието *Осужденные*, *Воскресшие во плоти* и *Страшный суд* признаны его бесспорными шедеврами. В их образном строе ощутимы следы духовного кризиса, вызванного Савонаролой, особенно заметные в эпизодах *Страшного суда*, где драматическая мощь бурлящей массы фигур, с их великолепным рисунком и смелой светотеневой моделировкой, демонстрирует исключительное мастерство художника в пластической анатомии и монументально решенной композиции с изощренно-сложным сочетанием движения, света и пространства. Близким драматизмом отмечены также такие произведения художника, как *Бичевание Христа* (Галерея Брера, Милан) и *Христос, поддерживаемый ангелами* (Сан-Джироламо, Кортоня).

Драматичность
Страшного суда

Сандро Боттичелли

Алессандро Филиппи по прозвищу Боттичелли (Флоренция, 1445–1510) был художником-интерпретатором гуманистической культуры Флоренции времен Лоренцо Великолепного: он искал **утонченного совершенства форм и композиционной гармонии**, которые вместе с прозрачностью цвета служили **преображению реальности** и выходу к вневременному состоянию. Формирование художника проходило в мастерских Филиппо Липпи и Андреа Верроккьо; влияние последнего, вместе с оглядкой на Поллайоло, чувствуется в ранней работе *Сила* (Fortezza, 1470, Уффици, Флоренция), написанной для зала суда (цикл *Добродетели*).

Преображенная
реальность

■ Шедевры

Ок. 1478 г. Сандро пишет для Лоренцо ди Пьер Франческо Медичи знаменитую *Аллегорию Весны*, которая является наиболее ярким выражением его зрелого художнического языка и гуманистиче-

Аллегория Весны

Рождение Венеры

ско-платоновских идей о красоте и любви. Той же атмосферой проникнута картина *Рождение Венеры* (Уффици, Флоренция), датируемая 1485 г. К периоду между этими двумя датами относится пребывание Боттичелли в Риме (1481–1482), когда он работал с Козимо Росселли, Гирландайо и Перуджино над росписью Сикстинской капеллы, выполнив три композиции: *Наказание непокорных*, *Юность Моисея* и *Искушение Христа*. Уже после возвращения во Флоренцию написаны *Мадонна Магнификат* и *Мадонна с гранатом* (Уффици, Флоренция).

Иллюстрации
к «Божественной
комедии»

Напряженная
религиозная
экзальтация

■ Живопись как мистическая экзальтация

Ок. 1490 г. Лоренцо ди Пьер Франческо Медичи заказал Боттичелли иллюстрации к «Божественной комедии». Всего было выполнено 94 рисунка (Ватиканская библиотека; Кабинет гравюр, Берлин). В ту пору художник уже обратился к религиозности, которая под воздействием проповедей Савонаролы приняла экзальтированно-мистическую окраску: в его живописи решительно доминируют священные образы (*Распятие*, *Пьета*) и острый драматизм, прорывающийся в угловатых линиях и резких цветах (*Клевета*), достигая крайнего духовного напряжения в архаизирующих формах произведений последнего десятилетия творчества (*Рождество*, *Последние чудеса Святого Зиновия*).

Нидерландское искусство

В истории искусства определение «нидерландское искусство» относится к художественным процессам XV–XVII вв., набравшим силу в конкретных исторических условиях Фландрии (южная территория Нидерландов и северные районы Бельгии) и в конкретной стилевой ситуации, сложившейся конкретно в живописи этих земель.

Начало нидерландского искусства следует отнести к середине XIV в., когда на фоне живого местного натурализма шла интенсивная переработка опыта рафинированной французской готики и сиенских влияний, но подлинным основателем *арс нова*, «нового искусства», уже в начале XV в. стал **Ян Ван Эйк** (ок. 1390 — Брюгге, 1441). Самые знаменитые его произведения — *Чета Арнольфини* (1434, Национальная галерея, Лондон) и *Мадонна канцлера Ролена* (1433, Лувр, Париж), а также портреты, поражающие глубиной постижения личности портретируемого. Важное место в нидерландском гуманизме, который развивался параллельно итальянскому, отводится природе, вызывающей пристальное внимание к ее частностям и особенностям, в ряду которых, отнюдь не доминируя, находится и человек. Объединяющим началом в картине мира у нидерландских живописцев выступает не рациональное и геометрическое понятие пространства, а свет, составляющий саму основу зрения, свет реальный, а не абстрактный. Эта поэтика будет обогащена конкретными качествами последующих живописцев: спокойной наблюдательностью **Робера Кампена** (Турне, ок. 1375—1444), с которым идентифицируется Мастер из Флемалы; драматически острым мировосприятием **Рогира ван дер Вейдена** (Турне, ок. 1400 — Брюссель, 1464), которого вместе с изучением света сильно занимал анализ психологических состояний человека, что подтверждают многие портреты, вроде *Великого бастарда Антонена Бургундского* (Брюссель) или *Молодой женщины* (Берлин); трепетно-тонкой эмоциональностью **Петруса Кристоуса** (Берле, Гент, ок. 1410 — Брюгге, 1472/1473); нравственной строгостью и светозарностью цветовой палитры **Дирка Баутса** (Харлем, ок. 1415 — Лувен, 1475); интенсивным натурализмом **Ханса Мемлинга** (Мемлинг, ок. 1435 — Брюгге, 1494). Особняком будет стоять многоликое, визионерское искусство **Иеронимуса Босха** (ок. 1450—1516), со-

Ван Эйк

Ван дер Вейден

Иеронимус Босх

здателя магического и демонического мира аллегорий, увиденных взором критически острым и морализирующим.

Между тем на протяжении XV в. нидерландская живопись распространила свое влияние на всю Европу, от Южной Франции до Испании и Португалии (куда Ван Эйк ездил в 1428 г.), от немецких княжеств до придворных культурных центров в Италии, где побывали Рогир ван дер Вейден (в 1450 г. в Ферраре) и еще один художник, Йос ван Гент, свидетельства о творчестве которого относятся к 1460–1475 гг., а с 1473 г. он работал в Урбино. Влияние на итальянское искусство шло также и через привозимые из Фландрии картины, как в случае со знаменитым *Триптихом Портинари* (ок. 1476) Гуго ван дер Гуса (1435–1482), доставленным во Флоренцию.

Йос ван Гент

Гуго ван дер Гус

РЕЗЮМЕ

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ
РЕВОЛЮЦИЯ

Европейский феномен, но с четко обозначенными флорентийскими корнями. Возрождение заявляет о себе возвратом к идеальным формам классического искусства и изменением представлений о смысле и назначении деятельности художника, понимаемой теперь не только в своем практическом применении, но как важный инструмент познания и исследования реальности. Главными проводниками этой новой установки являются Брунеллески, Донателло, Мазаччо.

*Филиппо
Брунеллески*

Флорентинец **Филиппо Брунеллески** (1377–1446) создал строго рациональную архитектуру и впервые сформулировал законы перспективы, нового метода измерения пространства и его воспроизведения на плоскости.

Донателло

Также и в новом классико-реалистическом видении флорентийца Донато ди Никколо ди Бетто Барди, прозванном **Донателло**, утверждается перспективная система в сочетании с энергичной пластической структурой и вибрирующей, осязательно богатой моделировкой.

Мазаччо

Строгая перспективно-пространственная система появляется в живописи Томмазо ди сер Джованни Касси, прозванном **Мазаччо** (Сан-Джованни Вальдарно, 1401 – Рим, 1428). Его образы исполнены глубокого человеческого содержания и нравственной силы, напряженный драматизм подкрепляется продуманным использованием светотени и цвета.

СВОБОДА И ТВОР-
ЧЕСКИЙ ПОИСК
В ЭПОХУ
ВОЗРОЖДЕНИЯ

*Лоренцо Гиберти
и Лука делла
Роббиа*

Наряду с увлечением перспективой (помимо Брунеллески, Донателло и Мазаччо – флорентинец Андреа Кастаньо, ок. 1421–1457), ренессансно-гуманистическое искусство Флоренции вбирает в себя и более умеренные тенденции: их представляют **Лоренцо Гиберти** (1378–1455), у которого позднегоготический натурализм эволюционирует непосредственно в «классицизм»; керамисты и скульпторы Андреа Джованни и прежде всего Лука (ок. 1400–1482) делла Роббиа.

РЕЗЮМЕ

Фра Анджелико

Фра Беато Анджелико (ок. 1400 – Рим, 1455) разработал индивидуальный живописный язык, в котором элемент спиритуализации сочетается с перспективно-пространственной характеристикой изображения. Но также есть разного рода варианты, как творчество **Паоло Уччелло** (1397–1475), в живописи которого смешиваются в неподражаемом единстве геометрическое упрощение форм, математическая строгость перспективы и изощренное чувство цвета.

Паоло Уччелло

Придворная культура становится особо благоприятной средой для развития итальянского Возрождения даже в небольших городах. Феррара, например, приобретает самый устойчивый опыт градостроительства в XV в., когда было сделано «эрколево добавление», спроектированное Бьяджо Россетти; тогда же благодаря пребыванию в городе Пьеро делла Франчески и Рогира ван дер Вейдена в сфере живописи происходит формирование течения чрезвычайной изощренности форм, главными представителями в котором были Козимо Тура, дель Косса и деи Роберти. Среди художников первого плана выдвигаются **Мантенья и Беллини**: первый способен к оригинальному сплаву классического вкуса с приемами перспективы, второй чрезвычайно внимателен к цвету, всегда распределяемому более свободно и с опорой на естественное освещение.

МЕЦЕНАТСТВО
В СЕВЕРНОЙ
ИТАЛИИ

Мантенья и Беллини

МЕЦЕНАТСТВО
В ЦЕНТРАЛЬНОЙ
И ЮЖНОЙ ИТАЛИИ
*Леон Баттиста
Альберти и Пьеро
делла Франческа*

Архитектор и теоретик **Леон Баттиста Альберти** (Генуя, 1404 – Рим, 1472) строит сам и излагает свои соображения по поводу художественных завоеваний-творцов флорентийского искусства. Чрезвычайно изощренностью живописной материи и точной характеристикой деталей, строгостью перспективной схемы и геометрическим совершенством объемов, окутанных рассеяным и мягким светом, отличается творчество **Пьеро делла Франчески** (Сансеполькро, 1415/1420–1492). Гармоничной пластической цельностью в построении фигур, написанных мягкими и ясными цветами и пребывающих в наполненном

РЕЗЮМЕ

Перуджино
Антонелло
да Мессина

ФЛОРЕНЦИЯ
ВО ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЕ XV в.

Сандро
Боттичелли

светом и воздухом пространстве, выделяется среди художников Центральной Италии Пьетро Ваннуччи, по прозвищу **Перуджино** (1445/1450–1523).

Напротив, творчество **Антонелло да Мессины** (ок. 1430–1479) предстает совершенным синтезом нидерландской дробности в деталях и пространственного построения в духе Пьеро делла Франчески.

Наиболее яркие художники периода: **Антонио Поллайоло** (ок. 1431–1498) проводит изучение пространственных структур с помощью свободно и динамично развивающейся линии, призванной выявить динамический потенциал изображаемых фигур; в связи с этим художник интересуется анатомией и мифологией.

Андреа Верроккьо (1435–1488) приобрел широкую известность как скульптор и мастер по металлу.

Сандро Боттичелли (1445–1510), в свой первый период творчества выступал прежде всего как интерпретатор гуманистической медичейской культуры; стремился к рафинированному совершенству форм и гармонии композиции, что в сочетании с прозрачностью цвета стало средством преображения реальности. Во второй период обратился к драматически напряженной живописи резкого мистического склада.

9 Мастера Высокого Возрождения

XVI столетие, или **чинквеченто**, отмечено яркими и драматичными контрастами: началом **протестантской реформы** Лютера (1517) и ответным разворачиванием католической Контрреформации. Эти события глубоко изменили атмосферу, в которой протекала художественная деятельность: **искусство стало беспокойным поиском обоснований человеческих деяний в истории, человеческого опыта в постижении божественного**. Эти контрасты наглядно отражаются в творчестве величайших художников, которых подарила эта эпоха: в **экспериментальных исследованиях Леонардо, в кипящем духовном напряжении Микеланджело, в выверенно-точной и светлой классике Рафаэля**. Венеция тоже вкусила животворящую силу классики в живописи Джорджоне и первого периода Тициана. Но **действительным преемником той роли лидера**, которую в XV в. имела Флоренция, стал **папский Рим**, вступивший в полосу бурного обновления, строительного и культурного.

Леонардо да Винчи

Один из титанов
Возрождения

Леонардо (Винчи, Флоренция, 1452 — замок Клу близ Амбуаза, 1519) был **самым разносторонним среди творцов Возрождения**: живописец, скульптор, архитектор и ученый, а также инженер и писатель, он показал всю широту познавательных интересов своей эпохи и достиг непревзойденных высот в постижении мира и человека, превратив свою творческую деятельность в поиск гармоничной связи и взаимодополняемости между искусством, природой и наукой.

■ Годы юности

Обучение
в мастерской
Верроккьо

Переехав в 1469 г. во Флоренцию, Леонардо поступил учеником в мастерскую Верроккьо и одновременно посещал гуманистические кружки и высокопоставленные семейства города. Первым проявлением его исключительной художественной одаренности стала фигура ангела в картине **Крещение** (1470—1475, Уффици, Флоренция). Так

же, как и она, с окружением Верроккьо связано и связано с *Благовещением* (1472–1475, там же), где еще слишком много декоративной орнаментики и излишней детализации, как в имитации резьбы по мрамору или прорисовке цветов, однако совершенно по-новому решен фон, с пронизанным светом, сильно уходящим в глубину пейзажем, удаленность которого подчеркнута темными силуэтами деревьев — тот же прием Леонардо использует и в своем первом портрете, предположительно, *Джиневры Бенчи* (1474–1476, Национальная галерея искусства, Вашингтон), где композиция решена в виде пирамиды и положение рук подчеркивает поворот корпуса.

■ Пространство и рисунок

В 1481 г., после завершения картины *Святой Иероним* (Ватиканская пинакотека), Леонардо получает свой первый крупный заказ. Это *Поклонение волхвов* для монастыря Санти-Дonato-и-Скоперто (неоконченное произведение, Уффици, Флоренция), где впервые получает масштабное решение леонардовская концепция пространства: вокруг Мадонны фигуры размещены полукругом, но замкнутой структуры не образуется, поскольку персонажи вне этой группы и фон с развалинами распределены по разным и расходящимся композиционным осям. Определяющую роль в композиции картины (осталась незавершенной на момент отъезда автора в Милан) играет рисунок — главный инструмент пространственного, объемного и анатомического построения, поддерживаемый светотенью и тональной проработкой, которая позволяет создать прозрачную сетку атмосферы с градацией цвета и света. Наложение красок является завершающим этапом, почти служебным, в процессе работы над картиной, и эта установка прямо противоположна венецианской, которая формировалась в те же годы, где цвет уже стал превращаться в ведущий структурный элемент изображения.

*Поклонение
волхвов*

Значение рисунка

■ Миланский период

Научные интересы	С 1483 по 1499 г. Леонардо находился на службе у Лодовико Моро, работая в качестве художника, скульптора, архитектора, костюмера, режиссера и сценографа. При этом дворе он нашел благоприятную обстановку для развития своих научных интересов в сфере техники и естественных наук. В 1483 г. были сделаны подготовительные рисунки к бронзовой конной статуе Франческо Сфорца. Между 1483—1486 гг. написана <i>Мадонна в скалах</i> (Лувр, Париж; второй вариант 1503—1506, Национальная галерея, Лондон), с пирамидальным построением группы, образуемой фигурами Мадонны, младенца Христа, Иоанна Крестителя и ангела, и оживляющим обогащением композиции перекрестными осями жестов и взглядов.
Мадонна в скалах	Техника сфумато (нежнейшие тональные переходы, введенные Леонардо в живописную практику) подчинена рисунку и не нарушает контуры.
Техника сфумато	В 1493 г. была окончена глиняная модель в натуральную величину памятника Сфорца; ее отливка в бронзе была выполнена в 1999 г. и установлена на миланском стадионе Сан-Сиро. Ок. 1495 г. Леонардо приступил к работе над <i>Тайной вечерей</i> в трапезной Санта-Мария делле Грацие. В этой росписи он экспериментировал с новой техникой, позволявшей ему работать с необходимыми ему неспешностью и скрупулезностью (он отказался от традиционного слоя штукатурки). Эта техника не выдержала испытания временем, и уже к середине XVI в. из-за высокой влажности сильно изменился цвет, первоначальная эффектность которого была неоспоримой. В миланские годы художник пишет также портреты двух фавориток Лодовико Моро: <i>Портрет дамы при миланском дворе</i> (Лувр, Париж) идентифицируется как изображение Лукреции Кривелли, <i>Дама с горностаем</i> (Музей Чаторыских, Краков) связывается с именем Чечилии Галлерани; оба портрета поясные, модели представлены в пластичном повороте корпуса.
Тайная вечеря	
Портреты	

■ Переезды и контакты

В 1499 г. власти Сфорца пришел конец; потеря покровительства заставила Леонардо покинуть Милан. Сначала он отправился в Мантую, где создал **портрет Изабеллы д'Эсте**. Возвратившись в 1503 г. во Флоренцию, написал картину *Леда*, известную в копиях учеников (самой знаменитой является копия в Риме, некогда в собрании Спиридион, ныне собственность государства), и портрет, названный *Джоконда* (Лувр, Париж), — прославленный портрет Лизы, жены торговца Франческо Бартоломео дель Джокондо, который является одним из **высочайших образцов ренессансной портретной живописи**: непревзойденное единство всех составляющих это изображение элементов подкрепляется бесконечными градациями света.

В 1506 г. Леонардо вернулся в Милан, где выполнил подготовительные рисунки для конного памятника Джанджакомо Тривульцио (1441–1518). С 1513 г. художник находился в Риме, где работал над своей последней картиной — *Святым Иоанном Крестителем* (Лувр, Париж). Ее отличает кажущийся монохромным колорит, в котором преобладают коричневые и золотистые тона; **почти незаметные переходы света воспроизведены** с невероятной утонченностью.

К концу 1516 г., приняв приглашение Франциска I, художник уехал из Рима во Францию. В рисунках Конец света выражена его убежденность в существовании вселенской гармонии, непременно присутствующей даже в кажущемся хаосе конца света. Умер Леонардо в 1519 г. в замке Клу, недалеко от Амбуаза.

Этот **многогранный художник** оставил множество записей с рисунками и научными описаниями, уникальным образом составленные в **зеркальном отображении**, где письмо идет слева направо; самыми значительными являются «Cocice Atlantico» (Библиотека Амброзиана, Милан), «Codice sul volo degli uccelli» (Королевская библиотека, Турин) с исследованием полета птиц, «Fogli A, B, C»

(Королевская библиотека, Виндзор) с анатомическими штудиями, «Codice 8936 и 8937» (Национальная библиотека, Мадрид), посвященные механизмам и отливке конных статуй.

Донатто Браманте

Провозвестник
Высокого
Возрождения

Архитектор и живописец Донатто ди Паскутто д'Антонио, прозванный Браманте (Монте-Аздравальдо, ныне Ферминьяно, близ Урбино, 1444 – Рим, 1514), является духовным наследником Брунеллески и Леона Баттисты Альберти. Его архитектурные творения богаты эффектными световыми решениями, предваряющими устремления и завоевания чинквеченто, и гармоничным слиянием грандиозного масштаба и смелой динамичности пространства. Его формирование происходило в рафинированной среде урбинского двора Федерико да Монтефельтро, через освоение классицизма Альберти и опытов Пьеро делла Франчески с перспективой и пространством.

■ Деятельность в Ломбардии

Архитектурная
деятельность

Опыт художника, прекрасно владеющего перспективой, стал определяющим и в реализации первого архитектурного проекта Браманте, связанного с переделкой церкви Санта-Мария presso Сан-Сатиро в Милане (1479–1483). Он блестяще справился с неудобным пространственным решением, доставшимся от предыдущей постройки, создав перспективную иллюзию абсиды, которая помогла восстановить пропорциональное равновесие интерьера и придать тесному пространству ощущение монументальной величавости.

В Милане Браманте познакомился с ведущими художниками того времени: вместе с Леонардо занимался перепланировкой площади и герцогского замка в Виджевано. С тем же Леонардо и сиенцем Франческо ди Джорджо Мартини давал консультации по возведению миланского собора и собора в Павии. Значительные работы проведены им в Сан-

та-Мария делле Грации в Милане, где им была спроектирована — помимо дворика и старой сакристии — грандиозная кафедра. Другие миланские заказы включали частичные переделки в помещениях для каноников и в дворах Сант-Амброджо (1492—1498), а также в Кастелло Сфорцеско. Последним и хорошо документированным свидетельством архитектурной деятельности Браманте в Ломбардии является свод церкви Санта-Мария Нуова в Аббьятеграссо (1497). В 1499 г., после падения режима Лодовико Моро, и этот художник покинул Милан.

Работы в Санта-
Мария делле
Грации в Милане

■ Деятельность в Риме

В Риме Браманте получил мощный творческий заряд от непосредственного изучения памятников и конструктивных приемов античного зодчества. Собственная его деятельность продолжилась, обретя новый масштаб благодаря грандиозным заказам папы Юлия II: это перестройка Ватиканских дворцов (1503), проект Бельведерского дворика (1504), градостроительные решения в связи с перепланировкой улиц Лунгара, Джулия и Банки (1505—1508) и, наконец, **проект новой базилики Сан-Пьетро** (1506). Однако мало что сохранилось от всей этой масштабной деятельности. Утрачены такие монументальные постройки, как Палаццо деи Трибуналы (1506—1508) и Палаццо Каприни в Борго (ок. 1510), ставшие образцами для гражданской архитектуры XVI в. В неприкосновенности остались хор церкви Санта-Мария дель Пополо (1505—1597) и небольшой храм («Темплетто») Сан-Пьетро ин Монторио (ок. 1502—1510), ставший воплощенным идеалом центрического здания классического типа.

Новый проект
собора Святого
Петра

Джорджоне

Джорджо да Кастельфранко, прозванный Джорджоне (Кастельфранко Венето, 1477/1478 — Венеция, 1510), за десять лет творчества радикально

Новаторская концепция живописи	изменил способ «делать живопись» — « <i>far pittura</i> » — в том, что касается как содержания, так и внешне-го выражения, заложив тем самым основы венецианской живописи XVI в. и став надолго ориентиром для художников последующих эпох.
Произведения	Первые произведения — <i>Поклонение пастухов</i> (Национальная галерея искусства, Вашингтон), <i>Алтарь Кастельфранко</i> (1505), портрет <i>Лаура</i> (1506) — обнаруживают отход от пространственных норм кватроченто ради установления нового соотношения между фигурами и природой, реализуемого в живописи «тона»: таким образом, цвет становится конструктивным элементом композиции, прямо связывая «живые и природные вещи... без применения рисунка», как определяет это Вазари. В 1508 г. Джорджоне написал фреску на фасаде венецианского Фондако деи Тедески, стоящего на Большом канале, от которой сохранился фрагмент с <i>Молодой обнаженной</i> (1508). Периодом 1506—1510 гг. датируются такие кардинальные по своему значению работы, как <i>Спящая Венера</i> (1508—1510), <i>Сельский концерт</i> (ок. 1510), <i>Гроза</i> (ок. 1506) и <i>Три философа</i> (ок. 1508); сюжеты двух последних, ощутимо мистических по своему образному звучанию, остаются еще не разгаданными. Из круга работ, приписываемых кисти Джорджоне или связанных с ним, — их почти два десятка — особенно заслуживают внимания <i>Христос, несущий крест</i> (Сан-Рокко, Венеция), <i>Юноша со стрелой</i> (Музей истории искусства, Вена), <i>Заход солнца</i> (Частное собрание, Лондон), <i>Мужской портрет</i> (ок. 1508, Художественная галерея, Сан-Диего, Калифорния).
Гроза	

Микеланджело Буонарроти

Творчество Микеланджело Буонарроти (Капрезе, Арреццо, 1475 — Рим, 1564) является кульминационным моментом ренессансного искусства и важной отправной точкой в формировании маньеризма, использовавшего некоторые формулы его искусства.

В 1488 г. отец Микеланджело, Лодовико Буонарроти, определил сына в грамматическую школу во Флоренции, но был вынужден перевести его в мастерскую Гирландайо; еще находясь там, юноша активно начал изучать образцы античной скульптуры. Лоренцо Великолепный ввел его в круг художников, писателей и философов, где Микеланджело приобщался к гуманистической культуре, усваивал идеи неоплатонизма, ставшие неотъемлемой частью его художественного мышления. Постижение великой флорентийской традиции, от Джотто до Мазаччо, и интерес к классическому языку форм проявились уже в первых скульптурных работах: это *Мадонна на лестнице*, где оригинальным образом истолкован донателловский принцип сплюсненного рельефа, и *Битва кентавров*, с подчеркнутой пластической проработкой фигур (обе 1490–1492, Каза Буонарроти, Флоренция). Кризис флорентийского гуманизма после смерти Лоренцо Медичи и начавшихся проповедей Савонаролы глубоко поразили внутренний мир Микеланджело (к этому времени относится деревянное *Распятие*, с его нежнейшей моделировкой, выполненное для монастыря Санто-Спирито, ныне Каза Буонарроти), и после вторжения в город французских войск Карла VIII он покинул Флоренцию, перебравшись в 1494 г. в Болонью, где выполнил скульптуры к гробнице Святого Доминика — *ангела*, *Святых Петрония и Патрокла*.

Интерес
к неоплатонизму

Первые
скульптуры

■ Первые шедевры в живописи и скульптуре

В 1496 г. Микеланджело отправился в Рим, где привлек внимание выполненными там очень разными скульптурами — это чувственный *Вахс* (Национальный музей Барджелло, Флоренция) и проникновенно-одухотворенная *Пьета* (собор Святого Петра, Рим). В творчестве Микеланджело скульптурная группа Пьета занимает особое место: это первое воплощение темы, которая будет волновать его всю жизнь — **размышление о смерти**

В Риме

Пьета
в Сан-Пьетро

Возвращение
во Флоренцию

Тондо Дони

Давид

станет **краеугольным камнем** в напряженной работе его художнической фантазии. Чуть позже была выполнена *Мадонна с младенцем* (собор Богоматери в Брюгге). В 1501 г. Микеланджело вернулся во Флоренцию, где утвердил свой статус крупного мастера целым рядом фундаментальных работ: *Мадонна Питти* (1501, Национальный музей Барджелло, Флоренция) и *Тондо Таддеи* (1502, Королевская академия, Лондон) являют собой свободное истолкование композиционных формул Леонардо да Винчи. Первым шедевром в живописи стала картина *Святое семейство*, или *Тондо Дони* (ок. 1504, Уффици, Флоренция). В этих произведениях Микеланджело полемически противостоит Леонардо, **усиливая формальные схемы, акцентируя динамику контуров и отвергая значение леонардовского sfumato**. Но самым знаменитым творением этого периода является мраморная статуя *Давид* (1501–1504, Галерея Академии, Флоренция), которую установили перед Палаццо Веккьо как **символ свободы Флорентийской республики** и которая стала воплощением **ренессансного идеала человека как хозяина своей судьбы**. К тому же периоду относятся статуи для алтаря Пикколомини в соборе Сиены (*Святые Павел, Петр, Пий*) и незаконченная скульптура *Святой Матфей*, заказанная для флорентийского собора Санта-Мария дель Фьоре.

■ Деятельность в Риме

Гробница Юлия II

Свод Сикстинской
капеллы

В 1505 г. папа Юлий II заказал Микеланджело проект собственного **надгробного памятника**, который предполагалось установить в соборе Святого Петра. Именно для этой гробницы высечены две фигуры *Рабов* (1513–1514, Лувр, Париж) и великолепная скульптура *Моисей* (1515–1516, Сан-Пьетро ин Винколи, Рим), а позже — четыре фигуры *Скованных рабов* (Галерея Академии, Флоренция). Во время работы над гробницей в 1508 г. Микеланджело получает новый заказ — написать **фрески на потолке Сикстинской капеллы**, и эта работа была выполнена им самостоятельно, без помош-

ников, всего за четыре года. Живописными средствами он создал новые архитектурные членения, поместив в середине *сцены Творения* (1508–1512), а по бокам — мощные фигуры пророков, сивилл и обнаженных юношей (*Ignudi*). Сложная изобразительная программа, помимо воплощения самого древнего эпоса о появлении человечества, **символически намекает о вечном процессе восхождении духа от мира материи к созерцанию божественного.**

■ Архитектор и скульптор во Флоренции

В 1513 г. Микеланджело вернулся во Флоренцию, где выступил в качестве архитектора: он получил заказы на строительство Новой сакристии Сан-Лоренцо и библиотеки Лауренциана. Над алтарем в сакристии будет установлена его скульптурная группа *Мадонна с младенцем*, а два надгробия Джулиано и Лоренцо Медичи (1525–1534), со статуями умерших и аллегорическими фигурами *День и Ночь*, *Утро и Вечер*, служат выражением постоянно актуальной для Микеланджело темы **размышления человека о жизни и смерти.** Во время осады Флоренции (после изгнания Медичи) скульптор, назначенный «главным управителем и надзирателем над сооружением и укреплением стен», принимал участие в защите Республики вплоть до сдачи города (1530). Благодаря покровительству папы Климента VII скульптор смог продолжить работу во Флоренции и после реставрации режима Медичи: *Воскресший Христос* (ныне Санта-Мария sopra Минерва, Рим) и статуя *Победы* (1532–1534) в Палаццо Веккьо стали образцами-ориентирами для целого поколения скульпторов эпохи маньеризма (см. гл. 10).

Статуи Джулиано
и Лоренцо Медичи

■ Страшный суд

В 1534 г. Микеланджело навсегда уехал в Рим, где получил от папы Климента VII заказ — потом подтвержденный Павлом III — на фреску с композицией *Страшный суд*, которую надлежало разместить на алтарной стене **Сикстинской капеллы.**

Страшный суд

Грандиозная фреска (1536—1541) явила собой не только изменение традиционной иконографии темы, но и слом ренессансной концепции пространства, солидарного с архитектурными членениями, и потому катастрофа воспринимается глобальной: **гневный жест Вседержителя** словно опрокидывает объятые ужасом человеческие толпы, обреченные на осуждение без пощады. На сложение замысла оказали воздействие контакты Микеланджело с римскими духовными кружками, выступавшими за проведение реформ внутри католической Церкви. **Последняя реставрация** фресок Сикстинской капеллы выявила исходную, более светлую цветовую гамму, крепко спаянную с пластическими объемами.

■ Позднее творчество

Последний период творчества Микеланджело отмечен погружением в проблемы архитектуры: это масштабная перепланировка площади Капитолия (1544—1554) и ее внедрение в структуру Вечного города, а также другие значительные работы. С 1546 г. мастер занимался **новым проектом базилики Святого Петра**, размышляя над центрическим планом Браманте: он видел собор как **колоссальный пластический организм с кульминационным завершением в виде большого купола** (окончен после смерти Микеланджело). Соотнесение с римской античностью, постоянное в работе его архитектурной мысли, проступает и в героическом характере образа в бюсте *Брут* (Национальный музей Барджелло, Флоренция). В сравнении с последними фресками *Обращение Савла* и *Мученичество Святого Петра* в капелле Паолина в Ватикане (1542—1550), последние скульптуры мастера действительно можно считать самыми возвышенными откровениями его искусства: в *Пьете Палестрина* (Галерея Академии, Флоренция), *Пьете* собора во Флоренции (1550—1555) и особенно в последней *Пьете Ронданини* (1552—1566, Каstellо Сфорцеско, Милан) идея духов-

Площадь
Капитолия

Проект собора
Святого Петра

Пьета:
последние группы

ного высвобождения из-под власти смерти достигает максимальной выразительной силы.

Рафаэль Санти

Сильная и яркая художественная индивидуальность **Рафаэля Санти** (Урбино, 1483 — Рим, 1520) — живописца и архитектора, интерпретатора классической формы, сумевшего наделить ее христианской духовностью, — соперничает с Леонардо и Микеланджело в придании характерного лица последней и наивысшей фазе Возрождения. К ремеслу живописца его приобщил отец, Джованни Санти. На первом этапе определяющим было влияние Перуджино: об этом говорят плавный, волнистый ритм композиций и мягкие переходы цвета в таких его ранних работах, как *Коронование Марии* (1502—1503, Музеи Ватикана) и *Обручение Марии* (1504, Галерея Брера, Милан). Интенсивная игра светотени и четкая пространственная артикуляция *Штандарта города Кастелло* (1499) свидетельствуют, напротив, о глубоком и вдумчивом освоении искусства Пьеро делла Франчески.

Классицизм
и спиритуализм

Коронование
Марии
Обручение Марии

С 1504 по 1508 г. Рафаэль находился во Флоренции. К этим годам относятся картины *Сон рыцаря* (Национальная галерея, Лондон), *Святой Михаил и Святой Георгий* (Лувр, Париж) и *Три грации* (Музей Конде, Шантийи); удивительные произведения, одно время считавшиеся плодами его раннего творчества, *Мадонна Конестабиле* (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), *Мадонна Грандука* (Палаццо Питти, Флоренция), *Бельведерская Мадонна* (1506, Музей истории искусства, Вена), *Мадонна со щегленком* (ок. 1507, Галерея Уффици, Флоренция), так называемая *Прекрасная садовница* (1507, Лувр, Париж). Рафаэль проявил себя также и в первых портретах: *Дама с едипорогом* (Галерея Боргезе, Рим), *Аньоло Дони* и *Маддалена Дони* (1506, Палаццо Питти, Флоренция) и *Немая* (ок. 1507, Национальная галерея Марке, Урбино).

Произведения
флорентийского
периода

Первые портреты

Оформление
Ватиканских Станц

В Риме, где его присутствие впервые зафиксировано в 1509 г., Рафаэль приступил к украшению Ватиканских Станц для папы Юлия II, лично написав фрески в Станце дельла Сеньятура (1508–1511) и в Станце Элиодора (1511–1514).

■ Живописный язык Рафаэля

Красота идеальная
и естественная

Уже в своих первых работах Рафаэль обнаружил абсолютную оригинальность живописного языка. Его стремление к ясно читаемой композиции, подчеркиванию классических ритмов архитектурного пространства, в котором размещаются фигуры персонажей, сопровождается сияющей чистотой цветовой материи и равновесием пропорций и жестов, чем создается образ возвышенной красоты, идеальной и вместе с тем абсолютно естественной.

■ Творчество в последние годы жизни

Деятельность
архитектора

В последние годы жизни Рафаэль был загружен ответственными заказами, выполнение которых шло у него с чередованием моментов наивысшего творческого вдохновения и периодов кризиса и усталости: фрески зала Галатеи (1511), украшение Лоджий Ватикана (1517–1519), картоны *Евангельской истории* к коврам для Сикстинской капеллы (1515–1516), *Мадонна Фолиньо* (1511–1512, Музеи Ватикана), *Сикстинская Мадонна* (1513–1514, Картинная галерея, Дрезден), *Мадонна в кресле* (1514, Палаццо Питти, Флоренция), *Преображение* (1518–1520, в нижней части завершено Джулио Романо; Пинакотекка Ватикана). Он пишет и портреты: *Бальдассаре Кастильоне* (1514–1515, Лувр, Париж), так называемая *Донна Велата* (ок. 1516, Палаццо Питти, Флоренция), *Папа Лев X* (1518–1519, Галерея Уффици, Флоренция) и *Папа Юлий II* (1512, там же).

После смерти Браманте (1514) Рафаэль стал ведущим архитектором на строительстве собора Святого Петра, а затем и хранителем римских древностей (1515). Ему приписывают также проекты капеллы Киджи в Санта-Мария дель Пополо, Виллы Мадама и церкви Сант-Элиджио дельи Орефичи.

Тициан Вечеллио

Тициан Вечеллио (Пьеве ди Кадоре, ок. 1490 — Венеция, 1576) был **ключевой фигурой в развитии венецианской и европейской живописи**. Великий колорист, он с предельной полнотой выявил возможности письма «всем цветом», создавая язык, который окажет влияние на Тинторетто и других крупных европейских мастеров, таких как Рембрандт, Рубенс и Эль Греко.

Ключевая фигура европейского искусства

■ Ранние произведения

В Венеции Тициан появился еще совсем молодым человеком, поступив в ученики к Джентиле Беллини, однако вскоре стал учеником и помощником Джорджоне. В своих первых работах он **разрабатывает живопись «тона»** («Не тронь меня», Национальная галерея, Лондон; серия женских полуфигур, таких как *Флора*, ок. 1515, Галерея Уффици, Флоренция), одновременно проявляя интерес к живописи А. Мантеньи, А. Дюрера и Рафаэля, все больше ориентируясь на **экспрессивный реализм**, который был принципиальным новшеством для венецианской школы и всей культуры Серениссимы (фрески скуллы Святого Антония в Падуе, 1511; серия портретов, включая *Ариосто*, Национальная галерея, Лондон; первые ксилографии), и эта тенденция обретала законченное выражение в картине *Любовь земная и небесная* (1515, Галерея Боргезе, Рим) и монументальном алтарном образе *Ассунта* (1518, Санта-Мария Глорियो деи Фрари, Венеция).

Выразительный реализм

■ Контакты с придворной культурой

В последующие годы Тициан начал выполнять заказы **некоторых итальянских дворов** (Феррара, с 1519; Мантуя, с 1523; Урбино, с 1532) и императора Карла V (с 1530), создавая мифологические сцены: например, *Вакханалия* (две картины, 1518–1519, Прадо, Мадрид), *Венера Урбинская* (1538, Галерея Уффици, Флоренция). Обширен и ряд написан-

ДЖОРДЖО ВАЗАРИ

Как художник Джорджо Вазари (Ареццо, 1511 – Флоренция, 1574) формировался во Флоренции и Риме, опираясь на образцы позднего флорентийского классицизма и великих римских мастеров. Его манера эклектична, ее обогащали также элементы, перенятые у венецианских художников. В Риме, в Палаццо Канцеллерия, Вазари создал свой первый большой цикл росписей. В нем рано пробудился интерес и к архитектуре, а перо обнаружилось способностью к стройному и связному изложению сведений об итальянских художниках, которые он собирал во время своих путешествий. Его возвращение во Флоренцию в 1550 г. совпадает с выходом в свет первого издания книги «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». Он руководил пере-

стройкой исторического центра Флоренции: в 1555 г. начались переделки в Палаццо Веккьо, сопровождавшиеся оформлением заново ряда интерьеров (Вазари отвечал за росписи в Зале пятисот, с. 1563), а также координировал создание рабочего кабинета, студиоло, Франческо I (1570–1572). С 1560 г. велось строительство корпусов герцогской канцелярии – Палаццо дельи Уффици, и в 1565 г. был сделан крытый переход, идущий поверху Старого моста, Понте Веккьо, достигая Палаццо Питти. Будучи историком, Вазари осознал, сколь сильные перемены произошли в искусстве: во втором издании его «Жизнеописаний» (1565) завидетельствован кризис флорентийского искусства после явленной миру высоты – более недостижимой – творений Микеланджело.

Портреты

Алтарь Пезаро

ных им **портретов**: в него входят серия портретов Карла V, *Мужчина с перчаткой* (ок. 1523, Лувр, Париж), *Красавица* (1536, Палаццо Питти, Флоренция), высоко оцененные за **глубину характеристики** портретируемых. Стремление к реализму изображаемого события сильнее дает о себе знать в нескольких алтарных образах Тициана, включая **Алтарь Пезаро** (1519–1526, Санта-Мария Глорियोа деи Фрари, Венеция), где продемонстрировано исключительное **мастерство композиции**: автор использует тему Святого собеседования, однако располагает фигуры не фронтально к плоскости изображения (как, например, у Джорджоне в *Алтаре Кастьельфранко*), а **по диагонали на разных уровнях**, то есть группу Мадонны с младенцем вверху справа, группу с поклоняющимся ей героем внизу слева и коленопреклоненных членов семьи-заказчика (семейство Пезаро) внизу справа на первом плане.

■ Усиление драматизма образов

Период после 1540 г., отмеченный поездкой в Рим (1545–1546), явился поворотным в творчестве Тициана: он обратился к новому типу фигуративного изображения, стремясь наполнить его повышенным драматизмом и накалом чувств. Таковы картина *Ессе Ното* (1543, Музей истории искусства, Вена) и групповой портрет *Павел III с племянниками Алессандро и Оттавио* (1546, Национальная галерея и музей Каподимонте, Неаполь). В 1548 г., вызванный императором, Тициан едет в Аугсбург, где проходил тогда рейхстаг; выполненные им конный портрет *Карл V в битве под Мюльбергом* и парадный портрет *Филипп II* (Прадо, Мадрид) принесли ему статус **первого художника габсбургского двора**. Он продолжал создавать и картины эротико-мифологического содержания, такие как *Венера с органистом, амуром и собачкой* или *Даная* (несколько вариантов). Глубина психологического проникновения характеризует портретную продукцию мастера: таковы *Клариче Строцци в возрасте пяти лет* (1542, Государственные музеи, Берлин), *Молодой человек с голубыми глазами*, известный также под названием *Молодой англичанин* (Палаццо Питти, Флоренция).

«Первый живописец» Карла V

■ Этап маньеризма

В Венеции деятельность Тициана была сосредоточена прежде всего в сфере религиозной живописи: он писал такие алтарные образы, как *Мученичество Святого Лаврентия* (1559, церковь иезуитов). В ряду его последних шедевров числятся *Благовещение* (Сан-Сальваторе, Венеция), *Турквиний и Лукреция* (Академия изобразительных искусств, Вена), *Увенчание тернием* (Баварские картинные собрания, Мюнхен), которые обозначают явственный переход к маньеристическому этапу. Великий художник действительно доводит до логического завершения живопись «всем цветом», создав язык, позволявший экспериментировать с новыми, глубоко выразительными средствами. Этот

Последние шедевры

подход оказал сильное воздействие на Тинторетто, Рембрандта, Рубенса, Эль Греко и некоторых других крупных мастеров того времени.

Лоренцо Лотто

Живой колорит
и богатая
фантазия

Лоренцо Лотто (Венеция, ок. 1480 — Лорето, 1556) был художником, выработавшим **оригинальный язык, отмеченный живой игрой цвета и полетом богатой фантазии.**

Его становление как художника проходило в Венеции и Тревизо (1503—1506), на основе той живописной культуры, где доминирующей фигурой был Джованни Беллини, но Лотто проявил также интерес к искусству Антонелло да Мессины и Альбрехта Дюрера, что заметно в таких его работах, как *Мадонна с младенцем и святые* (1503, Национальный галерея и музей Каподимонте. Неаполь), *Ассунта* приходской церкви Азоло (1506) и алтаре из церкви Санта-Кристина в Тивароне (1507, Тревизо). В 1508 г. он начал работать в области Марке (полиптих в Пинакотеке Реканати). В работах последующих лет пребывания в Марке (*Положение во гроб*, 1512, Пинакотека, Джези; *Преображение*, ок. 1513, Пинакотека, Реканати) проявилась его способность использовать рафаэлевские композиционные схемы для своих опытов с намеренно лаконичным изложением сюжета.

Период в Марке

■ Период пребывания в Бергамо

Манера антиакадемическая и антиклассическая

С 1513 г. Лотто жил в североитальянском городе Бергамо, обстановка в котором более соответствовала **антиакадемическому и антиклассическому языку** его живописи. Он писал алтарные картины для Санто-Стефано (1513—1516, ныне в церкви Сан-Бартоломео), Санто-Спирито (1521), Сан-Бернардино в Пиньоло (1521); фрески с *Историей святой Варвары* (1524) в капелле Суарди в Тре-скоре и фрески с *Историей Богоматери* (1525) в Сан-Микеле в Поццо Бьянко; полиптих церкви Понтераника (1527), создавал интарсии с *Библей-*

скими историями (1524—1532) для хора Санта-Мария Маджоре. Особенно много Лотто работал как портретист, достигая **высот острого психологизма** образов (*Портрет Лючины Брембате*, ок. 1520, Академия Каррара, Бергамо; *Портрет молодого человека*, Галерея Академии, Венеция). Деятельность портретиста

■ Шедевры

Несмотря на постоянный приток серьезных венецианских заказов (*Милостыня Святого Антония*, 1542, Санти-Джованни-э-Паоло), Лотто постоянно **разъезжает** между Венецией, Тревизо и Марке, где остался целый ряд его шедевров: прихотливо-динамичное *Благовещение* (1527, Пинакотекка, Реканати), драматически острое *Распятие* (1531) в церкви Монте Сан-Джусто, *Алтарь святой Люции* (1532, Пинакотекка, Дрезда), *Мадонна с четками и святые* (1539, Сан-Доменико, Чинголи).

Корреджо

Антонио Аллегри по прозвищу Корреджо (Корреджо, ок. 1489—1534), разработал богатый и оригинальный язык живописи, внесший много нового в искусство XVI в., подготовив почву для устремлений и открытий также и следующего столетия.

Уже в **ранних работах** проступает чрезвычайно индивидуальный синтез работы локальными цветами в духе Мантеньи и светотеневых находок леонардовского толка (*Мистическое обручение святой Екатерины*, Национальная галерея искусства, Вашингтон; *Мадонна с младенцем*, 1524—1526, Галерея Уффици, Флоренция; *Рождество*, 1512, и *Поклонение волхвов*, 1518, Галерея Брера, Милан). Ранние произведения

■ От классических решений к предбарочным

Последующее развитие стилевой манеры Корреджо характеризуется **сознательным обращением**

Программный
классицизм

Предбарочные
решения

к классике, что толкало ученых на гипотезу о путешествии художника в Рим ок. 1518 г., накануне выполнения им своего первого большого цикла фресок — росписи на своде Камера делла Бадесса в пармской церкви Сан-Паоло. Четко обозначившаяся здесь тенденция к оживлению действия продолжается и усиливается в росписи купола Сан-Джованни Эванджелиста в Парме (1520–1523), предвосхищая решения барокко.

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР

Альбрехт Дюрер (Нюрнберг, 1471–1528), живописец, рисовальщик, гравер и теоретик искусства, был великим представителем немецкого Возрождения. В юности он совершил длительное путешествие по немецким землям и в Венецию (1494–1495), задержавшись также в Падуе и Мантуе. Эта поездка в Италию сыграла основополагающую роль в его формировании, обогатив монументальным пластицизмом Мантеньи и классической гармонией Поллайоло и Джованни Беллини. В Нюрнберге в 1495 г. он открыл собственную мастерскую, быстро ставшую процветающей: годом позже вступил в контакт с курфюрстом Саксонским Фридрихом Мудрым, выполнив первый его заказ. Уже в самых ранних работах этот художник проявлял глубину психологического проникновения в суть образов и обостренное чувство окружающей реальности, что будет определять его искусство и в будущем. В 1498 г. в свет вышел «Апокалипсис» с его иллюстрациями – 15 ксилографиями, ставшими одним из величайших шедевров немецкого искусства и принесших автору европейскую популярность, особенно такие драматичные листы, как *Бит-*

ва Святого Михаила с драконом, Четыре апокалиптических всадника, Трубящие ангелы. В 1505–1507 гг. Дюрер снова побывал в Венеции: уже знаменитый, особенно своими гравюрами, он снискал внимание и почет не только в среде художников и гуманистов, но и в изысканном обществе венецианской знати. Это второе путешествие обогатило прежде всего его колористические представления, когда он соприкоснулся с Джорджоне и Тицианом: ответом мастера на их новшества стала выполненная им в Венеции картина *Праздник четок* (1506, Национальная галерея, Прага). Однако по возвращении в Германию он все больше занимается гравюрой, в том числе выполняя заказы Максимилиана I: так, вместе с другими видными художниками он принимал участие в задуманном императором монументальном графическом цикле. В последний период жизни Дюрер много работал над теоретическими трактатами, сопровождая свой текст рисунками научного характера. В 1526 г. художник преподнес в дар городу Нюрнбергу свой шедевр – две картины *Апостолы*, в которых отражен религиозно-духовный опыт эпохи Реформации.

Прежде чем выполнить последнюю свою программную роспись в куполе Пармского собора (1526–1530), Корреджо пишет целый ряд замечательных произведений, среди которых есть прославленные шедевры: *Мадонна со Святым Иеронимом* (1527–1528) и *Мадонна с миской* (1530, обе — Национальная галерея, Парма), *Ночь* (1529–1530, Картинная галерея, Дрезден), *«Не тронь меня»* (ок. 1518, Прадо, Мадрид). К последнему периоду творчества Корреджо относится и заказанный герцогом Мантуанским цикл картин, получивший название *Любовь Юпитера*: это проникнутые утонченным эротизмом *Даная* (1531–1532, Галерея Боргезе, Рим), *Леда* (ок. 1531, Государственные музеи, Берлин), *Юпитер и Ио* (1531) и *Ганимед* (1530–1532, обе — Музей истории искусства, Вена).

Оформление
собора в Парме

Картины на мифо-
логические темы

РЕЗЮМЕ

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ Леонардо да Винчи (Винчи, 1452 – Амбуаз, 1519), живописец, скульптор, архитектор и ученый, сначала посвятил себя живописи, развивая присущее ему острое чувство рисунка, который воспринимается им как инструмент характеристики пространства, объемов и анатомии; дополняющая рисунок рафинированная система тональной проработки становится очень личной техникой, названной «сфумато». Далее возобладали научные интересы в области физики, естественных наук и инженерной практики. Находясь при миланском дворе Сфорца, ок. 1495 г. приступил к работе над *Тайной вечерей* в трапезной Санта-Мария делье Грассе, экспериментируя с техникой росписи без сырой штукатурки, что привело к разрушению красочного слоя. Написал портреты фавориток Лодовико Моро – Лукреции Кривелли (*Портрет дамы при миланском дворе*) и Чечилии Галлерани (*Дама с горностаем*). Портрет *Джоконды* (Лиза, жена торговца Франческо Бартоломео дель Джокондо) представляет собой один из высочайших образцов ренессансной портретной живописи по целостности изображения, обеспечиваемой бесконечно тон-

РЕЗЮМЕ

кими традициями света. Другие произведения: *Поклонение волхвов* (Галерея Уффици, Флоренция), *Мадонна в скалах* (Лувр, Париж, и Национальная галерея, Лондон), *Святой Иоанн Креститель* (Лувр, Париж).

БРАМАНТЕ

Донатто ди Паскуччо по прозвищу **Браманте** (1444–1514) обучался искусству построения перспективы в живописи, вошел в контакт с ведущими художниками своего времени и утвердился прежде всего как архитектор. Работал с Леонардо над проектом перепланировки площади и замка в Виджевано, а также в соборах Милана и Павии. Наиболее значительные произведения выполнены им в Миланском соборе, где кроме двора и Старой сакристии спроектировал впечатляющую кафедру. В Риме получил от папы Юлия II грандиозные заказы на обновление Ватиканских дворцов (1503), градостроительные вторжения и проект нового собора Святого Петра (1506), на небольшой храм Сан-Пьетро ин Монторио (Темпьетто, 1502–1510).

ДЖОРДЖОНЕ

Джорджоне (1477/1478–1510), венецианский художник, проводник новаций в стиле и содержании живописи «тоном», в которой цвет становится важнейшим элементом композиции. Произведения: *Поклонение пастухов*, *Спящая Венера*, *Сельский концерт*, *Гроза*, *Три философа*.

МИКЕЛАНДЖЕЛО
БУОНАРРОТИ

Творчество **Микеланджело Буонарроти** (Капрезе, 1475 – Рим, 1564) являет собой кульминацию в развитии ренессансного искусства. Первый его шедевр в живописи – *Святое семейство*, или *Тондо Дони* (ок. 1504, Галерея Уффици, Флоренция), где подчеркнута динамичная линия контура при отказе от леонардовского sfumato. Самая знаменитая работа первого периода – статуя *Давид*, символ свободы Флорентийской республики, установленная перед Палаццо Веккьо, и воплощение ренессансного идеала активной личности. В 1508–1512 гг. Микеланджело расписывал фресками потолок Сикстинской капеллы в Риме, где в символической форме раскрыл идею восхождения духа от оков материи к созерца-

РЕЗЮМЕ

нию божественного. Вступил в область архитектуры, выполняя заказы на Новую сакристию Сан-Лоренцо и Библиотеку Лауренциана во Флоренции. Два надгробных памятника в сакристии – Джулиано и Лоренцо Медичи, со скульптурными группами *День* и *Ночь*, *Вечер* и *Утро*, а также *Мадонна с младенцем* над алтарем ярко выражают микеланджеловскую тему размышления человека о жизни и смерти. Другие произведения: в скульптуре – *Рабы* (две статуи), *Моисей*, *Скованные рабы* (четыре статуи) для гробницы папы Юлия II (неокончена), *Пьета* (несколько композиций, среди них *Пьета* в соборе Святого Петра, Рим, и *Пьета Ронданини* в Каstellо Сфорцеско, Милан); в живописи – фреска *Страшный суд* (1534–1541) на алтарной стене Сикстинской капеллы.

РАФАЭЛЬ САНТИ

Рафаэль Санти (1483–1520) обнаруживает уже в ранних работах (*Коронование Марии*, 1502–1503; *Обручение Марии*, 1504) абсолютную оригинальность живописного языка с ясной читаемостью композиции и акцентом классических архитектурных членений изобразительного пространства, с сияющей чистотой цвета и равновесием всех пропорций и жестов персонажей. Его искусство создает образ возвышенной красоты, идеальной и вместе с тем совершенно естественной. Помимо произведений станковой живописи (*Сон рыцаря*, *Святой Георгий*, *Три Грации*, ряд *Мадонн*, в том числе *Бельведерская Мадонна* и *Мадонна со щегленком*, и портретов, в частности *Дама с единорогом*, *Аньоло Дони* и *Маддалена Дони*) Рафаэль, призванный в Рим, активно работал в монументальной живописи, украшая Лоджии Ватикана (1517–1519), создавая картоны с *Евангельской историей* для ковров Сикстинской капеллы (1515–1516). Другие произведения: в живописи – *Мадонна Фолиньо*, *Сикстинская Мадонна* (1513–1514), *Мадонна в кресле* (1514), *Преображение* (в нижней части закончено Джулио Романо), портреты *Бальдассаре Кастильоне*, *Донна Велата* (1516), *Лев X* (1518–1519), *Юлий II* (1512); в архитектуре – проекты Капеллы Киджи в Санта-Мария дель Пополо, Виллы Мадама, Сант-Элиджо дельи

РЕЗЮМЕ

Орефичи, продолжение работ в соборе Святого Петра в качестве главного архитектора (после смерти Браманте в 1514); музейно-консервационная работа в качестве хранителя римских древностей.

ТИЦИАН

Тициан Вечеллио (1490–1576), ученик и помощник Джорджоне, развивался как живописец к новому для венецианской культуры экспрессивному реализму. Произведения: *«Не тронь меня»*, *Флора*, *Любовь земная и небесная*, *Венера Урбинская*, ряд алтарных образов (*Ассунта*, *Алтарь Пезаро*) и множество портретов (*Мужчина с перчаткой*, *Красавица*, *Павел III с племянниками*, *Молодой англичанин* и др.).

ЛОТТО

Лоренцо Лотто (Венеция, ок. 1480 – Лорето, 1556) является живописцем, развивавшим оригинальный язык, отмеченный живой игрой цвета и полетом его богатой фантазии. Произведения: *Мадонна с младенцем и святыми*, *Положение во гроб*, *Преображение*, *Благовещение*, *Распятие*, *Портрет молодого человека*, *Мадонна с четками*.

КОРРЕДЖО

Антонио Аллегри по прозвищу **Корреджо** (1489–1534), будучи художником классической выучки, показывал себя способным предложить новые решения, предвзвешивавшие живопись барокко. Произведения: *Рождество*, *Поклонение волхвов*, фрески в Пармском соборе, *Мадонна со Святым Иеронимом*, *Ночь*, *Даная*, *Леда*, *Ганимед*.

10 Маньеризм

Термин маньеризм получил распространение как определение сложного и разветвленного стилистического движения в итальянской и европейской живописи, начавшегося около 1520 г. и исчерпавшего свой образный потенциал к последнему десятилетию XVI в., заняв тем самым хронологическую «нишу» между высшим взлетом Возрождения и зарождением стиля барокко. Характеризуемый эстетизмом, далеким от следования натуре и от ренессансной рациональности, этот стиль выражает себя причудливым искажением пространственных отношений, подчинением естественных пропорций человеческого тела плавному и элегантному композиционному ритму. Маньеризм стал реакцией на равновесие и гармонию классического толка и – в более общих рамках – проявлением кризиса гуманистической культуры и его рационалистических идеалов в условиях непрерывных катаклизмов на религиозной и политической сцене, где тесно переплелись лютеранская Реформация, католическая Контрреформация и процессы образования крупных европейских государств. Первыми двумя центрами становления маньеризма были Флоренция и Рим; оттуда он распространился по всей Италии и в Европе, дав толчок самым разным местным течениям.

Понятие маньеризма — «Maniera»

Фигурирующее в истории искусства определение «маньеризм» происходит от термина «maniera», использовавшегося Вазари или в качестве простого синонима стиля, или для указания способа компоновки у величайших ренессансных художников. Критика XVII в., напротив, **придала слову «maniera»,** приложенному к стилю художников, которые жили после Леонардо, Рафаэля и Микеланджело, **негативный смысл:** их обвиняли в творческой инертности, искусственности, технической виртуозности, не опиравшейся на вдохновение. Критическая переоценка барокко на исходе XIX в. открыла путь к пересмотру представлений о маньеризме, взгляду на него под иным углом зрения. Терминологическое и концептуальное определение маньеризма было заслугой немецкого искусствознания начала XX в. (Г. Фосс,

Переоценка
в XIX в.

М. Дворжак). Проанализировав **разнородные и противоречивые аспекты искусства** позднего XVI в., они — в полном несогласии с предшествующей критикой — подчеркнули его **жизненность**, позволившей увидеть те же самые аспекты как результат внутреннего опустошения и дегенерации классицизма.

Маньеризм в придворном искусстве

Искусство аристократическое и вычурное

Культура триумфального характера

Как в Италии, так и во всей Европе, маньеризм становится придворным стилем. **Искусство рафинированное, аристократическое**, основанное на **причудливой иконографии, скрытых намеках и сложных аллегориях**. Примером деятельности при медичейском дворе служит сам Дж. Вазари, тесно связанный с ним в 1540—1560-е гг., а также маньеристы, подражавшие Микеланджело: Бернардо Буонталенти (1513—1608), Бартоломео Амманати (1511—1592), Джамболонья, Б. Челлини. В Мантуе в монументально-декоративной живописи работал **Франческо Приматиччо** (Болонья, 1504 — Париж, 1570), который вместе с другими итальянскими художниками оформил для Франциска I замок Фонтенбло, и их присутствие заложило основы знаменитой школы Фонтенбло. Маньеризм был культурой прославляющей и репрезентативной, и в этой атмосфере даже **архитектура облекалась в одежды сценографии** (Вазари, перестройка Галереи Уффици; Амманати, расширение Палаццо Питти); скульптура колебалась между противоположными крайностями — **многоречивой гигантоманией** (Амманати, *Фонтан Нептуна*) и **вычурностью мелкой пластики** из металла (Челлини, *Солонка* для Франциска I, Лувр, Париж); живопись принимает разную интонацию в **больших фресках на тему апофеоза** (Вазари) и в **портрете, загадочном и холодном** (Бронзино), а наиболее наглядный символ, **визуальный и концептуальный**, представлен знаменитым кабинетом Франциска I в замке Фонтенбло.

В Риме архитектурная фантазия Якопо Бароцци, Маньеризм в Риме больше известного как Виньола (1507–1573), с изобретательными вольностями виллы Фарнезе в Капрароле и виллы Ланте в Баньяйе и эффектной формулой нового фасада церкви Иль Джезу в Риме, а также деятельность таких художников, как Вазари, Франческо Сальвиати (1510–1563), Даниэле да Вольтерра, прокладывают путь эклектичному академизму братьев Цуккарни (Таддео, 1529–1566; Федерико, 1540/1543–1609) и Джузеппе Чезари (*Кавалер д'Арпино*, 1568–1640). К концу XVI в. именно в таком центре маньеризма, как Болонья, знавшая рафинированное искусство Пармиджанино и Никколо дель Аббате, началось движение, которое стало реакцией на маньеризм, когда приехавшие из Рима братья Карраччи дают жизнь своей «Академии».

Придворный маньеризм гораздо дольше процветал в Европе, получив более «куртуазную» окраску: в Праге Рудольфа II с деятельностью Бартоломеуса Спрангера (1546–1611) и Ханса из Ахена (1552–1616); в Нидерландах, Баварии и — в последнем порыве подлинной силы стиля — в Испании, с неповторимым опытом Эль Греко.

Маньеризм во Флоренции

Флоренция была одним из **первых центров становления маньеризма**. В первое десятилетие XVI в., когда выдвинулись фра Бартоломео (Баччо делла Порта, 1472–1517) и Андреа дель Сарто, она еще пребывала во власти классицизма. Но с падением Флорентийской республики (1512) с преждевременным ускорением заявили о себе антиклассические и маньеристические тенденции, главными представителями которых были художники Россо Фьорентино и Понтормо.

Антиклассические
тенденции

В те же годы Микеланджело создавал во Флоренции произведения откровенно маньеристические: вестибюль и лестница Библиотеки Лауренциана (1524), Новая сакристия в Сан-Лоренцо

Роль
Микеланджело

с гробницами Медичи (1521–1533). Последующие этапы маньеризма развертывались при **Козимо I Медичи** и представлены живописными работами Дж. Вазари, Бронзино, Франческо Сальвиати (1510–1563); скульптурами Б. Челлини, Джованни Анджело Монторсоли (1507–1563), Баччо Бандинелли (1488–1559), Джамболоньи; архитектурой Вазари (Палаццо дельи Уффици, начат в 1560), Б. Амманнати (мост Санта-Тринита, 1567–1569; дворик Палаццо Питти, 1560), Бернардо Буонталенти (1536–1608, Казино Медичео, 1574; Бельведер, 1590–1595; Сады Боболи, где придумал грот и фонтан Океан со статуей Джамболоньи).

■ Андреа дель Сарто

Монумен-
тальное
построение

Первой документальной подтвержденной работой живописца **Андреа д'Аньоло ди Франческо**, по прозвищу **Андреа дель Сарто** (Флоренция, 1486–1530), являются фрески в нартексе церкви Сантиссима Аннунциата (ок. 1510): *Сцены из жизни Святого Филиппо Беницци* обнаруживают монументальное, архитектурное по духу построение, заставляющее вспомнить о римском классицизме и приемах Рафаэля и Микеланджело, а заодно о леонардовском сфумато и венецианском колоризме. В 1511 г. в дворике той же церкви он написал *Шествие волхвов* и в 1514 г. — *Рождество Богоматери*. Между 1512 и 1526 гг. в дворике дельи Скальци появился цикл фресок, включающий девять сцен из *Жизни Иоанна Крестителя* и четыре аллегории Добродетелей; тогда же Андреа написал *Мадонну с гарпиями* (1517, ныне Галерея Уффици, Флоренция). Он известен также как **портретист**, особенно такими произведениями, как *Скульптор* (1524, Национальная галерея, Лондон), *Портрет девушки* и *Автопортрет* (оба — Галерея Уффици, Флоренция). Из его последних работ наибольшее художественное значение имеют *Святое собеседование* (Берлин), четыре образа святых (1528, Галерея Уффици, Флоренция)

Портретист

и *Мадонна с мешком* (1525) — фреска в люнете дворика Сантиссима Аннунциата.

■ Россо Фьорентино

Джованни Баттиста ди Якопо, по прозвищу Россо Фьорентино (Флоренция, 1495 — Фонтенбло, 1540), сформировался как художник в мастерской Андреа дель Сарто, однако уже в первом своем документально подтвержденном произведении (фреска *Вознесение* во дворике церкви Сантиссима Аннунциата) показал себя художественно самостоятельной, вполне оригинальной личностью. Имевший бурный характер борца, Россо дальнейшими своими произведениями внес весомый вклад в становление флорентийского маниеризма на его решающем этапе: от демонически тревожной, внушающей мысль о смерти атмосферы в *Скелетах* (1517, Галерея Уффици, Флоренция), где очевидно влияние заальпийского искусства, к *Алтарю с Мадонной и святыми* для Санта-Мария Нуова (1518, Галерея Уффици, Флоренция), *Снятию с креста* (1521, Пинакотека, Вольтерра), картине *Моисей и дочери Иофора* (1523, Галерея Уффици, Флоренция), в которой он демонстрирует активное опровержение микеланджеловских тем, лишая их ореола возвышенной святости чрезмерной остротой стиля.

Скелеты

Освоение микеланджеловских тем

Свою карьеру он закончил во Франции, где работал с 1530 г. при дворе короля Франциска I, вместе с Приматиччо украшая резиденцию Фонтенбло (Павильон Помоны, 1532—1535; Галерея Франциска I, 1534—1537). Более серьезным и сдержанным настроением отмечены его поздние картины, такие как *Пьета* (1537—1540, Лувр, Париж).

■ Понтормо

Якопо Карруччи, прозванный Понтормо (Понтормо, Эмполи, 1494 — Флоренция, 1556), — фигура весьма показательная для итальянского маниеризма. Он работал в мастерской Андреа дель Сарто (бок бок с Россо Фьорентино), однако

Нервная,
вибрирующая
линия

уже в первых значительных произведениях, включая фресковую композицию 1516 г. *Встреча Марии и Елизаветы* в дворике Сантиссима Аннунциата, **нервным и вибрирующим письмом** продемонстрировал отпадение от размеренного и нежного классицизма Андреа дель Сарто: так начался **процесс трансформации классических ценностей**, набравший силу, похоже, в *Алтаре Луччи* (1518, Сан-Микеле Висдомини). С того момента творческий путь Понтормо (совершив, по-видимому, две поездки в Рим, он постоянно работал во Флоренции) **являет собой наиболее мучительный этап флорентийского маньеризма**. Находясь практически в изоляции, хотя и под

МАНЬЕРИЗМ ВО ФРАНЦИИ: ШКОЛА ФОНТЕНБЛО

В 1526 г. замок Фонтенбло стал первой постоянной резиденцией французского короля Франциска I (1515–1547), хотя местом пребывания двора он служил еще в XII в. В 1528 г. начались работы по реконструкции и украшению замка, которыми руководил местный архитектор, ориентировавшийся на итальянцев, Жиль Лебретон (ум. 1552). В 1530 г. Франциск пригласил для работы при своем дворе нескольких итальянских художников: первым прибыл Россо Фьорентино, в 1532 г. – Приматиччо, который совместно с моденским мастером Никколо дель Аббате будет руководить работами в замке Фонтенбло после смерти Россо; в разные периоды там трудились болонец Себастьяно Серлио, Челлини, Виньола. Все они постарались превратить замок в один из наиболее влиятельных художественных центров Европы, и благодаря им французский маньеризм достиг в Фонтенбло своей бесспорной вершины. Деятельность этих художников создала ав-

тономную фигуративную культуру, школу в настоящем смысле слова, опыт которой был изучен и подхвачен не только во Франции, но и в других странах. Стиль школы Фонтенбло характеризуется капризной элегантностью форм и эффектностью декора и орнамента. В сюжетах фресок и стукковых рельефов галереи Франциска I (исполнял Россо Фьорентино), бальной залы, Галереи Улисса (Приматиччо и Никколо дель Аббате) встречаются мифологические и аллегорические темы, гротески, пейзажи, населенные удлинёнными и изогнутыми фигурами, в соответствии со вкусами рафинированного французского двора. Те же темы потом развивались – с усилением фривольных и эротических интонаций – художниками-французами (Жан Кузен Старший, 1490–1560, и Младший, ок. 1520–1594; или Франсуа Клуз, 1516–1572). Отзвук искусства Фонтенбло наблюдается не только в живописи и скульптуре, но и в гравюре, коврах, ювелирных изделиях.

покровительством Медичи, Понтормо продолжал экспериментировать со все более рафинированными формами, в обстановке, становившейся в те годы все более беспокойной, как об этом свидетельствует его *Дневник* (1554–1556). В ряду этих экспериментов стоят сцены из *Истории Иосифа*, написанные для Камера Боргерини (1515–1519, Национальная галерея, Лондон) и обнаруживающие влияние северян, в частности А. Дюрера; а также *Вертумн и Помона* (1521), цикл фресок в Чертоза дель Галлуццо на темы Страстей (1523–1525), *Ужин в Эммаусе* (Галерея Уффици, Флоренция), портреты, исполненные острой психологической характеристики (*Козимо Старший*, там же).

Манера
изысканная
и беспокойная

В период его полной зрелости как художника пропорции фигур удлиняются, формы преувеличенно расбухают, вытесняя пространство, как в *Снятии с креста* (1526–1528, Санта-Феличита) или во *Встрече Марии и Елизаветы* (1528–1530, Пьеве ди Карминьяно), а абстрактная игра цвета уже лишена всякой связи с реальностью.

Зрелые
произведения

■ Аньоло Бронзино

Аньоло Бронзино (Монтичелли, Флоренция, 1503–1572) был учеником Понтормо и в своей живописи сплавил элементы тосканского маньеризма и стиливых приемов подражателей Микеланджело. Результатом этого слияния стало искусство необычайного благородства, отмеченное метафизической закрытостью и холодностью, которые исходят от его портретов: это *Гвидобальдо Урбинский* (Галерея Питти, Флоренция), *Лукреция Панчатти* (1540, Галерея Уффици, Флоренция), *Андреа Дориа* (Галерея Брера, Милан) и многие другие, выполненные по заказам Медичи, где с 1539 г. он был официально придворным художником. Бронзино выполнял также фрески (*Библейские истории*, Палаццо Веккьо, Флоренция) и картоны для принадлежавшей Медичи ковроткацкой мастерской.

Портреты

■ Бенвенуто Челлини

Романтическая
жизнь

Скульптор, ювелир и писатель **Бенвенуто Челлини** (Флоренция, 1500—1571) вел жизнь **романтическую, наполненную приключениями**, о которых он сам же и рассказал в своих мемуарах («Vita», 1558—1562), ставших шедевром автобиографического жанра. Поработав в 1529 г. в Риме для папы Климента VII, сделавшего его гравером римского монетного двора, Челлини отправился во **Францию** (1540—1545). Покровительствуемый **Франциском I**, он выполнил для него драгоценную, **из золота и эмали, Солонку** (1543, Музей истории искусства, Вена), позволяющую увидеть переложение собственных схем из скульптуры в предметы художественного ремесла. В 1549 г. Челлини вернулся во Флоренцию, где создал для Козимо I бронзового **Персея** (Лоджия деи Ланци, Флоренция) — **свое самое знаменитое произведение, кульминационное в творчестве**. Также были выполнены большой бронзовый бюст Козимо I и Нарцисс (Национальный музей Барджелло, Флоренция); примерно в 1556 г. в сакристии Эскориала было установлено мраморное **Распятие** работы Челлини. После него остались трактаты — «О ювелирном деле» («Dell'orificeria») и «О скульптуре» («Della scultura»), оба 1568 г., а также сборник стихов («Rime»). Выполненные им ювелирные работы по металлу почти полностью утрачены.

Солонка
Франциска I

Персей

Трактаты и Стихи

■ Джамболонья

Предбарочный
интеллектуализм

Жан Булонь по прозвищу Джамболонья (Дуэ, 1529 — Флоренция, 1608), фламандский скульптор, сформировавшийся в Антверпене, в 1550 г. пересел в Италию и обосновался во Флоренции. Его творчество протекало в среде **интеллектуальных поисков позднего флорентийского маньеризма**, обнаруживая также следы контактов с северными художниками и школой Фонтенбло. Его скульптуры имеют широкие и скругленные формы, предвосхищающие этап барокко: **Фонтан Нептуна** (1563—1566, Площадь Нептуна, Болонья),

Меркурий (1564, Национальный музей Барджелло, Флоренция), *Похищение сабинянок* (1579–1583), *Геркулес и кентавр* (обе группы — Лоджия деи Ланци, Флоренция).

Римский маньеризм и его диаспора

В Риме в понтификат Климента VII (1523–1534) работали Джулио Романо, его последователь и помощник Полидоро Кальдара да Караваджо (1495/1500–1546), Перин дель Вага и Джованни да Удине (1487–1564), стремившиеся к иным разновидностям «манеры» в причудливом и крайне фантастическом ключе, разрабатывая тип элегантного и прихотливого декора (гротески). Кроме того, в Рим приезжали тосканские мастера калибра Сансовино, Челлини, Россо Фьорентино, эмилианские, вроде Пармиджанино, и венецианские, как Себастьяно дель Пьомбо (1485–1547).

Причудливые
«гротески»

Но разграбление Рима в 1527 г. войсками императора Карла V в ходе войны с Францией за власть над Италией имело для искусства последствия в виде рассеяния римских художников по всей Северной Италии. Однако так же как не прервалась их деятельность, так не утасли и процессы в самом Риме, ибо уже в 1534 г., когда папой стал Павел III Фарнезе, туда окончательно переехал Микеланджело — неоспоримо главное действующее лицо на артистической сцене Вечного города.

Рассеяние
художников
после 1527 г.

■ Джулио Романо

Джулио Пиппи, прозванный Джулио Романо (Рим, ок. 1499 — Мантуя, 1546), был живописцем и архитектором и считался наиболее оригинальным из всех учеников и помощников Рафаэля, когда тот работал в Риме. Джулио принимал участие в выполнении целого ряда работ маэстро: это *Пожар в Борго* в одной из Ватиканских Станц, Фарнезина, Лоджии Ватикана, Вилла Мадама, нижняя часть *Преображения* (Пинакотекка Ватикана). В произведениях, созданных после смерти

Ученик и помощник Рафаэля

Отход от рафаэлевских схем

Рафаэля (Зал Константина в Ватикане; *Мадонны в Прадо и Неаполе*), заметно начало отхода от рафаэлевских схем, а первые римские проекты в архитектуре, относящиеся к тому времени (Вилла Ланте на Яникуле, Палаццо Маккарани), показывают аналогичную установку по отношению к брамантевским образцам.

Палаццо дель Те

Но с рассеянием художников после разграбления Рима семена маньеризма разлетелись по всей Италии, и пребывание Джулио Романо в Мантуе оставило в местной культуре заметный след, дав **яркий пример маньеризма** в архитектуре и ее живописно-декоративном оформлении. В Палаццо дель Те (начато в 1525), в подлинном сплаве архитектуры, монументальной живописи и декоративно-прикладного искусства, **разрушительная критика классицизма выражена в формах откровенно ироничных** (фрески Зала Психеи и Зала Гигантов). Те же результаты формальной двойственности встречаются в Манежном дворе Палаццо Дукале и в реконструированном соборе (перестройка начата в 1545 г.).

■ Пармиджанино

Одна из наиболее оригинальных фигур в маньеризме

Франческо Маццола, прозванный Пармиджанино (Парма, 1503 — Казальмаджоре, 1540), является одной из **самых оригинальных фигур итальянского маньеризма**. Исходные стилистические особенности его манеры близки искусству Корреджо, как во фресках Капеллы Сан-Джованни Эвангелиста в Парме (1521—1524), фресках *Миф о Диане и Актеоне* (ок. 1523, Рокка Санвитале, Фонтанеллато). В 1524 г. он прибыл в Рим, где быстро утвердился в кругах последователей и подражателей как Рафаэля, так и Микеланджело, достиг высот в изощренно интеллектуальном **антинатурализме**, основанном на **овальных, удлинненных формах, пронизанных холодными, переливчатыми цветами**. Римские стилевые приобретения (*Мадонна с младенцем и юным Иоанном Крестителем*, Национальные галерея и музей Каподимонте, Неаполь; Ви-

Интеллектуализм, далекий от натуры

дение *Святого Иеронима*, ок. 1527, Национальная галерея, Лондон) получили развитие в **болонский период** мастера (1528–1531), создавшего там произведения, способствовавшие становлению маньеризма в Эмилии: *Алтарь святого Рокка* (*Pala di San Rocco*) для церкви Сан-Петроньо, *Мадонна со святой Маргаритой* (1529, Национальная пинакотекка, Болонья), *Мадонна с розой* (1531, Картинная галерея, Дрезден). Среди произведений последнего периода выделяются так называемая *Мадонна с длинной шеей* (1535, Галерея Уффици, Флоренция) и *Антей* (Национальные галерея и музей Каподимонте, Неаполь).

■ Перин дель Вага

Художник Пьетро Бонакорси, прозванный **Перин дель Вага** (Флоренция, 1501 — Рим, 1547), сформировался во Флоренции, а в 1515 г. отправился в Рим, где нашел свое место в **окружении Рафаэля**; принимал участие в украшении Лоджий Ватикана. Уже в первых самостоятельных произведениях (фрески в гостиной Паллаццо Бальдассини) дала о себе знать **личность необузданная и беспокойная**. Он имел контакты со средой первоначального флорентийского маньеризма (в 1522–1523 гг. во Флоренции познакомился с Россо Фьорентино и Понтормо). В 1527 г. в связи с разграблением Рима отправился в Геную, где для ее правителя Андреа Дориа выполнил оформление Паллаццо Дориа: написанные им композиции *Триумфы*, *Герои* и *Поверженные гиганты* характеризуются **антинатуралистической трактовкой темы в целом и цвета в частности**. Вернувшись в 1538 г. в Рим, Перин снискал большой почет при папском дворе, по заказу которого он выполнил фрески Зала Паолины в Кастель Сант-Анджело.

■ Федерико Бароччи

Художник **Федерико Фьори**, по прозвищу **Бароччи** (Урбино, ок. 1535–1612), пристально изучал произведения Рафаэля, Корреджо и венецианских

Рисунки

мастеров; стабильно работал в Урбино. Его картины, в основном на религиозные сюжеты, характеризуются присутствием **многочисленных фигур, избытком подробностей и цветовых эффектов, игрой света и фантазии**: это *Снятие с креста* (1569, собор, Перуджа), *Отдых на пути в Египет* (1573, Пинакотека Ватикана), *Мадонна дель Пополо* (1579, Галерея Уффици, Флоренция), *Мученичество Святого Виталия* (1583, Пинакотека Брера, Милан). Весьма **примечательны его многочисленные рисунки** цветным мелом и глиняные модели, а офорт с *Благовещением* и гравюры на меди дополняют представление о развитии этих техник в Италии.

Влияние
Микеланджело

■ Даниэле да Вольтерра

Даниэле Ричарелли, прозванный Даниэле да Вольтерра (Вольтерра, 1509 — Рим, 1566), был учеником Бальдассаре Перуцци и работал в Риме в окружении Микеланджело, чья фреска *Страшный суд* завладела его воображением. Фреска Даниэле *Снятие с креста* (1541, церковь Санта-Тринита деи Монти, Рим) с очевидностью показывает его размышления о религиозных и формальных аспектах микеланджеловского искусства; в колористическом плане на него оказал влияние также Россо Фьорентино.

Маньеризм в Венеции и Венето

После смерти Джорджоне в венецианской художественной среде **главным действующим лицом** был, бесспорно, **Тициан**: его талант нашел отклик и при итальянских дворах, так что он получал заказы и от правителей герцогств и княжеств на материке. Но между 1540 и 1560 гг. маньеризм достиг и города на лагуне, проявившись и в живописи, и в архитектуре: его проводниками были Порденоне и все те художники, которые после разграбления Рима в 1527 г. сбежали из Вечного города и добрались до Венеции.

■ Порденоне

Джованни Антонио де Саксис, прозванный Порденоне (Порденоне, ок. 1483 — Феррара, 1539), выработал свой стиль в соприкосновении с Джорджоне (Мадонна дела Мизерикордия, 1515, собор, Порденоне), Пальмой Старшим и Л. Лотто (*Преображение*, Галерея Брера, Милан). Определяющим для него стало пребывание в Риме в 1516 г., когда он познакомился с Рафаэлем и Микеланджело. В последующих своих произведениях — *История Страстей* (1521–1522, собор, Кремона), фрески в церкви Мадонна ди Кампанья в Пьяченце (1529–1531), *Святой Лоренцо Джустиньяни* (1532, Галерея Академии, Венеция) — он постепенно отходил от венецианского классицизма, устремляясь к эффектам грандиозности и «многословным» изображениям, исполненным напряженного драматизма. Эффекты шумные и драматичные

■ Якопо Бассано

Якопо Бассано (Бассано, 1510/1515–1592) был сыном Франческо Старшего (ок. 1470–1540), главы семейства художников Да Понте, получивших вторую фамилию по месту своего происхождения. В Бассано они держали процветающую мастерскую. Ранние шедевры Якопо (*Бегство в Египет*, Городской музей, Бассано; *Христос среди книжников*, Оксфорд) обнаруживают хорошее знание ломбардских реалистических традиций и «романизма» в духе Порденоне и гравюр Рафаэля. В 1540-е годы его манера обогатилась элементами, усвоенными из немецких гравюр и произведений маньеристов: свидетельством служат такие работы, как *Самсон* (Картинная галерея, Дрезден), *Мученичество Святой Екатерины* (Городской музей, Бассано), *Троица* в приходской церкви Ангарано, *Усекновение главы Иоанна Крестителя* (Государственный художественный музей, Копенгаген). Дальнейшая эволюция стиля происходила в направлении к насыщенности цвета при широком диапазоне тональных контрастов: таковы картины *Богоматерь со Святыми Мартином* Тональные контрасты

и Антонием (Старая пинакотека, Мюнхен), *Тайная вечеря* и *Поклонение пастухов* (Галерея Боргезе, Рим). В последний период творчества Бассано его мастерская разработала некую серию **типов изображения** (животные, натюрморты, постановки человеческой фигуры), которые составили непосредственный пролог венецианской жанровой живописи XVI в.

■ Тинторетто

Якопо Робусти по прозванию Тинторетто (Венеция, 1518–1594) жил и работал постоянно в Венеции. Через венецианскую традицию он усвоил тоскано-римские эстетические импульсы маньеристического толка. Об этом говорит его неустанный **поиск выразительности света, понимаемого как главный компонент и координирующий элемент** в сценах, трактованных как видения и отображающих его **напряженный и драматически сложный духовный мир** (*Тайная вечеря*, 1547, Санта-Марку-ола, Венеция; *Чудо Святого Марка*, 1548, Галерея Академии, Венеция). В портретах его занимала прежде всего задача показать со всей очевидностью **внутренний мир персонажа**: таковы *Портрет семейства Соранцо* (1550, Каstellо Сфорцеско, Милан), *Портрет вельможи с золотой цепью* (1556–1560, Прадо, Мадрид), *Дождь Альвизе Морозини* (1570, Галерея Академии, Венеция), *Автопортрет* (Скуола ди Сан-Рокко, Венеция). Наиболее значительными его работами стали три цикла, выполненных для Скуолы ди Сан-Рокко (Святого Роха) в 1564–1587 гг. Сцены *Историй Ветхого и Нового Завета* составляют пятьдесят полотен, в которых автор прибегает к артикуляции пространства сложными ракурсами и динамичным движением фигур, сплавления изображение в одухотворенное целое **конструктивной силой света**. Эти циклы сохранили за собой значение **самого полного и впечатляющего живописного рассказа** в искусстве времен католической Контрреформации.

■ Веронезе

Паоло Кальери, прозванный Веронезе (Верона, 1528 — Венеция, 1588), в молодом возрасте (1553) утвердил свое положение в Венеции в сфере декоративной живописи как мастер самого высокого класса. В первых венецианских циклах (для зала Совета Десяти во Дворце дождей, 1553; для церкви Сан-Себастьяно и выставленной Я. Сансовино Библиотеки, 1556) проявилось его знакомство с образцами римского и эмилийского маньеризма. **Олимпийская ясность и светский дух** его живописи выражены в абсолютном шедевре, фресках **Виллы Барбаро в Мазере**, написанных уже после его путешествия в Рим в 1560 г. Хотя построение, отмеченное архитектурным иллюзионизмом, носит отпечаток маньеризма, интерес Веронезе к миру классики вполне очевиден, когда он вводит мотивы античных развалин и чисто воображаемые фигуры. **Сценографические особенности его языка обрели максимально полное воплощение** в серии знаменитых *Ужинов*: это композиции *Ужин в Эммаусе* (ок. 1560), *Свадьба в Кане* (1562; обе — Лувр, Париж) и *Тайная вечеря* для монастыря Санти-Джованни э Паоло (1571—1573, ныне в Галерее Академии, Венеция), сюжетная канва которых использована как уловка для **показа жизни венецианской знати**, и в одном случае (*Тайная вечеря*, по окончании видоизмененная и получившая название *Пир в доме Левия*) это привело к расследованию инквизицией факта малого соответствия духу Евангелия.

Олимпийская
ясность
и светский дух
Фрески Виллы
Барбаро

Веронезе выступал и в качестве портретиста, будь то самостоятельный жанр (*Семья Куччина*, 1571, Картинная галерея, Дрезден) или скрытый портрет в большой композиции. К позднему периоду его творчества относятся оформление потолка зала Коллегии во Дворце дождей (1575—1577) и четыре *Аллегии любви* (ок. 1580, Национальная галерея, Лондон), написанные для Рудольфа II Габсбурга.

Ужины

Портретное
искусство

МИСТИЦИЗМ ЭЛЬ ГРЕКО В ИСПАНИИ

Одним из крупнейших живописцев, работавших в Испании во второй половине XVI в., был художник родом с Крита Доменикос Теотокопулос, гораздо лучше известный под псевдонимом Эль Греко. Он родился в Кандии в 1541 г., а скончался в Толедо в 1614 г., совершив много поездок по Италии. Особенно важным для него было пребывание в Венеции в 1560 г., где его поразило мастерство Бассано, Тинторетто и, разумеется, Тициана (в 1579 г. он был в Парме и Риме). В 1576 г. Эль Греко окончательно обосновался в Испании, одном из оплотов Контрреформации. Здесь его картины с диссонансами цветов, вытянутыми фигурами, мертвенно-бледным и ослепляющим светом, искаженным пространством без какого-либо учета перспективы стали переводом на язык живописи ви-

зионерского характера испанской мистики того времени. К этим годам относятся картины *Святой Франциск получает стигматы*, *Магдалина*, *Кающийся Святой Петр*, предвосхищающие *Сон Филиппа II* (1579), *Мученичество солдат Фиванского легиона* (1580–1582) и знаменитую работу *Погребение графа Оргаса* (1586–1588, церковь Сан-Томе, Толедо), считающуюся шедевром прихотливо-изысканной живописи маньеризма. *Крещением* (Прадо, Мадрид) начата серия алтарных картин, исполненных между 1596–1600 гг., в которых Эль Греко довел до предела **обостренный вертикализм фигур**. Раскрытие всего духовного потенциала человека через лицо и фигуру характеризует и портреты последующего десятилетия творчества.

■ Якопо Сансовино

Якопо Татти, прозванный Сансовино (Флоренция, 1486 – Венеция, 1570), как архитектор и скульптор сформировался в Риме (1506–1511). Несколько скульптурных работ он выполнил во Флоренции, среди них – *Мальчик-Вахх* (ок. 1514, Национальный музей Барджелло, Флоренция). Определяющим в его развитии было второе пребывание в Риме (1516–1527). **Скульптурные произведения** этого периода показывают тенденцию к расширению в монументальном ключе привычных схем (надгробия в церкви Сан-Марчелло на Корсо, 1520) и индивидуализации моделировки (*Мадонна* в Сант-Агостино). Первые **архитектурные** пробы обнаружили широту его познаний и способность вносить собственные нюансы в язык брамантевской традиции (небольшие дворцы Ланте и Гадди, церковь Сан-Марчелло, 1519).

Скульптор

Архитектор

С переездом в **Венецию** после разграбления Рима (1527) начался самый плодотворный период его деятельности. Возведенные им постройки (Скуола Нуова делла Мизерикордия, 1532; Палаццо Корнер, 1533; Сан-Франческо делла Винья, 1534) знаменовали мощное вторжение в зодчество Венеции **римского классицизма**. Особенное значение имеет **Палаццо Корнер** — гениальное решение традиционной схемы венецианского дворца в формах классической архитектуры — и это было оценено в городе на лагуне. Но главным шедевром Сансовино станет **перестройка площади Сан-Марко**, явно увиденной им сквозь призму античного *форума*: с 1537 г. возводился корпус Старых прокуратур, строились **Библиотека Марчиана**, Дзекка, Лоджетта кампанилы. В Венето, на материке находится еще один его шедевр — вилла Гарцони в Понтеказале (1540—1545). Среди последних творений Сансовино особенно выделяются Золотая лестница (*Scala d'Oro*) во Дворце дожей (1544), Комплекс построек на мосту Риальто (ок. 1555) и здание госпиталя (*Ospedale degli Incurabili*, 1560).

Венецианский
период

Палаццо Корнер

Перестройка
площади
Сан-Марко

■ Санмикели

Архитектор **Микеле Санмикели, или Саммикели** (Верона, 1485—1559), в своем творчестве представляет классицизм XVI в. Его профессиональное становление завершилось в Риме, в кругу художников, работавших с Браманте и семьей Сангалло (Джулиано, ок. 1445—1516, автор Виллы Медичи в Поджо-а-Кайяно — образца ренессансного загородного дома для XVI в.; Антонио Старший, ок. 1455—1534, и Антонио Младший, 1484—1546). Санмикели работал в качестве инженера и в сфере фортификационной архитектуры в Венето и Далмации, а как гражданский архитектор — в Вероне (капелла Пеллегрини в Сан-Бернардино; дворцы Каносса, Бевилаква и Помпеи; комплекс Ладзаретто, купол Сан-Джорджо в Браиде) и Венеции (палаццо Примани).

Палладио

Главный ориентир
европейской
архитектуры

Андреа ди Пьетро делла Гондола, по прозвищу Палладио (Падуа, 1508 — Виченца, 1580) был архитектором и теоретиком, ярким представителем зрелой классической мысли Возрождения в соединении с духом сценографии, предвествившим барокко. Его творчество получило широкий отклик, особенно во Франции и Англии, создавший устойчивое течение в европейской архитектуре (*палладианство*).

■ Становление и ранние произведения

Гуманистическая
образованность

Решающее значение в творческом становлении молодого Палладио сыграла встреча с гуманистом и писателем Джанджорджо Триссино, привлечшим его к сооружению своей виллы в Криколи. Следующим важным фактором стало восторженное открытие мира классической античности, когда в 1541 г. вместе с Триссино он совершил поездку в Рим.

Первые
произведения

Уже в первых его произведениях, выполненных еще до путешествия в Вечный город (Палаццо Чивена в Виченце; Вилла Марчелло в Бертезине; абсолютно оригинальная Вилла Годы в Лонедо), заметно усвоение уроков Сансовино и Санмикели, обогащенное непосредственным изучением памятников римской античности во время последующих поездок в Рим (1545, 1547, 1549).

■ Архитектор «вилл Венето»

Палладио снискал известность выполнением заказа, доверенного ему Городским советом Виченцы в 1549 г., — ему было поручено реконструировать лоджии Palazzo della Ragione. Он становится любимым архитектором у аристократии Виченцы; его заметные постройки изменили лицо города и его окрестностей: Палаццо Изеппо да Порто (1552), Палаццо Кьерикати (1551–1552), Вилла Капра, прозванная Ротондой (1550–1551), в которой он впервые опробовал схему виллы-храма; Па-

Вилла-храм

лаццо Тиене (1556—1558). Палладио получал также престижные заказы в Венеции, став в 1570 г., после смерти Сансовино, **официальным архитектором Серениссимы**. С конца 1550-х годов и в течение всего следующего десятилетия он развивает бурную деятельность в Венето, возводя там разнообразные по характеру виллы для знати: от **Виллы Эмо** в Фанцоло, с ее полемической простотой, до **Виллы Мальконтента** близ Миры, отличающейся изощренно-сложным построением; от **Виллы Корнаро** в Пьомбино Дезе, с ее программной классичностью, до **Виллы Барбаро** в Мазере, пронизанной интеллектуальными вариациями, от **Виллы Бадозеро** Фратта Полезине, археологически точной и поэтичной, до **Виллы Сарего** в Санта-София ди Педемонте, поражающей явной отсылкой к маньеристическим образцам Джулио Романо.

Большие виллы
Венето

■ Поздние произведения

Деятельность Палладио в Венеции началась с достройки рефектория монастыря Сан-Джорджо Маджоре (1560), за которой последовало строительство монастыря делла Карита (1560—1561) и **двух церквей**, которые он начал возводить в этом городе, — Сан-Джорджо Маджоре (1566) и Иль Реденторе (1576).

Церковное
зодчество

В **поздних работах** Палладио — таких как Вилла Вальмарана (1566) или Палаццо Тиене-Бонин-Лонгаре (после 1571) — можно уловить **непростые раздумья на темы микеланджеловского искусства**. Последним шедевром Палладио стало здание театра — **Театро Олимпико в Виченце**, доведенное до завершения В. Скамоцци. О творчестве, об идеалах, о культуре Палладио драгоценным свидетельством является его **знаменитый трактат** «Четыре книги об архитектуре» (1570).

Поздние
произведения

Театро Олимпико
в Виченце

Маньеризм в Ломбардии

Главными представителями маньеристической тенденции в художественной культуре Ломбар-

дии были такие мастера, как пьемонтский архитектор, живописец и скульптор Гауденцио Феррари (ок. 1475—1546), в прихотливом стиле которого обнаруживаются и следы влияния заальпийского искусства; семья кремонских художников Кампи (Галеаццо, 1447—1536; Джулио, ок. 1502—1572; Антонио, ум. 1591; Винченцо, 1536—1591; Бернардино, 1522—1591), Савольдо и Моретто из Бреши. Особняком стоит фигура Арчимбольдо, сформировавшегося в Милане, но свои самые значительные произведения создавшего в Праге.

■ Джован Джироламо Савольдо

Художник Джован Джироламо Савольдо (Бреша, 1480/1485 — Венеция(?), после 1548) начиная с 1508 г. несколько раз приезжал во Флоренцию. С 1521 г. он находился в Венеции, где выработал оригинальную манеру, сочетавшую элементы живописи Джорджоне, Л. Лото и нидерландских мастеров. Он выходит к строгому пространственному построению и мощному реализму, целостное воздействие которого обеспечивается светом, подчеркивающим объемы и усиливающим эмоциональную атмосферу действия: таковы картины *Мертвый Христос с Иосифом Аримафейским* (Художественный музей, Кливленд), *Поклонение пастухов* (Галерея Сабауда, Турин), *Мадонна и святые* (Пинакотекка Брера, Милан). В 1520-е годы, помимо картин на религиозные темы — *Рождество* (Пинакотекка Тозио-Мартиненго, Бреша), *Святая Магдалина* (Национальная галерея, Лондон), *Святой Иероним* (там же), — появляются его самые блистательные портреты: *Гастон де Фуа* (Лувр, Париж), *Пастух с флейтой* (собрание Контини-Бонакossi, Флоренция) и другие.

Использование
света

Портреты

■ Моретто из Бреши

Алессандро Бонвичино, прозванный Моретто да Бреша (Бреша, ок. 1498—1554), создавал картины в манере спокойной и ясной, характеризующейся подтянутыми, свободно движущимися в прост-

ранстве формами и изысканной серебристо-серой тональностью: таковы *Святые Фаустино и Джовита* (1518, Санта-Мария ин Вальвendra, Ловере), *Коронование Марии* (Сан-Джованни Эвангелиста, Бреша), *Дворянин* (1526, Национальная галерея, Лондон).

■ Арчимбольдо

Джузеппе Арчимбольдо (Милан, 1527–1593) как художник сформировался в Милане, где рисовал картоны для витражей строившегося главного собора и картоны для ковров, заказанных для собора в Комо. Затем он стал придворным живописцем императора Максимилиана II, а потом Рудольфа II, работал в Праге и Вене, снискав широкую известность **причудливыми композициями для своих аллегорических фигур, составленных из цветов, фруктов, листьев, животных**. Выступая выразителем исчерпавшего себя интеллектуализма, он принадлежал к представителям игровой тенденции в маньеризме, тяготевшей к полету фантазии и профанации возвышенных сюжетов. Среди его работ особенно известны *Зима и Лето* (1563, Музей истории искусства, Вена), *Аллегория весны* (Академия Сан-Фернандо, Мадрид), *Огородник* (Городская пинакотекa, Кремона).

Фигуры из цветов,
фруктов
и животных

РЕЗЮМЕ

МАНЬЕРИЗМ

Стилистическое движение в итальянском и европейском искусстве, развивавшееся с 1520-х годов до конца XVI в., отличается антинатурализмом, далеким от ренессансной рациональности и классического гармоничного равновесия.

Термин появился у критиков XVII в., имел негативный смысл, обозначая творческую инертность, искусственность, блеск техники при отсутствии воодушевляющей идеи. Первоначально сложились два центра маньеризма – во Флоренции и Риме. В Италии и остальной Европе утверждался как придворный стиль, искусство изощренно-аристократического толка, активно использующее специально придуманные или редкие сюжеты и сложные аллегории. Последней яркой вспышкой стала живопись **Эль Греко**, работавшего в Испании.

МАНЬЕРИЗМ
ВО ФЛОРЕНЦИИ

Одним из первых центров формирующегося маньеризма была Флоренция, где в первые десятилетия XVI в. работали **Андреа дель Сарто** (1486–1530), представитель умеренного и нежного классицизма; **Россо Фьорентино** (1495–1540), сделавший основополагающий вклад в становление флорентийского маньеризма; **Понтормо** (1494–1556), стиливая манера которого отличается нервным, вибрирующим характером линий и цвета. В последующие десятилетия активно выступили **Аньоло Бронзино** (1503–1572), прославившийся портретами окружения Медичи; **Бенвенуто Челлини** (1500–1571), скульптор, ювелир и писатель; **Джамболонья** (1529–1608), приехавший во Флоренцию в 1550 г. и представляющий интеллектуальные тенденции внутри позднего флорентийского маньеризма.

МАНЬЕРИЗМ
В РИМЕ И ЕГО
ДИАСПОРА

Выдающимися представителями римского маньеризма являются несколько учеников Рафаэля и прежде всего **Джулио Романо** (1499–1546), принимавший участие в ряде работ учителя и особенно ярко выступивший на архитектурном поприще в период своего пребывания в Мантуе. Живопись приехавшего в Рим в 1524 г. **Пармиджанино** (1503–1540) отличается антинатурализмом абсолютно интеллектуального свойства, с преобладанием овальных, вытянутых форм. К видным фигурам римского маньеризма принадлежат также **Перин дель Вага**,

РЕЗЮМЕ

Федерико Бароччи и Даниэле да Вольтерра. Разграбление Рима (1527) имело следствием рассеяние художников, устремившихся в Северную Италию.

**МАНЬЕРИЗМ
В ВЕНЕЦИИ
И ВЕНЕТО**

В венецианской художественной среде после смерти Джорджоне (1510) бесспорным лидером в сфере живописи был **Тициан**. Маньеризм достиг Венеции в 1540-е годы, но его предшественником в местной школе можно считать **Порденоне** (1483–1539).

Блестящим расцветом и обновлением живописных средств отмечен этап зрелого творчества Тициана, когда уже активно работали **Веронезе** (1528–1588), **Тинторетто** (1518–1594) и **Бассано** (1510–1592); в архитектуре выдвигаются **Палладио** (1508–1580), **Сансовино** (1486–1570) и **Санмикели** (1485–1559).

**МАНЬЕРИЗМ
В ЛОМБАДИИ**

Главными представителями маньеристических тенденций в живописи являются **Савольдо** (1480/1485 – ок. 1548) и **Моретто да Брешиа** (ок. 1498–1554). Особый случай являет собой живопись **Арчимбольдо** (1527–1593), самые значительные работы которого, с фантастическими фигурами из плодов, цветов и Животных, представляют изощренный, игровой маньеризм, пародирующий высокое искусство.

1 1 Классицизм и караваджизм

В последние два десятилетия XVI в. на художественной сцене утверждаются два крупных живописца: **Аннибале Карраччи** и **Караваджо**. Писавшие об искусстве в последующие времена, прежде всего в XVII в., пытались представить их соперниками, ибо произведения первого проникнуты идеализмом, а второго – откровенным реализмом. Однако при всей разности живописного языка оба они находились в **оппозиции по отношению к искусству маньеризма**. Атмосфера культуры, в которой они действовали, отмечена усиленным **интересом к искусству** со стороны католической церкви посттридентского периода, требовавшей от авторов религиозной живописи умения **вызывать у верующих чувства глубокого поклонения**.

Новый классицизм братьев Карраччи

Академия
в Болонье

Новый поворот
к натуре
Значение рисунка

Открытие в Болонье в 1590 г. «**Академии вступивших на правильный путь**» и ее процветание связаны с семьей болонских художников Карраччи. Они создали частный центр художественного образования, где изучалось творчество великих мастеров Возрождения в свете **обновленного понимания природы и традиции**. Акцент был сделан на преобладающей **роли рисунка** как средства исследования реальности и природы, чтобы выйти к **новому способу изображения**, позволявшему освободиться от **условностей маньеризма**. Цель виделась в возвращении **непосредственного и открытого подхода к трактовке форм**, в направлении **нового классицизма**. Тремя основателями Академии были Агостино, Аннибале и Лодовико Карраччи.

■ Лодовико Карраччи

Проводник
культуры
Контрреформации

Лодовико Карраччи (Болонья, 1555–1619), двоюродный брат Агостино и Аннибале, был руководителем «Академии вступивших на правильный путь» и одним из наиболее характерных **проводников культуры Контрреформации**. Это наглядно показывает холст *Мадонна с младенцем и Святыми Франциском и Иосифом* (1591, Городская пи-

накотека, Ченто), где назначение образа — молитвенное поклонение — подчеркивается поведением персонажей, обменивающихся взглядами и жестами, и все это ради более **убедительного воздействия** на стоящего перед картиной зрителя. Выработанная на Тридентском соборе идея искусства, стремящегося эмоционально **вовлекать верующего в изображаемое событие**, в XVII в. будет разработана во всех деталях теории и практики.

В 1588–1592 гг. Лодовико работал над циклом *История Рима* для Палаццо Маньяни (ныне Салем) в Болонье (*Волчица, кормящая Ромула и Рема, Похищение сабинянок*) в сотрудничестве со своими кузенами. Более индивидуальные акценты и новые подходы к композиционному построению проявляются в следующем их совместном труде — фресках в монастыре Сан-Микеле в Боско (ок. 1605, Болонья). Из дальнейших работ Лодовико особенно выделяются *Святой Карл с младенцем* (1614–1616, Пинакотека, Форли), *Поклонение волхвов* (1616, Галерея Брера, Милан), *Страдания Петра* (1617, церковь Сан-Пьетро, Болонья) и масштабная фреска *Благовещение* (1618–1619), украшающая триумфальную арку Болонского собора.

■ Агостино Карраччи

Агостино Карраччи (Болонья, 1557 — Парма, 1602), живописец и гравер, был теоретиком группы и координатором движения, собирателем художественного наследия XVI в. благодаря технике гравюры. Учился в семейной мастерской у кузена Лодовико. После пребывания в Венеции (1582) определился в характере своей живописи, **противопоставив себя маньеризму**: фрески Палаццо Фава в Болонье (*История Ясона*, 1583–1584, совместно с Аннибале) обнаруживают сильное влияние венецианской живописи. В 1586 г. Агостино работал в Парме, где переводил в гравюру работы Корреджо и выполнил картину *Мадонна*

Теоретик группы

Влияние венецианской живописи

с *младенцем и святыми* (Национальная галерея, Парма), в которой добился сплава элементов пармской и венецианской живописных традиций. Результат нового контакта с венецианской живописью, состоявшегося в 1588–1589 гг., когда он делал гравюру с *Распятия* Тинторетто, проявился совершенно тичиановском построением фигур в картинах *Плутон* (1592, Галерея д’Эсте, Модена) и *Благовещение* (Лувр, Париж). После поездки в Рим (1594–1596) с братом Аннибале, связанной с работами в Палаццо Фарнезе, он около 1600 г. приступил к оформлению принадлежавшего Рануччо Фарнезе Палаццо дель Джардино в Парме.

■ Аннибале Карраччи

Интерес к повседневным сюжетам

Аннибале Карраччи (Болонья, 1560–1609), младший брат Агостино, считается одним из **крупнейших представителей болонской школы**. В его первых работах, исполненных в 1583–1585 гг., заметен **интерес к сюжетам скромной повседневной жизни** (*Едоки фасоли*, Галерея Колонна, Рим; *Лавка мясника*, Крайст Чёрч, Оксфорд), проявившийся и в деталях традиционных религиозных сюжетов (*Распятие*, церковь Сан-Никколо, Болонья).

Галерея Фарнезе

Напротив, в *Крещении* (1585, церковь Сан-Грегорио, Болонья) художник проявил интерес к **урокам Корреджо**. В 1588–1590 гг. он принял участие — вместе с обоими братьями — в росписи палаццо Маньяни (Салем) в Болонье. В 1595 г. по заказу кардинала Одоардо Фарнезе Аннибале приступил к фрескам в Камерино, ставшими для него подготовкой к главному произведению его жизни — украшению роскошной **галереи Палаццо Фарнезе** (1597–1602; на первом этапе ему помог брат Агостино). С удивительной композиционной свободой и решительным усилением формальных и выразительных средств живописи он воплотил на сводах галереи (выстроенной специально для размещения в ней богатой коллекции

античной скульптуры, собранной кардиналом) иконографическую программу, включавшую мифологические и любовные сюжеты, которые были взяты в основном из «Метаморфоз» Овидия (сцены *Триумф Вакха и Ариадны*, *Парис и Меркурий*, *Пан и Диана*). Роспись характеризуется применением особой техники под названием «**квадратура**», когда с точным соблюдением **перспективы изображается архитектура**, создавая иллюзию пространственной глубины помещения. Эти фрески, таким образом, предвосхищают типичный декор интерьеров в XVII в., в котором огромное внимание уделяется практике создания пространственного иллюзионизма. Основопологающей установкой для Аннибале было **оживление классической культуры** в направлении пристального наблюдения природы, чем повышается **убеждающая сила образов**.

Квадратура
и рисованная
архитектура

Аннибале написал также много произведений на религиозные сюжеты; значительными работами являются *Христос и самаритянка*, *Пьета* (ок. 1603, Музей истории искусства, Вена), композиция в люнете *Бегство в Египет* (1604, Галерея Дориа Памфили, Рим), где персонажи гармонично слиты с пейзажем.

Караваджо

Микеланджело Меризи по прозвищу **Караваджо** (Караваджо, 1573—Порто Эрколе, 1610) — один из крупнейших художников в итальянской и европейской живописи, создатель так называемого караваджевского люминизма, что характеризует его как новатора в понимании **роли света, активного элемента композиционно-пластической и образной структуры изображения**.

Караваджевский
люминизм

■ Годы формирования

Караваджо учился с 1584 г. в Милане в мастерской художника бергамасской школы Симоне Петерцано (известен с 1573 по 1596), а также на произ-

Религиозность
без прикрас

ведениях художников XVI в. школ Бергамо и Бреши (Лоренцо Лотто, Савольдо, Моретто из Бреши), от которых перенял **внимание к событиям реальным, повседневным и религиозности искренней, лишенной напыщенности**. От периода, последовавшего за годами учения, сохранились несколько произведений: *Вакх* (Галерея Уффици, Флоренция), *Мальчик, укушенный ящерицей* (собрание Р. Лонги, Флоренция), *Гадалка* (Лувр, Париж; Капитолийские музеи, Рим), *Отдых на пути в Египет* и *Магдалина* (Галерея Боргезе, Рим).

■ Переезд в Рим

Около 1593 г. Караваджо перебрался в Рим, где и достиг вершин зрелости как художник. Он работал в **открытой полемике с маньеристическими вкусами**, господствовавшими в официальном искусстве. В первых образчиках **повседневного реализма**, как вторгающихся даже в сферу мифологического, — *Больной Вакх* (Галерея Боргезе, Рим), более поздняя картина *Шулеры* (Галерея Шьярра, Рим) и великолепный натюрморт *Корзина с фруктами* (Пинакотека Амброзиана, Милан), открывающий новую страницу в истории этого жанра, за ними последовали более сложные композиции, подводящие к циклу в капелле Контарини римской церкви Сан-Луиджи деи Франчези.

Больной Вакх
и Корзина
с фруктами

Холсты
для Сан-Луиджи
деи Франчези

В 1595 г. был заключен контракт на монументальные полотна для этой церкви. После их написания (*Святой Матфей и ангел*, *Призвание* и *Мученичество Святого Матфея*) разразился скандал по причине дерзко реалистической интерпретации событий священной истории. Автор трактовал их драматичным языком резкой светотени, и это стало основой «караваджевского люминизма», сутью которого и была выразительная и структурирующая роль контраста «свет-тьень».

Жесткий реализм

■ Зрелое творчество

Мощным и лаконичным предстает построение картин, написанных в 1600–1601 гг. для Санта-

Мария дель Пополо: *Распятие Святого Петра* и *Обращение Савла* являют собой вершину творческой зрелости Караваджо. Последние произведения римского периода — *Мадонна Лорето* (Сант-Агостино, Рим), *Мадонна со змеей* (1603–1605, Галерея Боргезе, Рим), *Ужин в Эммаусе* (1605, Национальная галерея, Лондон) и *Смерть Марии* (1605–1606, Лувр, Париж; была приобретена П. П. Рубенсом для герцога Мантуанского) — резко критиковались за **жесткий реализм**, особенно последняя работа, о которой судачили, что Караваджо писал с натуры труп проститутки, выловленный в Тибре. Художник выступал **опровергателем ортодоксальной религиозности**, и его часто порицали за отсутствие во многих картинах привлекательных мотивов и тем более за размещение священных персонажей в обстановке слишком скромной, зачастую с грязными руками и босыми ступнями. Вовлеченный в 1606 г. в драку со смертельным исходом — последнюю в череде эпизодов насилия, где он тоже был действующим лицом, — Караваджо был вынужден бежать в Неаполь. Написанные там картины — *Мадонна с четками* (1606–1607, Музей истории искусства, Вена), *Семь дел Милосердия* (1607, Пио Монте делла Мизерикордия, Неаполь) и *Бичевание* — показывают переход художника к локализации источника света для акцента сути происходящего. Его бегство не закончилось Неаполем: потом последовали Мальта и Сицилия (1608). Как свидетельствуют последние работы Караваджо — *Погребение Святой Люции* (1608, написано в Сиракузах для одноименной церкви), *Воскрешение Лазаря*, — его вдохновение приобретало все более трагическую окраску.

Нарушитель
канонов религиоз-
ного искусства

Бегство в Неаполь

Последние
произведения

Караваджизм

Из преподанных Караваджо **уроков реализма и натурализма**, основу которых составляло не только прямое изучение натуры, но и мощная преобра-

Последователи

жающая сила гения, берет начало реалистическая ветвь в искусстве эпохи барокко — в Италии, Франции, Испании и особенно Нидерландах.

К последователям Караваджо, осваивавшим и толковавшим его живописный язык каждый на свой лад, относятся: Бартоломео Манфреди (1580 — ок. 1620); римляне Орацио Борджани (1578—1616), Доменико Фетти (1589—1624) и Микеланджело Черквоцци (1602—1660); венецианец Карло Сарачени (1579—1620); бергамасец Вивиано Кодаци (1604—1670), испанец Хусепе Рибера (1591—1652), немец Адам Эльсхаймер (1578—1610); французы Жан Валантен (1594—1632); семья Ленен и Жорж де Латур (1593—1652); голландцы Питер Ван Лер (1592—1642), Я. Вермер и Геррит ван Хонтхорст (1590—1656); наконец, великий фламандец Питер Пауль Рубенс.

Караваджевский натурализм

■ Орацио Джентилески

Становление художника Орацио Джентилески (Пиза, ок. 1565 — Лондон, 1639) происходило во Флоренции. В 1585 г. он перебрался в Рим, где познакомился с Караваджо. В характере выполненных им в 1593 г. фресок в Санта-Мария Маджоре еще не чувствуется влияние караваджевского натурализма, и, напротив, оно четко проступает в картине *Крещение* (ок. 1605, Санта-Мария делла Паче). К подобному натурализму Джентилески был предрасположен и сам, как свидетельствуют наполненные движением света фрески в Палаццо Паллавичини (1611—1612), *Мадонна, передающая младенца Святой Франческе Римской* (Национальная галерея Марке, Урбино), *Три святых мученика* (Галерея Брера, Милан). В 1626 г. Джентилески обосновался в Лондоне, где написал *Отдых на пути в Египет*, повторив эту картину в ряде реплик (лучшая — Музей истории искусства, Вена), и *Насхождение Моисея* (1630, Прадо, Мадрид).

■ Джованни Серодине

Живописец и скульптор Джованни Серодине (Аскона, 1594 — Рома, 1630) был, возможно, самым

оригинальным из итальянских последователей Караваджо. В ранних его картинах в приходской церкви Асконы (*Призвание сыновей Зеведеевых; Приглашение в Эммаус*, 1623) уже ощущается влияние Караваджо, которое еще яснее проступает в последующих произведениях, написанных для римской церкви Сан-Лоренцо фуори ле Мура (*Усекновение главы Иоанна Крестителя*, 1625, Палаццо Венеция, Рим; *Милосердие Святого Лаврентия*, 1625, аббатство Вальвишьоло, Сермонета).

Классицизм начала XVII в.

Течение в живописи, восходящее к деятельности братьев Карраччи, было намного более широким, нежели движение последователей Караваджо. По сравнению с караваджистами ученики Карраччи должны были обязательно пройти формирование в болонской «Академии вступивших на правильный путь», образовав тем самым подлинную «школу», достойную претендовать на богатые заказы.

«Академия вступивших на правильный путь»

Среди первых учеников Аннибале были Гвидо Рени и Доменикино, приехавшие вслед за ним в Рим. В работах двух французов, Никола Пуссена и Клода Лоррена, получил также развитие и «идеальный пейзаж», представленный творениями Аннибале последнего десятилетия его жизни, в частности картиной *Бегство в Египет*. Наконец, уже в первой половине XVII в. художники вроде Гверчино и пармского художника Джованни Ланфранко (1582—1647), еще находясь в рамках карраччиевского обучения, наметили перелом в живописи в новом, барочном ключе.

Талантливые ученики

■ Гвидо Рени

Гвидо Рени (Болонья, 1575—1642) учился в «Академии вступивших на правильный путь»; его привлекало следование натуре, провозглашенное братьями Карраччи. В десятилетие между 1598 и

Формирование Римский период

1608 гг. он много размышлял о маньеристах и Рафаэле, что нашло отражение в картинах для церкви Санта-Чечилия ин Трастевере, и вышел к истолкованию в классико-натуралистическом ключе караваджевского реализма. В Риме покровительство Шипионе Боргезе обеспечивало ему приток серьезных заказов от папы Павла V: так, Рени сделал росписи в двух залах Ватиканских дворцов (Зал свадьбы Альдобрандини и Зал дам), в капеллах Сант-Андреа и Санта-Сильвия в оратории Сан-Грегорио Маньо на Челио, в капелле Аннунциаты на Квиринале и капелле Паолина в Санта-Мария Маджоре. Во всех этих произведениях он уяснял для себя проблематику **связи между Идеей и Природой**, что будет определять, ослабляясь или усиливаясь, **все его творчество**. Его классицизм разворачивается согласно ритмам одновременно монументальным и плавным и тяготеет, с одной стороны, к высшим основаниям Идеи, с другой — к потребности в конкретизировании (*Избиение младенцев*, 1611, Национальная пинакотекка, Болонья; *Аврора*, 1613–1614, Палаццо Роспильози-Паллавичини, Рим). Вернувшись в Болонью в 1614 г., он обогатил свой живописный язык как новыми риторическими нотами (*Апофеоз святого Доминика*, Сан-Доменико, Болонья), так и более теплой тональностью цвета (*Ассунта*, 1617, Сант-Амброджо, Генуя; *Подвиги Геракла*, Лувр, Париж), в то время как вдохновением более классического толка исполнены картины *Аталанта и Гиппomen* (1615 — ок. 1625, Национальная галерея и музей Каподимонте, Неаполь) и *Крещение* (Музей истории искусства, Вена).

■ Доменикино

В Риме

Доменико Дзампьеры, по прозвищу Доменикино (Болонья, 1581 — Неаполь, 1641), будучи учеником братьев Карраччи, перешел в Рим, сопровождая Аннибале, с которым и работал в Палаццо Фарнезе. Был автором ряда фресок в оратории

Сан-Грегорио Маньо на Челио (*Бичевание Святого Андрея*, 1608), в Сант-Луиджи деи Франчези (*История святой Цецилии*, 1611–1614), в Сант-Андреа делла Валле и аббатстве Гроттаферрата (1608–1610). Его установки на следование натуре чувствуются в таких картинах, как *Диана-охотница* (Галерея Боргезе, Рим). Но самые значительные его достижения в живописи связаны с темой пейзажа. Наиболее известные его картины, где пейзаж играет главную роль, — это *Брод* (Галерея Дориа, Рим), *Бегство в Египет* (Лувр, Париж), *Пейзаж с Товием и ангелом* (Национальная галерея, Лондон), *Пейзаж с рекой* (музей Фицуильям, Кембридж), *Пейзаж с крепостью* (собрание Д. Маона, Лондон).

■ Гверчино

Ранние работы Джованни Франческо Барбьери, по прозвищу Гверчино (Ченто, 1591 — Болонья, 1666), обнаруживают существенное тяготение к поэтике в духе Карраччи (*Мадонна во славе со Святыми Панкратием и Кларой*, *Мадонна на троне с младенцем и святые*, ок. 1615, приходская церковь Сан-Себастьяно, Ренаццо ди Ченто), но их оживляют **большая красочность и внимание к проблемам света** (*Мадонна с младенцем и святые*, ок. 1616, Музей древнего искусства, Брюссель; *Сусанна и старцы*, ок. 1617, Прадо, Мадрид), непривычные в кругу болонской школы. В 1621 г. Гверчино был призван в Рим папой Григорием XV. В числе первых римских работ упоминаются фреска в Палаццо Костагути и композиция в Казино Людовизи (*Аврора, изгоняющая ночь*, 1621); в 1623 г. он написал картину *Погребение святой Петрониллы* (Капитолийский музей, Рим). Возвращение Гверчино в Ченто в 1624 г. стало для него вехой начавшегося **периода переоценки** приобретенного опыта, когда он сблизился с Гвидо Рени, а в 1642 г. обосновался в Болонье. **Порыв к барочному языку выражения** (*Геркулес и Антей*, 1631, Палаццо Сампьеры,

Пересмотр творческой концепции

Болонья; *Мадонна с четками*, 1631, Сан-Доменико, Турин) **смягчается в композициях размерено-уравновешенных** (*Ливийская сивилла*, 1651, собрание королевы Елизаветы II; *Самосская сивилла*, 1651, Королевский дворец, Генуя).

■ Клод Лоррен

Виды римской
Кампаны

Французский художник Клод Желле, прозванный Лорреном и в Италии известный как Лоренезе (Шампань, 1600 — Рим, 1682), жил и работал почти без перерывов только в Риме, куда попал уже в 1613 г. Очень **восприимчивый к очарованию и атмосфере римской Кампаны и ее античным развалинам**, он создал тип **классического пейзажа, в котором превалирует чувство многообразия и красоты природы**, несущей следы истории и мифа: *Вид Кампо Ваччино в Риме* (Лувр, Париж), *Агарь и ангел* (Национальная галерея, Лондон), *Нарцисс и Эхо* (Национальная галерея, Лондон), *Пастораль* (Городская художественная галерея, Бирмингем).

■ Никола Пуссен

В Болонье

Первый римский
период

Живописец Никола Пуссен (Лез-Андели, Нормандия, 1594 — Рим, 1665) был главным интерпретатором классицизма XVII в. После обучения в Руане и Париже проявил стремление к изучению творчества маньеристов, работавших в Фонтенбло, Рафаэля и его школы, сочетая это со многими другими интересами, позволившими ему углубить свои знания по архитектуре, перспективе, анатомии. В 1624 г. он покинул Францию и добрался до Болоньи, где постигал классику, заново утвержденную академией братьев Карраччи и Г. Рени. В 1625 г. Пуссен прибыл в Рим, где увидел стремительное созревание стиля барокко, и в результате соединения этих впечатлений с опытом тициановского колоризма стал усиливать живописность, сближающую его произведение первого римского периода (две *Вакханалии путти*, собрание Инчиза делла Роккетта;

Мученичество святого Эразма, Ватиканская пинакотека) с работами Пьетро да Кортоны. Десятилетие с 1630 по 1640 г. ознаменовалось у Пуссена переосмыслением прежнего опыта и решительным **отходом от всех барочных тенденций** ради **поиска рациональной ясности и археологической точности**. Пересмотр барочных традиций

Последний этап пуссеновского творчества отмечен появлением чудесных пейзажей: *Пейзаж с Полифемом* (1649, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), *Четыре времени года* (1660—1664, Лувр, Париж), *Пейзаж с Орфеем и Эвридикой* (1648, Лувр, Париж).

РЕЗЮМЕ

КАРРАЧЧИ	В созданной в 1590 г. семьей болонских художников «Академии вступивших на правильный путь», в которой изучалось творчество мастеров Возрождения, акцент ставился на рисунке, чтобы выработать новый метод изображения, отличный от маньеризма и ориентирующий на новый классицизм.
<i>Лодовико и Агостино</i>	Лодовико (1555–1619) был наиболее ярким носителем культуры Контрреформации, проводником установки на молитвенную функцию живописи, предназначенной для вовлечения зрителя в сопереживание изображенной сцене. Агостино (1557–1602) был теоретиком группы.
<i>Аннибале</i>	Аннибале (1560–1609) был наиболее крупным художником болонской школы того времени и вместе с Агостино осуществлял украшение галереи Палаццо Фарнезе в Риме, с особой техникой квадратуры (рисованная архитектура) для создания иллюзии осязаемого пространства. Аннибале интересовался также сюжетами повседневной жизни и разработкой «идеального пейзажа».
КАРАВАДЖО	Творчество Микеланджело Меризи по прозвищу Караваджо (1573–1610) характеризуется вниманием к повседневной реальности и ненапыщенной религиозностью. Характеристикой его живописи является функция света, заставляющего предметы выступить из мрака и строящего объемы. Эти элементы обрели зрелость после переезда художника в Рим (1593), где он вступил в открытую полемику с официальным маньеризмом. За первыми примерами повседневного реализма (<i>Большой Вах</i> , Галлея Боргезе, Рим) последовали более сложные композиции цикла Капеллы Контарелли в Сан-Луиджи деи Франчези (<i>Святой Матфей с ангелом</i> , <i>Призвание</i> и <i>Мученичество Святого Матфея</i>), которые вызвали скандал из-за жесткой реалистической интерпретации эпизодов религиозного характера, изложенных драматичным языком светотени. Картины для Санта-Мария дель Пополо являются кульминацией творчества художника. Последние римские произведения (<i>Мадонна Лорето</i> , <i>Мадонна со змеей</i> , <i>Ужин в Эммаусе</i> , <i>Смерть Богоматери</i>) отличаются очень резкой реалистической трак-

РЕЗЮМЕ

товкой. В произведениях последнего периода (*Семь дел Милосердия*, *Бичевание*) отражено все более трагическое мироощущение Караваджо, в чисто живописном плане заметна попытка раздробить свет и подчеркнуть движение фигур.

КАРАВАДЖИЗМ Отталкиваясь от реализма и натурализма Караваджо, развивается реалистическое направление, которое на протяжении всей эпохи барокко, вплоть до конца XVIII в., присутствовало в искусстве Италии, Франции, Испании и особенно Нидерландов. В Италии самыми крупными интерпретаторами его языка были **Орацио Джентилески** и **Джованни Серодине**.

КЛАССИЦИЗМ НАЧАЛА XVII в. Эту художественную тенденцию представляют художники «Академии вступивших на правильный путь» (*Accademia degli Incamminati*). С Аннибале Карраччи многие ученики Академии потом приехали в Рим.

Гвидо Рени **Гвидо Рени** (1575–1642) развивает свою классическую манеру одновременно в ритмах монументальных и свободных.

Доменикино **Доменикино** (1581–1641) свои наивысшие достижения показывает в картинах, где доминирует пейзаж.

Пуссен и Лоррен Живопись «идеального пейзажа» получает наивысшее развитие в творчестве двух французских художников, **Никола Пуссена** (1594–1665) и **Клода Лоррена** (1600–1682). Уже в первой половине XVII в. **Гверчино** (1591–1666), развиваясь на основе стилистики Карраччи, намечает поворот живописи к барокко.

12 Барокко

Барокко было тенденцией, *охватывавшей самые разнообразные области культуры, от театра до музыки, от поэзии до науки, от живописи до скульптуры и архитектуры. Оно стремительно распространилось по Европе и дало жизнь, с бесконечными трансформациями и адаптациями, уникальному диапазону опыта и решений, в ходе проникновения иезуитов затронув даже Латинскую Америку. Барокко становится художественным и архитектурным стилем эпохи утверждения абсолютизма в Европе и Церкви, вступившей на путь Контрреформации. Идеальные добродетели Возрождения (пропорции, композиция и т. д.) искажаются под воздействием идеи о том, что искусство должно убеждать, волновать и удивлять верующего. Между архитектурой, скульптурой и живописью уже нет четкой разделительной полосы, поскольку все три дисциплины наперебой стараются создать впечатление целостного, зрелищного действия. Наиболее яркие личности, представляющие эту эпоху, – работавшие в Риме зодчие Бернини, Борромини и Пьетро да Кортона, за которыми следовали другие художники, итальянские и иностранные, и среди них Рубенс и Рембрандт. И сколь бы разной ни была их живопись, ее поэтика классифицируется как барочная в узком смысле слова.*

Термин и критический анализ

Происхождение термина

Термин «барокко» происходит от португальского слова *barroco*, обозначающего тип жемчужины нерегулярной формы. В XVII в. термин барокко стали использовать пишущие об искусстве для указания на **ошибочный и напыщенный вкус** архитекторов, художников и скульпторов того времени. Романтизм, по большому счету, не изменил этого негативного суждения, а только смягчил интонацию. Настоящую и решительную **критическую переоценку** внесли в 1888–1915 гг. труды швейцарца Г. Вёльфлина (1864–1945), который определил барокко как категорию и крайнюю точку, неотделимую от самой жизни искусства, как **противоположность — равная по достоинству — понятию классического**, трактованного как противоположный полюс, а не как единственная реальность искусства.

■ Основные особенности

Эстетический и интеллектуальный кризис маньеризма, вкупе с религиозным и политическим кризисом, связанным с Контрреформацией, вызвали критику классических канонов и форм выражения, повысив роль фантазии, оживив чувство нового и жажду иллюзии. Особенности барокко включают такие аспекты, как поиск **хроматических и светотеневых эффектов**, композиционная **динамика**, **богатство декора и разнообразие используемых материалов** (стукковая лепнина, бронза, полихромный мрамор), **иллюзионистическая сценография с перспективой и рисованной архитектурой**, которые придали убедительную оправу темам триумфа, апофеоза и аллегориям, градостроительная систематизация, рассчитанная на создание целостного образа города, предпочтение волнистых линий, даже в планах церквей. Архитектурное пространство мыслится органично целостным; перспектива — сценографическим приемом иллюзии; здания открыты непрерывному диалогу с городской средой или с окружающим ландшафтом; скульптура всегда сохраняет динамичную связь с пространством, которое ее хранит. **Живопись и скульптура внедрены в пространство как потенциал его изменяемости**, но только в декоративном смысле; **свет** выступает как принципиально важный элемент барочного пространства, **врываясь в нефы церквей и воспламеня пафосом все элементы структуры**.

В этих главных аспектах уловима **глубокая связь нового стиля с исторической реальностью**, в которой он зародился и развивался. Абсолютные монархии (Испания и Франция) и папство, сделавшее ставку на Контрреформацию, вносили строгие, императивные категории в определение каждой формы в дворцовой или церковной постройке. Утвердилась типология однефных, пространственно цельных храмов. Образцом служила римская церковь Иль Джезу, построенная по проекту **Якопо Бароцци, или Виньола** (Виньола, 1507 — Рим, 1573). Он был

Факторы зрелищности: цвет, свет, динамика форм

Взаимодействие живописи, скульптуры и архитектуры

Связь изобразительных искусств с историей

Виньола

и теоретиком архитектуры, и действующим архитектором, активно строившим в Риме (с 1549) и для клана Фарнезе (Вилла Фарнезе в Капрароле, 1559–1573), и для Ватикана, став руководителем работ на вилле Юлия III, а с 1565 г. и на строительстве Сан-Пьетро.

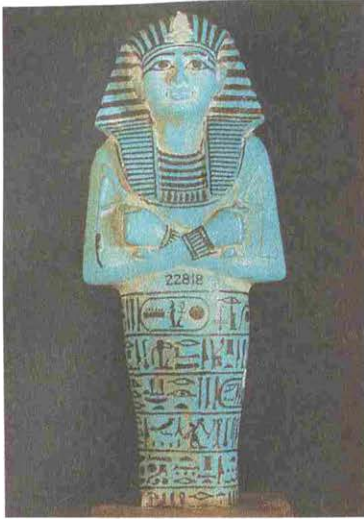
Римское барокко

Блистательная
школа барокко

В Италии римское барокко прокладывает главное русло нового стиля. В Риме, столице католического мира, особенно наглядно проявляется ни с чем не сравнимое сращение художественного явления с социальной реальностью. Сикст V (понтификат 1585–1590) и Павел V (понтификат 1605–1621) выступили инициаторами перепланировки Вечного города, организованного по прямым проспектам с ориентацией на наиболее значительные памятники. Эта сценографическая структура легла в основу барочного Рима и была воплощена стараниями целого ряда крупных зодчих: Карло Мадерна (Каполаго, кантон Тичино, 1556 – Рим, 1629), автор фасадов церкви Санта-Сусанна (1596–1603) и собора Святого Петра (1603–1612); Доменико Фонтана (Мелида, Швейцария, 1543 – Неаполь, 1607), которому принадлежат самые крупные градостроительные проекты конца XVI в.; Фламинио Понцио (Виджью, ок. 1560 – Рим, 1613), автор, среди прочего, казино Виллы Боргезе (1609–1613) и капеллы Паолина в Санта-Мария Маджоре (1605–1611).

Архитектура

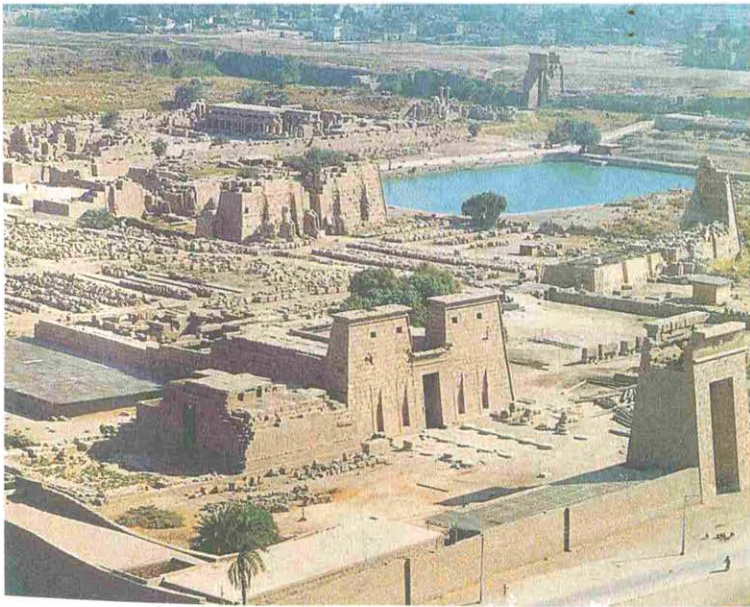
При папе Урбане VIII из рода Барберини (понтификат 1623–1644) следующее поколение художников довело до полной зрелости процессы, начатые ранее. В архитектуре критическое отношение к композиционным методам классического толка уступило место их более широкому пониманию и пересмотру: главную роль в этом сыграли три главные фигуры в период около 1630 г. – Бернини, Борромини, Пьетро да Кортона. Пространственные и объемные элементы уже не рас-



*Эмалированная
фигурка отца
Рамсеса II
фараона Сети I,
обнаруженная
в его гробнице*



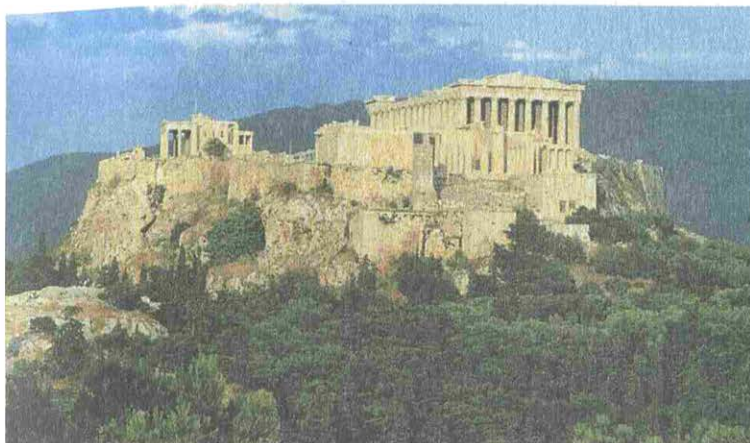
*Египетский фараон эпохи
Нового царства Рамсес II
(1294–1224 до н. э.)*



Храм в Карнаке. XVI–XII вв. до н. э.

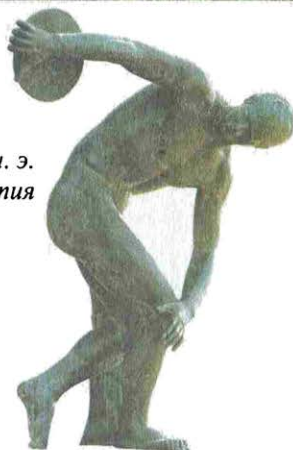


*Крито-минойская цивилизация.
Предметы и фрески из Кносского дворца*



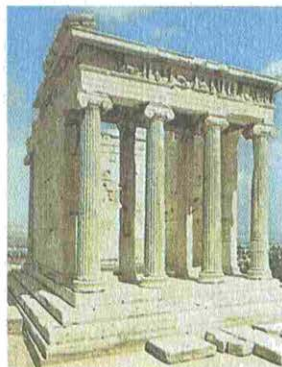
Афинский Акрополь. V в. до н. э.

Мирон. Дискобол. Сер. V в. до н. э.
Древнеримская копия



Чернофигурная
ваза

Эрехтейон. 421–406 до н. э.
Южный портик





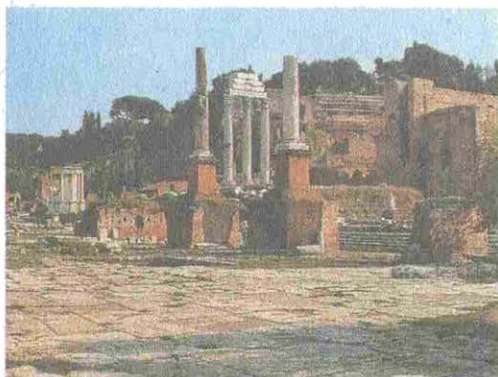
*Колизей в Риме
(амфитеатр
Флавиев).
75–80 н. э.*



*Умиравший галл.
Мрамор. III в. до н. э.*

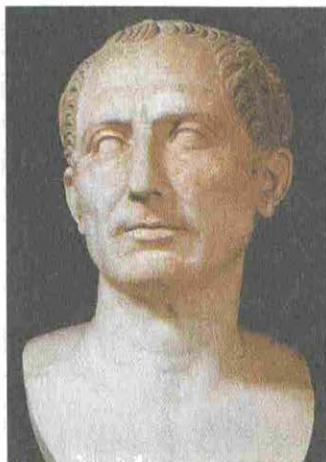


*Гней
Помпей Великий
(106–48 до н. э.).
Мрамор*



Римский форум

*Юлий Цезарь
(100—44 до н. э.). Мрамор*



*«Камя
Августа».
19×28 см.
Сардоникс*



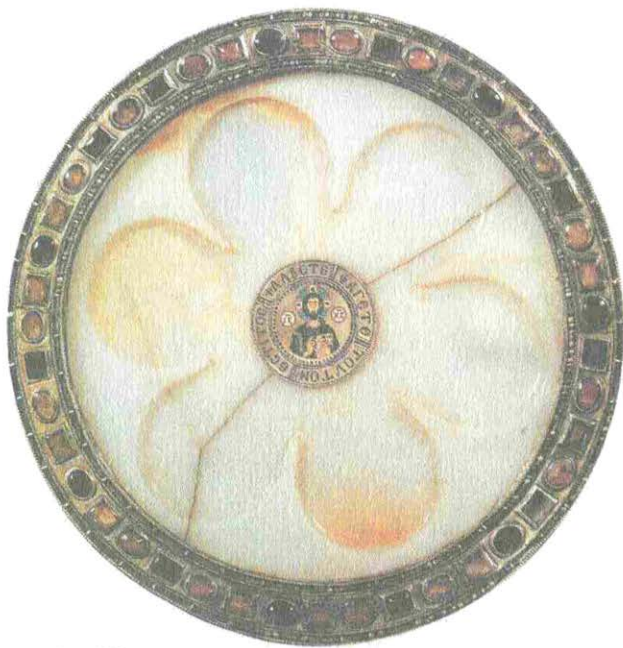
*Август-полководец
(63 до н. э. —
14 н. э.). Мрамор*



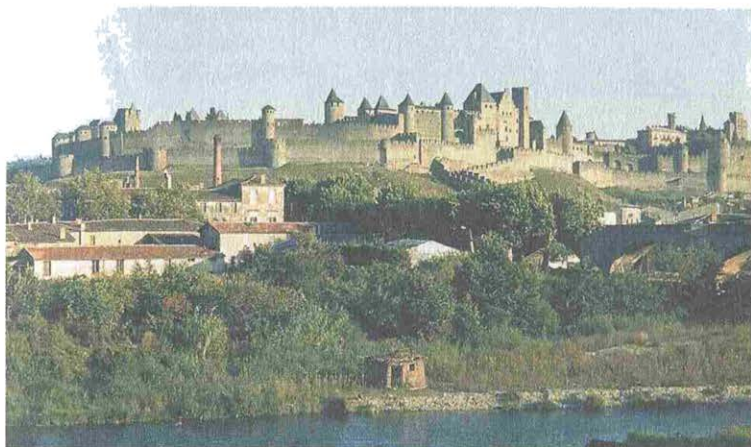
*Арка
Константина
в Риме. 315*



*Фреска с изображением византийского императора Юстиниана.
Церковь Сан-Витале в Равенне. 547*



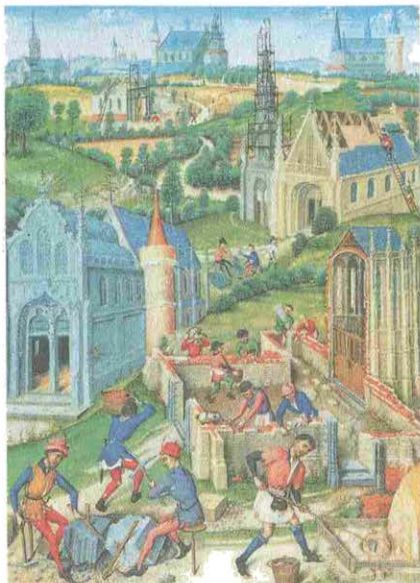
*Блюдо XII в. из алебаstra, используемое при евхаристии.
В центре благословляющий Иисус Христос*



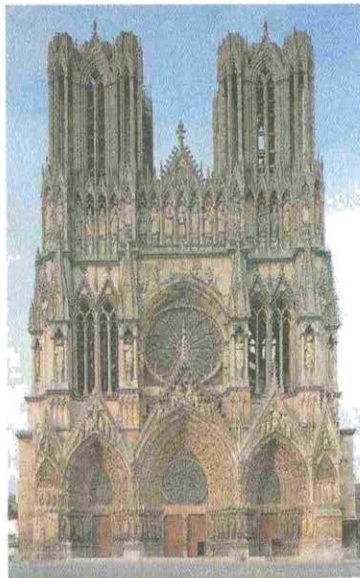
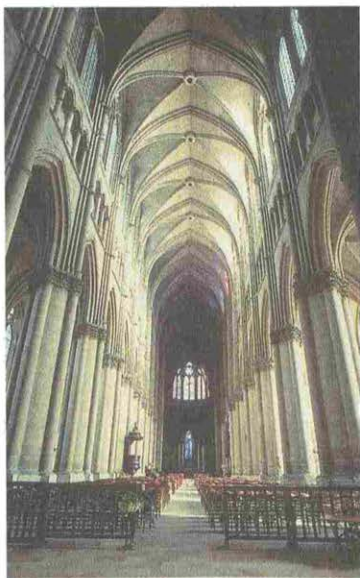
Город-замок Каркасон во Франции. V—XIII вв.



Замок Фуа на Арьеже. Ок. 1000

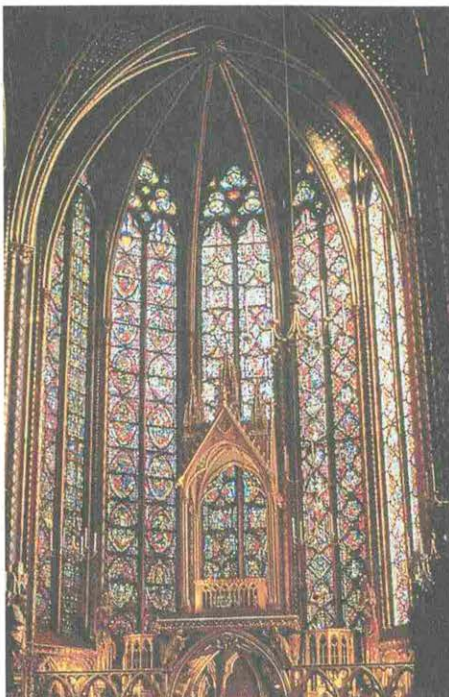


Средневековая миниатюра, изображающая процесс строительства храма



Кафедральный собор в Реймсе. 1211–1230. Интерьер и фасад

*Витраж часовни
Сен-Шапель в Париже.
1240–1248*



*Кафедральный собор
в Линкольне.
1192 — конец XIII в.*





Фра Беато
Анджелико.
Мадонна
с младенцем

Пьетро
Перуджино.
Христос вручает
Святому Петру
ключи от
Церкви.
1481. Фрагмент





Сандро Боттичелли.
Портрет
Джулиано Медичи.
Ок. 1478.



Сандро Боттичелли.
Мадонна с гранатом. 1487

Сандро Боттичелли. Весна. 1477–1478





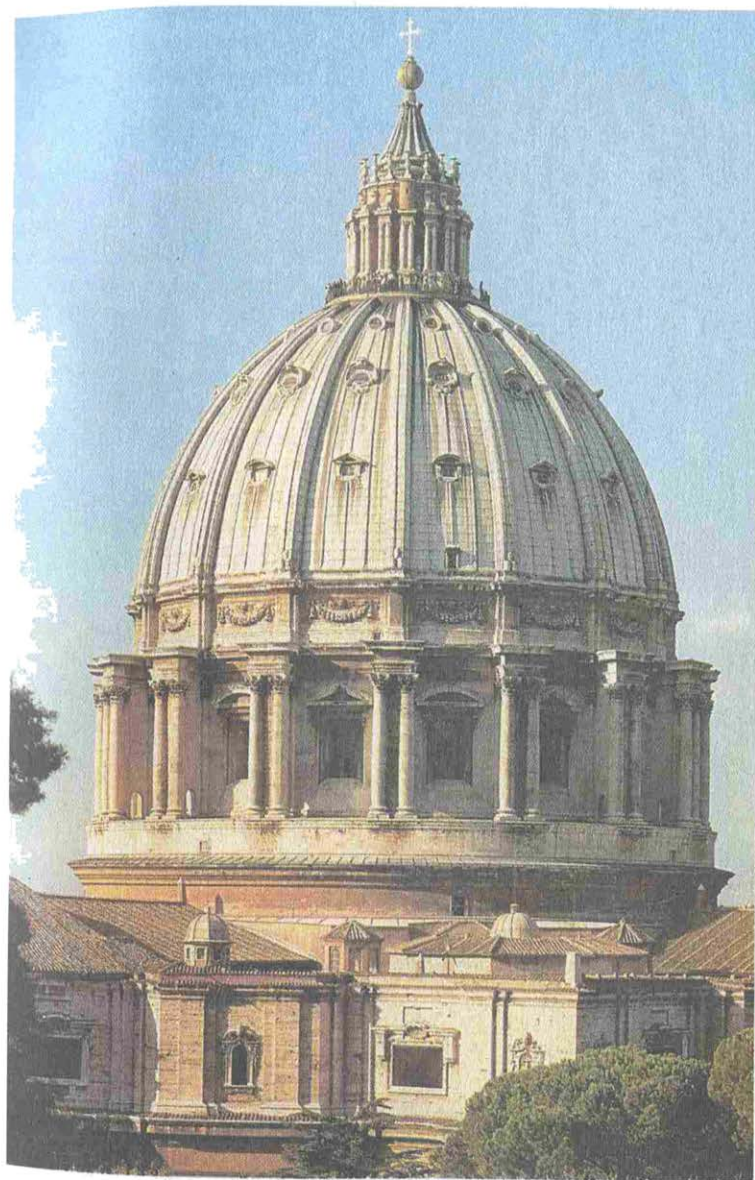
Дюрер. Автопортрет. 1498



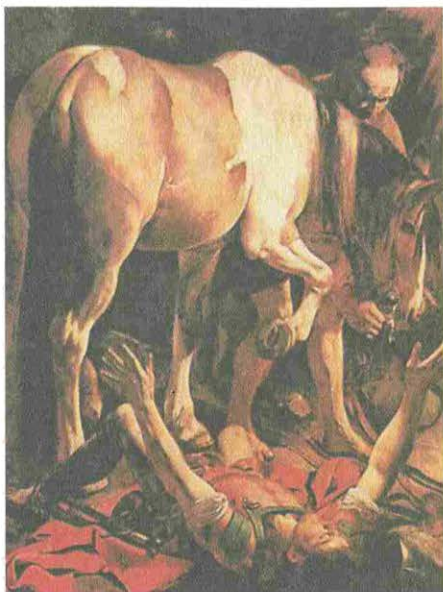
Рафаэль. Сикстинская Мадонна. 1513–1514



Тициан. Алтарь Пезаро (Мадонна семейства Пезаро). 1519–1526



Купол собора Святого Петра. Архит. Микеланджело. 1546



Караваджо.
Обращение Савла.
Алтарная картина.
1600–1601



Караваджо.
Отдых на пути в Египет.
1595–1596

пределяются согласно простой геометрии и мгновенному уяснению их логики — они становятся полем силовых линий, заставляющих и несущие элементы, и поверхности сжиматься и изгибаться, усложняясь в соподчинении частей.

Живопись, особенно в конце XVII в., переживала моменты роскошного великолепия, когда заново декорировались своды больших церквей, воздвигнутых в XVI в. Так, в этой сфере преуспевал **Андреа дель Поццо** (Тренто, 1642 — Вена, 1709), написавший первый подобный образец — фрески церкви Сант-Игнацио (1682—1698). **Джован Баттиста Гаулли** (Генуя, 1639 — Рим, 1709), ученик Бернини, исполнил фрески в церкви Сант-Аньезе (1668—1671) и церкви Иль Джезу (1672—1683), считающиеся его шедевром. Живопись

■ Карло Райнальди

Карло Райнальди (Рим, 1611—1691) начинал свою архитектурную практику с отцом, Джироламо Райнальди (1570—1655). По заказу папы Александра VII осуществил строительство церкви **Санта-Мария ин Кампители** (1656—1665), считающейся его шедевром и по сценической эффектности — предвестником тенденций позднего барокко. Райнальди провел любопытную перепланировку **Пьяццы дель Пополо**, поставив в точках выхода осевых проспектов две одинаковые церкви: **Санта-Мария ди Монтесанто** (1661—1663) и **Санта-Мария деи Мираколи** (1675—1681).

Санта-Мария
ин Кампители

Пьяцца
дель Пополо

■ Карло Фонтана

Карло Фонтана (Брусата, Швейцария, 1634 — Рим, 1714) появился в Риме уже около 1650 г., став учеником и помощником Бернини, а позже развил собственную интенсивную деятельность. Его работы оказали сильное влияние на всю архитектуру XVIII в. Среди наиболее значительных его построек — дворцы Одескальки и Киджи и церковь Санта-Рита (совместно с Бернини), капелла Чибо (1683—1687) в Санта-Мария дель По-

поло, фасад Сан-Марчелло на Корсо (1683), завершение дворца Монтечиторио (1694–1697), начатого Бернини, портик Санта-Мария ин Трастевере (1702). В Испании выполнил святилище Святого Игнатия Лойолы (1681).

Джованни Лоренцо Бернини

Джованни Лоренцо Бернини (Неаполь, 1598 – Рим, 1680) – архитектор, скульптор, живописец, сценограф и драматург – был одной из доминантных фигур в культуре XVII в. и главным выразителем роскоши католической Церкви и римской аристократии.

■ **Годы формирования и ранние произведения**
Первые уроки художественного образования получил от отца, Пьетро Бернини, затем учился в Риме, куда семья переехала в 1605 г. Он усвоил техническую виртуозность позднего маньеризма через сопоставление ее с эллинистическим натурализмом, а установки великих мастеров XVI в. – сквозь призму классицизма в живописи Карраччи. Это разностороннее образование дает о себе знать в **мраморных группах** *Юпитер-мальчик и коза Амалфея* (ок. 1615, ее долгое время считали эллинистическим произведением) и *Похищение Прозерпины* (1621–1622), статуе *Давид* (1623), в которой прославляется не герой, а сила тела (подчеркнута контрапостом разных частей тела), напряженного из-за спиралевидной позы; *Аполлон и Дафна* (1622–1625), настоящее чудо великолепной техники, передающей легкость фигур, стремительно движущихся в пространстве, и делающей волшебным и почти прозрачным мрамор, способный воплотить происходящую с нимфой метаморфозу. Похоже, Бернини-скульптор был абсолютно зачарован подвижным и ускользающим обликом предметов в пространстве открытом и динамичном, а не их реальностью как таковой.

Скульптура:
крупные заказы

■ Строительство собора Святого Петра

В 1624 г. началась долгая череда работ Бернини в базилике Сан-Пьетро, в которые он был вовлечен на протяжении сорока лет. Первым заказом был **балдахин** (1624–1633): традиционный киворий получил необычайно оригинальную витую структуру, выполненную в бронзе и словно парящую под куполом, делая все подкупольное пространство вибрирующим и динамичным. Эта конструкция была потом приведена в соответствие с крупными пилонами купола, внутренние грани которых (то есть обращенные к балдахину) получили разработку в виде двух ордерных ниш. Затем Бернини проектировал облицовку нефов цветным мрамором, сделал **надгробные памятники** двух своих главных покровителей, Урбана VIII (1628–1647) и Александра VII (1671–1678); оформил Капеллу дель Сакраменто и всю абсидальную часть с огромным сооружением, каким является **Кафедра Святого Петра** (1657–1666), поддерживаемая колоссальными статуями учителей Церкви и увенчанная вихревым сонмом ангелов и золотыми лучами, связанными с символом Святого Духа. Кульминацией деятельности Бернини в Сан-Пьетро стало устройство **колоннады** (1656–1667) — самым знаменитым и гениальным из его произведений, в которой с максимальной ясностью воплощена его концепция динамичного пространства, воспринимаемого зрителем в полной мере только при движении в нем и втягивании в **безостановочную смену ракурсов**. Площадь Сан-Пьетро, связывающая базилику с остальным Римом, — это еще и берниниевский урок подлинно градостроительного мышления.

Балдахин

Надгробные
памятникиКафедра в соборе
Святого Петра

Колоннада

■ Другие произведения

Сценографическая концепция Бернини ярко отражена также в фонтанах — Пчел, Тритона и особенно Четырех Рек (1648–1651) на площади Навона. В Капелле Корнаро церкви Санта-Мария делла Виттория находится скульптурная группа

Экстаз Святой
Терезы

Мраморные бюсты

Экстаз Святой Терезы, представленная в драматической аранжировке с чисто театральным сценарием. В ряду многих других произведений особенно выделяются Палаццо Барберини (1625–1644) с его эффектным фасадом; Палаццо Монтечitorio (1650–1655); *Истина, обнажаемая Временем* (1646–1652, Галерея Боргезе, Рим); *Блаженная Лудовика Альбертони* (1674, Сан-Франческо а Рипа); картины с автопортретами; серия **мраморных бюстов**, от официальных портретов, включая ряд пап, *Франческо I д'Эсте* (1651, Галерея д'Эсте, Модена), *Король Франции Людовик XIV* (1655, Версаль), до так называемых *parlanti* («говорящие»; решение образа с приоткрытыми губами модели) — это *Костанца Бонарелли* (1635, Национальный музей Барджелло, Флоренция), *Шиллоне Боргезе* (ок. 1632, Галерея Боргезе, Рим), *Габриэле Фонсека* (1668–1673, Сан-Лоренцо, Лучина).

Франческо Борромини

Архитектор **Франческо Кастелли**, по прозвищу **Борромини** (Биссоне, Лугано, 1599 — Рим, 1667), был еще одной главной фигурой римского барокко, помимо Бернини.

С 1621 г. он уже был в Риме, где начал свою карьеру в подчинении у Карло Мадерны, работая в качестве каменотеса при возведении купола Сант-Андреа делла Валле (1621–1623) и на строительстве Сан-Пьетро (1624–1633), где помогал Бернини при сооружении балдахина. Сотрудничал с теми же Мадерной и Бернини в Палаццо Барберини, где создал лестницу эллиптической формы и отдельные части фасада. Его ярко выраженное архитектурное призвание питалось в первую очередь изучением творчества Микеланджело.

■ Первые самостоятельные произведения

После разрыва с Бернини, последовавшего в 1633 г., когда Борромини приступал к первой сво-

ей пробе в архитектуре — возведению монастыря и церкви **Сан-Карлино** (1634), называемых также **Сан-Карло алле Куатро Фонтане** («у четырех фонтанов»), его искусство уже предстает сложившимся в своих особенных чертах, исполненных необыкновенной фантазии и духа новаторства. В маленьком дворике и зданиях монастыря, а особенно в решении храма (1634—1641) Борромини предложил **новую концепцию пространства**, что станет главной темой всей его архитектуры: **передача равновесия противодействующих сил** пространства внешнего, которое вдавливают, и внутреннего, которое расширяется. В плане Сан-Карло, и в самом деле, **геометрическая фигура эллипса**, любимая у маньеристов, **деформируется** постоянными расширениями и сжатиями стеновой оболочки, выявляющими динамическое взаимодействие пространства внутреннего и внешнего. От совсем не грандиозного по масштабу комплекса Сан-Карло и работ в Палаццо Спада Борромини переходит к следующему проекту: он выиграл конкурс на здание братства конгрегации Сан-Филиппо Нерви, программа которого близка к типу небольшого монастыря, полностью осуществленное под его руководством (1637—1650). В 1642 г. начались работы по строительству **Сант-Иво алла Сапиенца** — самого смелого из его произведений: в интерьере **сложный звездчатый план** доводит до максимального напряжения поиск геометрически адекватных форм, кульминацией которых являются паруса купола.

Пространство как арена противоборствующих сил

Сант-Иво алла Сапиенца

■ Вершина успеха и кризис

С понтификатом Иннокентия X из рода Памфили (1644) в карьере Борромини начался самый удачный период: он отреставрировал базилику Сан-Джованни ин Латерано (1646—1650), построил монастырь и церковь Санта-Мария деи Сетте Долори (Семь горестей Богородицы, 1642), реконструировал Палаццо Фальконьери. Однако, несмотря на успех, в этот период у Борромини нарастало чувст-

	во внутренней неудовлетворенности, предваряя последний мучительный этап его жизни. Метания, сопровождавшие строительство церкви Сант-Аньезе на площади Навона (начато в 1652), были первыми проявлениями кризиса, омрачившего последующие годы мастера. Сант-Аньезе — его последняя работа для папы Иннокентия X, отстранившего в 1657 г. Борромини от этого проекта. Многие проекты зодчего оставались нереализованными, и для него это было трагически болезненным; однако монументальное сооружение — Палаццо Пропанды Фиде (1650—1666), с небольшой Капеллой волхвов, все же было выстроено.
Последние произведения	Последние годы жизни Борромини посвятил достройке уже осуществленных произведений (Сант-Иво и базилика Сан-Джованни ин Латерано), реставрационным проектам (баптистерий Сан-Джованни ин Латерано, маленькая церковь Сан-Джованни ин Олео), прежде чем принялся за последний свой шедевр — фасад Сан-Карло (1664—1667), в котором противопоставление выпуклых и вогнутых элементов решено как непрерывная волна, охватывающая всю поверхность стен. Но завершением свой фасад архитектор так и не увидел: он покончил с собой, проткнув себя шпагой.
Фасад Сан-Карло	
Самоубийство	Результатом освоения его пространственной концепции стало сложение целой школы, имевшей заметное влияние в Центральной Европе (Австрия, Германия, Чехия), в том числе и через ту переработку идей Борромини, которую уже в середине XVII в. совершил Гварино Гварини — похоже, его единственный достойный и истинный продолжатель, хотя и вышедший к иным горизонтам.
Продолженный поиск	

Пьетро да Кортона

Художник и архитектор **Пьетро Берреттини**, по прозвищу **Пьетро да Кортона** (Кортонa, 1596 — Рим, 1669), был одним из ведущих деятелей барокко.

■ Живописные произведения

После первоначального обучения в Тоскане Пьетро отправился в Рим (1612), где изучал работы Рафаэля, античные памятники и образцы венецианской живописи; наконец искомым ориентиром для него становится классицизм братьев Карраччи. Его наиболее масштабная деятельность связана с **оформлением больших куполов**. Он с большим успехом работал во Флоренции (Палаццо Питти, 1637–1647) и Риме, оказав колоссальное влияние на художников-декораторов барокко. Наиболее значительный пример — **Триумф Божественного Провидения** (1633–1639, гостиная в Палаццо Барберини, Рим), где сложность изобразительной программы (акт прославления семейства папы Урбана VIII Барберини) является предлогом для проявления эффекта зрелищности и технической виртуозности. В этой фреске художник изображает фигуры и элементы природы вторгающимися в пределы иллюзорной архитектуры, воспроизведенной в стукковой лепнине.

Декоратор
больших сводов

Триумф
Божественного
Провидения

■ Архитектурные произведения

Как архитектор Пьетро да Кортона представляет, наряду с Бернини и Борромини, **одну из ключевых фигур римского барокко**. Он пришел к диалектическому синтезу «классических» форм с обновлением самого языка архитектурного выражения. Наиболее значительные работы в Риме — Вилла дель Пинето (1625–1630, разрушен), с нишей-раковиной в знак памяти Браманте; церковь Санти-Лука-э-Мартина (1634–1650), решенная на двух уровнях, с греческим крестом в плане — в соответствии с нормами XVI в., однако с **выражением нового барочного видения**, заявляющего здесь о себе пространственными ритмами и пластическим характером архитектурных масс; Санта-Мария ин виа Лата (1658–1662), грубоватый пластический организм с сильными светотеневыми акцентами лоджий. В Санта-Мария дела Паче (1656–1657) Пьетро да Кортона добился гармоничного сплава

Одна из главных
фигур римского
барокко

центрической и продольной планировочных схем, получив необычайно артикулированное пространство: снаружи полукруглый портик и два боковых крыла эффектно связывают здание с прилегающими улицами.

Барокко в Турине

Процесс архитектурного обновления, аналогичный тому, что происходил в Риме, охватил и другие итальянские города. Турин за время правления Эммануила Филиберта (1553–1580), Карла Эммануила I (1580–1630) и Карла Эммануила II (1638–1675) сформировался в своем облике **барочного города**. Большую роль в этом сыграли работы таких зодчих, как **А. Виттоцци**, выполнивший в 1637 г. перепланировку площади Сан-Карло и построивший церкви Корпус Домини и Тринита; **Амедео ди Кастелламонте** (? , 1610 – Турин, 1683), автор проекта Кастелло Валентино (1630), образцом которого послужили французские замки XVI в., и строитель Королевского дворца. Но главной фигурой в архитектурной среде Турина был Гварино Гварини.

■ Гварино Гварини

Гварино Гварини (Модена, 1624 – Милан, 1683), из конгрегации театинцев, пришел к архитектуре через изучение математики, философии и теологии; в своих работах соединил геометрическую строгость архитектурных организмов с исключительной декоративной и сценографической фантазией. В 1639 г. он отправил в Рим для завершения послушничества. Там усвоил концепцию **Борромини**, которую потом будет перетолковывать и распространять в Турине. Вернувшись в 1649 г. в Модену, руководил строительством церкви Сан-Винченцо и монастыря театинцев. В 1660 г. он занимался возведением зданий для ордена в Мессине, где спроектировал волнистый фасад в церкви Сан-тиссима Аннунциата (1660–1662) и выстроил

Влияние
Борромини

Дом театинцев (разрушен во время землетрясения 1908 г.).

В 1666 г. Гварини был призван в Турин: правитель В Турине из Савойской династии Карл Эмануэль II осуществлял начатую его предшественниками программу расширения города. Гварини строил церковь Сан-Лоренцо, Капеллу Санта-Синдоне, Палаццо Кариньяно. Ключевое произведение, в котором его архитектурный язык читается лучше, чем в других, — это **Сан-Лоренцо** (1668–1680), где **выпукло-вогнутая** схема вписана в строгий квадрат с колоннами, которые кажутся поддерживающими октагональный купол на пересекающихся арках, с венчающим небольшим куполом. Несомненно, что толчком к такому решению, как и для купола **Капеллы Санта-Синдоне** (сильно повреждена при пожаре 1997 г.), несомого пучком нервюр черного мрамора, послужили произведения Борромини. Однако его фантастические идеи Гварини заменил **геометрической схемой, которая остается доминирующим элементом**, несмотря на всю причудливую игру цвета и света в отделке куполов.

В **Палаццо Кариньяно** (начато в 1679) зодчий использовал **кирпич для усиления сценографических эффектов** здания, которое характеризуется волнистым фасадом, напоминающим эллиптическую форму главной гостиной.

Среди других работ Гварини в Турине выделяются еще церковь Непорочного зачатия (1673–1697), Часовня Утешения (выполнена лишь частично в 1678–1703).

Барокко в Венеции

Архитектура области Венето, и особенно венецианская, еще отчасти определяемая влиянием Палладио, в XVII в. имела одного крупного представителя — Бальдассаре Лонгenu, который придавал форме оригинальное истолкование в духе барокко. В изобразительном искусстве сеиченко было веком постоянных «миграций» художни-

Живопись

ков, происходивших из других мест, художественные школы при этом в которых не всегда отличались высоким уровнем. В живописи наблюдалось большое разнообразие приемов, связанное с пересечением разных школ и влияний в лице их представителей, таких как римлянина **Доменико Фетти** (ок. 1589–1623), выражавшего себя в жанре, абсолютно соответствующем его глубоко лирическому складу, — жанре евангельской притчи (*Добрый самаритянин*, Галерея Академии, Венеция), генуэзца **Бернардо Строцци** (см. ниже) и немца **Й. Лисса** (ок. 1595–1629), автора жанровых работ и картин на мифологические и религиозные сюжеты. Скульптура тоже определялась присутствием иностранного мастера, фламандца **Юста Лекура** (1627–1679), который работал в Падуе и Венеции как помощник Лонгены.

Скульптура

■ Бальдассаре Лонгена

Санта-Мария
делла Салуте

Архитектор **Бальдассаре Лонгена** (Венеция, 1598–1682) был одним из главных представителей итальянского барокко. В 1630 г. он победил в конкурсе на церковь **Санта-Мария делла Салуте**, которая станет его главным произведением, раскрыв его как мастера барокко, способного к эффектным сценографическим решениям, к организации пространственно-пластических элементов и слиянию их с окружающим пространством. Зодчий остановился на **центрическом типе плана** с элементами базиликального: большой октагон средокрестия с парящим над ним мощным куполом; над нартексом, предвещающим это пространство, находится меньший купол. Внешние объемы, две кампанилы, боковые контрфорсы, роскошные волюты, завершающие массивные устои большого купола, создают живописную доминанту в волшебном силуэте города.

Новые Прокурации

В 1640 г. Бальдассаре Лонгена завершил строительство **Новых прокураций**, которые оставались

незаконченными Винченцо Скамоцци; между 1641 и 1645 гг. он занимался зданиями библиотеки и парадной лестницы в бенедиктинском монастыре Сан-Джорджо Маджоре. С 1656 по 1663 г. работал над Кьеза Скальци, а с 1670 по 1672 г. строил фасад госпитального храма. То же чувство эффектной сценографии вдохновляло его в многочисленных гражданских постройках, в числе которых находятся Палаццо Пезаро (начато в 1652) и Палаццо Редзониго (начато в 1667), фасад которого был потом завершен архитектором Джорджо Массари (1686—1766). Фантазией и новаторством была проникнута деятельность и Лонгены-скульптора (надгробие Пезаро в церкви Санта-Мария Деи Фрари, 1669).

Барокко в Ломбардии

Кардиналы Карло и Федерико Борромео сделали Милан наиболее активным центром Контрреформации в Италии. Во второй половине XVI в. в Милане, который и до этого не был на периферии художественной жизни, превалировал показной маньеризм римского происхождения во главе с архитекторами Ф. М. Рикини и Пеллегрино Тибальди (1527—1596), который построил церкви Сан-Феделе (1569) и Сан-Себастьяно (1577); художниками Амброджо Фиджино (ок. 1548—1608) и Джованни Паоло Ломатто (1538—1600), который к тому же был автором фундаментальных трактатов по живописи; скульпторами Леоне Леони, прозванном Аретино (ок. 1509—1590), автором фасада Дома Оменони (1565) и известным медальером. В первые десятилетия XVII в. в Ломбардии процветала самая яркая неоманьеристическая итальянская школа (Черано, Мораццоне, Дж. К. Прокаччини). В области архитектуры Ф. М. Рикини и Фабио Мангоне (1587—1629), автор здания Государственного архива (1602) и Палаццо делле Стеллине («звездочек»), развивали идеи XVI в.

■ Черано

Художник
Контрреформации

Джованни Батиста Креспи, прозванный Черано (Черано, ок. 1575 — Милан, 1633), живописец, скульптор и архитектор — один из крупных мастеров своего времени, в творчестве которого получило определенную кодификацию **религиозное искусство, направляемое в своих программных разработках деятелями Контрреформации.**

Религиозность Контрреформации сочетается в его творчестве с пристальным вниманием к натуре, что вообще отличает ломбардскую школу: таков цикл *Обет братьев-францисканцев* (1600), от которого сохранились овалы с эпизодами *Жизни Святого Франциска* (Кастелло Сфорцеско, Милан). В 1601 г., на службе у кардинала Федерико Борромео, у Черано начался длительный период плодотворной работы (*Троица и святые*, ок. 1605, приходская церковь Пескаренико; *Пьета*, 1610, Городской музей, Новара; *Распятие*, 1610, Сан-Лоренцо, Мортара). Между 1602 и 1609 гг. он выполнил росписи в церкви Санта-Мария presso Сан-Челсо.

Цикл с историей
Карло Борромео

В связи с готовившейся канонизацией блаженного Карло Борромео Черано написал четыре полотна со сценами *Истории блаженного Карло* (1602—1603, собор, Милан). В 1610 г., по свершении канонизации, выполняет знаменитые *Чудеса Святого Карло* (там же). В последующие годы Черано получал архитектурные заказы, создавал скульптуры и алтарные картины, характеризующиеся подчеркнутой театральностью построения и ярким колоритом (*Крещение Святого Августина*, 1618, церковь Сан-Марко, Милан). В самые последние годы жизни он вернулся к **суровой драматичности**, выражаемой во все более и более темной цветовой гамме: кульминацией этого процесса является *Распятие* (1628, архиепископская семинария, Венегоно).

■ Мораццоне

Пьер Франческо Мащукелли, прозванный Мораццоне (Мораццоне, Варезе, 1573 — ?, 1626), завер-

шал свое художественное образование в Риме, где усвоил позднеманьеристическую манеру. Вернувшись в Ломбардию (1598), стал ориентироваться на строгие и патетичные образцы Прокаччини и Черано. Его деятельность была сосредоточена в сфере фресковой декорации: он работал в Милане (*Отказ от церковного имущества*, для серии больших холстов, посвященных жизни Святого Карло Борromeо и предназначенных для собора), Комо (*Падение восставших ангелов*, Городской музей, Комо), Новаре (*Аллегии и Пророки*, Капелла Буона морте, церковь Сан-Гaudенцио), Варезе (*История Богоматери*, Капелла дель розарио, церковь Сан-Витторе), а также в других центрах Пьемонта и Ломбардии. К числу его наиболее значительных произведений относятся фрески в Сакро Монте ди Варалло и Сакро Монте ди Варезе.

■ Джулио Чезаре Прокаччини

Джулио Чезаре Прокаччини (Болонья, 1574 — Милан, 1625) как живописец представляется более интересной и оригинальной фигурой в сравнении со своим братом **Камилло** (Болонья, ок. 1551 — Милан, 1629), в то время самым знаменитым художником в Милане. Джулио Чезаре глубоко впитал и переработал впечатления от живописи своих ломбардских современников Черано и Мораццоне. Его манера передает религиозность меланхоличную и нежную, что отчетливо звучит в таких произведениях, как *Чудеса Святого Карло* (1610, собор, Милан) и *Обрезание* (Галерея д'Эсте, Модена).

Религиозность
меланхоличная
и нежная

■ Франческо Мария Рикини

В миланской архитектуре на протяжении почти полувека доминировал зодчий **Франческо Мария Рикини** (Милан, 1584—1658). В его самых значительных работах достигнут тот характерный сплав элементов маньеризма и барокко, который отличал ломбардскую архитектуру первой половины

Сант-Алессандро

XVII в. В 1603 г. он выполнил первый градостроительный план Милана. Затем он руководил работами в **Сант-Алессандро** и представил два проекта фасада собора, возглавив в 1605 г. соборную мастерскую. Среди других его миланских работ выделяются дворик и двойная лестница монастыря Сан-Симпличано (1620–1623); работы (с 1625) в главном дворе и церкви в Оспедале Маджоре, прозванном Ка Гранде («Большой дом», ныне Государственный университет); фасад Сенатского дворца (1627); Палаццо Аннони-Чиконья (1631); Палаццо Дурины (1644–1648); Палаццо Брера, церковь Санта-Мария Алла Порта (1651–1652). За пределами Милана им построены церковь и часть здания семинарии Сан-Карло ад Арона; завершены собор в Бусто Арзилио, церковь Сан-Бенедетто в Креме, колледж Борромео в Павии.

Барокко в остальной Италии

Лечче, Палермо
и Катания

В Южной Италии, Лигурии и Эмилии мастера с удивительной восприимчивостью усваивали стиль барокко, интерпретируя его в собственном ключе, то есть совмещая элементы римского барокко с устойчивыми формами местной культуры. Тоскана же оставалась в стороне от этого движения.

В архитектуре **Лечче** (собор), **Палермо** (виллы Баггерии и восьмиугольная площадь, прозванная Четыре ребра, *Quattro canti*, эффектный комплекс, украшенный статуями и фонтанами) и **Катании** утверждается необычайно пластичный и декоративный вариант барокко, активизирующий, правда, только поверхности, но не структуры.

Живопись
в Неаполе

В живописи **Неаполя** после бурного маньеристического этапа основной существования процветающей местной школы продолжали оставаться принципы Караваджо (сам он находился в городе в 1607 и 1609 гг.) и классицистической болонской школы. Эта традиция получила длительное и плодотворное выражение прежде всего в лице **Луки Джордано** (Неаполь, 1632–1705), просла-

Лука Джордано

вившегося необычайной скоростью живописного исполнения (*Христос проповедует в храме*, 1670, Национальная галерея древнего искусства, Рим; *Се человек Ессе Ното*, 1660, Пинакотека Брера, Милан). Наряду с ним выдвинулся и **Сальватор Роза** (Аренелла, Неаполь, 1615 — Рим, 1673), сформировавшийся в Неаполе, прежде чем перебраться в Рим (1635); его любимыми темами были битвы, пейзажи, фантазии-ведуты, аллегорические образы — сначала в формах размеренного классицизма, потом в свободном выражении визионерского характера.

Сальватор Роза

В Генуе, где еще теплилась маньеристическая традиция, реализовались **новые градостроительные решения (виа Бальби)**, процветала архитектурная деятельность Бартоломео Бьянко (ок. 1590—1657). В живописи определяющее значение имели работы **Бернардо Строцци** (Генуя, 1581 — Венеция, 1644), выполнявшего заказы также и в Венеции (*Федерико Коррер*, Музей Коре, Венеция). Влияние на него оказали живописи Караваджо и фактурно богатая, пастозная манера рубенсовского происхождения: примером является его картина *Кухарка* (1620, Палаццо Россо, Генуя).

Генуя

Во Флоренции маньеристическая традиция оставалась незыблемой и в первой половине XVII в. стараниями таких художников, как **Аллори** (Алессандро, 1535—1607, и Кристофоро, 1577—1621), **Сантти ди Тито** (1536—1603) и **Лудовико Карди Чиголи** (1559—1613); скульптора **Пьетро Такки** (1577—1640); архитекторов **Маттео Ниджетти** (1560—1649; Капелла Деи Принчипи в Сан-Лоренцо, 1604) и **Герардо Сильвани** (1579—1675). Барочный декор утвердился только после 1637 г., с появлением фресок **Пьетро да Кортоны** и **Бальдассаре Франческини**, прозванного **Вольтеррано** (1611—1689) и прославившегося своим полотном *Пьовано Арлотто* (Галерея Палатина, Флоренция) в Палаццо Питти, а также работ **Луки Джордано** в Палаццо Медичи Риккарди (1682—1684).

Флоренция

БАМБОЧЧАНТИ

Bambocciati назывались художники, посвятившие себя темам повседневной жизни бедного люда. Они работали в Риме примерно с 1630 по 1660 г. Наиболее ярким из художников этого круга был голландец **Питер ван Лар**, прозванный **Бамбоччо** («чучело»), что и дало наименование всей группе, равно как и самому типу подобных изображений. Бамбоччанти, почти все фламандцы, **Ян Арселийн** (1610–1652), **Ян Франс** (1662–1749) и **Питер Блёммен** (1657–1720), **Карель Дюжарден** (1622–1678) эпизодически обыгрывали караваджевский ре-

ализм для опытов более скромного калибра, воодушевляемые возможностью «рассказать» на холсте что-то любопытное или приятное. Во время своего пребывания в Риме к группе бамбоччанти был близок и француз **Луи Ленен**, через которого их темы и образы найдут дорогу и во Францию. Римлянин **Микеланджело Черкуоцци** (1602–1660) был лучшим из итальянских бамбоччанти и имел много последователей. Многие художники следовали этой традиции еще и в XVIII в., хотя манера изложения в их картинах становилась все более жеманной.

Барокко во Франции

Крупные королевские резиденции

Французское барокко приобрело свой отличительный характер с масштабным строительством королевских резиденций **Версаль** (под руководством архитекторов **Луи Лево**, 1612–1670, и **Жюль Мансара**, 1646–1708) и **Лувр** (работа **Клода Перро**, 1613–1688), **Дома инвалидов** (работа **Либерала Брюана**, ок. 1637–1697) и осуществлением **крупных градостроительных проектов**, от **Плас Рояль** (1605–1612) до **Плас Вандом** (**Мансар**, 1677–1698). Их **классицизирующий характер** выглядит почти полемическим в сравнении с более разнообразными решениями римского барокко, и он тесно связан с идеологией абсолютизма, проводимой **Людовиком XIV**. **Французская классичность не принадлежит безусловно ренессансному типу**, с «человеком как мерой всех вещей», она исполнена **высокопарности и монументализма**. Повторение классического мотива колонны и фронтона, использование гигантского ордера создают эффект риторического красноречия, присущего самым высоким образцам итальянского барокко. **Сады в Версале**, как и в **Тюильри** и королевских замках

Классицизм
триумфальный
и монументальный

Садово-парковое
искусство

(Марли, Со), устроенные согласно **сценографии геометрического, рационального толка, отвечают основному принципу градостроительства и зодчества** эпохи барокко. Украшение интерьеров официальных зданий, доверенное организаторскому рвению **Шарля Лебрена** (1619–1690), руководителя крупной мастерской (сам же он был учеником **Симона Вуэ**, 1590–1649, первого живописца короля), развивалось согласно точным классицистическим директивам, носившим отпечаток влияния Карраччи. Параллельно шел процесс развития традиции караваджевского реализма в творчестве **Жоржа де Латура** (1593–1652) и трех братьев **Леней** (Антуан, 1588–1648; Луи, 1593–1648; Матье, 1607–1677). В частном строительстве складывалась рациональная типология городского особняка, *hotel particulier*, с такими архитектурными величинами, как **Ж. Дюсеро** и **Пьер Лемюэ** (1591–1669).

Испанское барокко

В Испании были сильны традиции позднего маньеризма, которые сложились в ходе процессов, связанных со строительством монастыря-дворца-мавзолея **Эскориал**, воздвигнутого в 1563–1584 гг. по воле короля **Филиппа II**. Преодоление этих традиций происходило благодаря новаторскому творчеству живописца **Хусепе Риберы**, по прозвищу **Маленький испанец** (Spagnoletto, 1591–1652), который интерпретировал в драматическом и экспрессивном ключе живопись неаполитанских и римских караваджистов, увиденную им во время путешествия в Италию.

Живопись Риберы

Наиболее значительным явлением в сфере архитектуры была деятельность архитекторов и декораторов **Чурригера**, работавших в Саламанке и Мадриде. Следуя натуралистической и живописной тенденции внутри барокко, они выработали тип декорации подвижной, активно вовлекающей в свою динамику зрителя и вторгающейся

Архитектура

в пределы архитектурной «рамы». Причудливое барокко «чурригереско» нашло мгновенный отклик и блестящее воплощение в испанских колониях Америки, где оно питалось живительными соками местных декоративных тенденций.

■ Веласкес

Вершина
барочного
реализма

Севильский
период

Первая поездка
в Италию

Творчество Диего Родригеса де Сильвы Веласкеса (Севилья, 1599 — Мадрид, 1660) представляет — вместе с творчеством голландца Рембрандта — **высшую точку реализма эпохи барокко**. Ему удалось добиться удивительного равновесия, согласовав статику формальной схемы и непосредственность процесса изображения, требования истины и придворный этикет. К периоду молодости (1617—1623), прошедшей в Севилье, относятся *Севильский акведук* (Музей Веллингтона, Лондон) и *Мулатка* (частное собрание, Блессингтон). Поступив на придворную службу, Веласкес обосновался в Мадриде (1623) и был назначен официальным живописцем двора. Картина *Пьяницы* (1628, Прадо, Мадрид) стала первой работой, в которой его личность проявляет себя в своей независимой свободе и полноте. Во время первого путешествия в Италию (1628—1630) Веласкес познакомился с картинами венецианских мастеров и Караваджо, а также с работами Микеланджело, и об этом опыте свидетельствуют такие его произведения, как *Кузница Вулкана* (1630, Прадо, Мадрид), *Иакову приносят одежду Иосифа*, Эскориал) и *Королевская охота на кабана* (1631—1632, Национальная галерея, Лондон). Придворный художник много работал как портретист, запечатлевая персонажей двора, театральных актеров, шутов, а также уродцев и нищих. Картин на религиозные сюжеты в этот период создано немного, но много образов, рассчитанных на активное человеческое сопереживание (*Христос у колонны*, ок. 1633, Национальная галерея, Лондон). В 1635 г. появилось первое полотно историко-прославленного характера — *Сдача Бреды* (1635, Прадо,

Мадрид), в 1638—1643 гг. Веласкесом были написаны несколько картин на мифологические сюжеты и воображаемые портреты *Эзоп* и *Менипп* (оба — Прадо, Мадрид). Еще раз художник побывал в Италии в 1649—1651 гг., где написал знаменитый *Портрет папы Иннокентия X* (1650, Галерея Дориа Памфили, Рим), *Виды виллы Медичи* (1650(?), Прадо, Мадрид) и картину *Венера с зеркалом* (Национальная галерея, Лондон) — работы, оказавшие сильное влияние на испанскую и европейскую живопись. В последние годы жизни из-за многочисленных официальных заказов и поручений, связанных с придворной службой, художник заметно сократил объем своей творческой деятельности. К этому периоду относятся такие знаменитые работы, как *Менины* (1656) и *Пряхи* (1657, обе — Прадо, Мадрид).

Вторая поездка
в Италию

Голландия и Фландрия

Доминирующие фигуры Рембрандта и Рубенса уже своим контрастом являются показателем различного культурного климата, сложившегося в протестантской Голландии и католической Фландрии, где сохранялась монархическая власть. Разными были и проявления барокко в этих странах. В Голландии проблематика света, активно разрабатывавшаяся мастерами Утрехтской школы (Хендрик Тербрюгген, 1588—1629; Геррит ван Хонторст, 1590—1656), воплощалась в формы созерцательные и драматические в творчестве Рембрандта и Яна Вермера (Делфт, 1632—1675), автора городских пейзажей (*Вид Делфта*, Маурицхёйс, Гаага), сцен в домашнем интерьере (*Кружевница*, ок. 1666, Лувр, Париж; *Кухарка*, Государственный музей, Амстердам) и эпизодов из жизни женщин бюргерской среды (*Письмо*, там же; *Женщина за клавесином*, Национальная галерея, Лондон; *Женщина, взвешивающая жемчуг*, Национальная галерея искусства, Вашингтон). Самый знаменитый его шедевр — картина *Аллегория живописи* (Музей

Голландия

Ян Вермер

Фландрия

истории искусства, Вена). Станковая живопись развивается сразу во многих жанрах и жанровых разновидностях: в частности, пейзаж (**Саломон ван Рейсдал**, ок. 1602—1670), включая городские виды, анималистический жанр, натюрморт, в том числе цветочный натюрморт, который по сложности композиции и иллюзионистической технике сближается с самыми изысканными вариантами декоративной живописи.

Во **Фландрии** творчество Рубенса, ставшее переработкой — в живом чувстве истории — великой ренессансной традиции, достигает **результатов сценографически самых эффектных и близких к натуре**, которые являются наиболее совершенными воплощениями европейского барокко. Витальная энергия композиций с крупными массами, характерными для Рубенса, уступила место элегантным ритмам в парадной портретной живописи его ученика **Антониса Ван Дейка** (Антверпен, 1599 — Лондон, 1641) и, развиваясь в более народном ключе, перешла в творчество **Якоба Йорданса** (Антверпен, 1599—1678).

Питер Пауль Рубенс

Мастер барокко
и ренессансная
личность

Питер Пауль Рубенс (Зиген, Вестфалия, 1577 — Антверпен, 1640) был художником **сокрушительной гениальности**, открытой и цельной, с живописью подлинно **триумфальной**, одинаково высокой по качеству на протяжении всего творчества.

■ Пребывание в Италии

Оригинальный
синтез

Длительное нахождение в Италии (1600—1608) с поездками в Венецию, Мантую, Рим и Геную стало **решающим этапом в художественном формировании** Рубенса: он получил опыт непосредственного знакомства с классической античностью и с ренессансным классицизмом, равно как и со всем разнообразием современных ему явлений в культуре. **Великий представитель барокко на самом деле предстает как последний мастер ренессансно-**

го типа — и в смысле общих с Возрождением интересов, и по гуманистическим установкам творчества. Об этом свидетельствуют античные памятники в его коллекциях и его постоянное обращение за вдохновением к великой живописи XVI в. от Рафаэля до Микеланджело и Корреджо. Внимание Рубенса привлек и колоризм Тициана, Тинторетто и Веронезе, а также «люминизм» Караваджо, и все эти впечатления чудесным образом переплавлены у него в живописный язык, проникнутый большой чувственной теплотой, с наполненным светом и блеском колоритом, где формы обозначены крепким рисунком, уже включенным в композиции барочного типа, но еще дышащим классическим равновесием и эпическим духом. Главные произведения на этом пути — это *Триптих* для иезуитской церкви в Мантуе (1605, музеи в Мантуе, Антверпене и Нанси); *Конный портрет герцога Лермийского* (1604, собрание Савия); *Крещение* (1604—1606, Королевские музеи изящных искусств, Антверпен), *Обрезание* (1606, Сант-Амброджо, Генуя); *Поклонение пастухов* (1608, Городская пинакотека, Фермо).

■ Произведения зрелого периода

По возвращении на родину (1609) Рубенс получил должность придворного художника регентов Нидерландов и организовал процветающую мастерскую в Антверпене. Построение форм активной светотеневой моделировкой (*Воздвижение креста*, 1610, собор Антверпена) и опыты передачи ночного освещения (*Поклонение волхвов*, Прадо, Мадрид) сменяются поиском цветовой гармонии (*Снятие с креста*, 1611—1614, собор Антверпена). Рубенс работал в жанре мифологической живописи (ок. 1613—1618: *Пьяный силен*; *Битва амазонок*, Старая пинакотека, Мюнхен), в религиозной живописи (ок. 1616—1619: *Мадонна невинных*, Лувр, Париж; *Тайная вечеря*, Пинакотека Брера, Милан), писал портреты и крупные декоративные циклы, фрески в церкви иезуитов в Антвер-

Мастерская
в Антверпене

Поездки по Европе

пене (1620) и картоны для ковров, заказанных французским королем Людовиком XIII (*Жизнь Константина*, 1622—1623).

Живя в Антверпене, Рубенс часто совершал путешествия в Испанию, Францию, Англию и Голландию, во время которых были созданы многие значительные произведения: *Поклонение волхвов* (ок. 1624, Королевский музей изящных искусств, Антверпен), *Мир и Война* (Национальная галерея, Лондон), *Елена Фоурмен с сыном* (1635, Старая пинакотекa, Мюнхен), холсты для лондонского Уайтхолла (1634), оформление Торре де ла Парада близ Мадрида (1638).

Пейзажи и тема
обнаженного
женского тела

Пейзажи, к написанию которых Рубенс обратился в последний период жизни (*Пейзаж с радугой*, 1636, Старая пинакотекa, Мюнхен; *Возвращение крестьян с полей*, 1637, Галерея Питти, Флоренция), раскрывают его восприятие природы, окрашенное сильным эмоциональным порывом, лирическое и почти романтическое, что в ином ключе передают и его картины с обнаженными фигурами (*Три Грации*, Прадо, Мадрид; *Шубка*, Музей истории искусства, Вена).

Рембрандт и трактовка света

Живописец и гравер Рембрандт Харменс ван Рейн (Лейден, 1606 — Амстердам, 1669) творил в период расцвета голландского искусства; достигнутые им высота техники, культура изображения и психологическая глубина образов сделали его величайшим художником всех времен.

■ Ранние произведения

До 1631 г. Рембрандт работал в Лейдене, где открыл свою мастерскую; затем он переехал в Амстердам, где снискал успех как портретист.

Его обширное творческое наследие хронологически и стилистически подразделяется на разные периоды. В самых первых работах (картины маслом и офорты, 1625—1626) он еще тяготел к ита-

ल्यानिзирующему классицизму своих учителей, ориентировавшихся на Каррачии и Караваджо, но уже в картине *Принесение во храм* (ок. 1629, Маурицхёйс, Гаага) преодолевает это влияние. В первые годы в Амстердаме, после крупного успеха его группового портрета *Урок анатомии доктора Тюлна* (1632, там же), выполняет много заказов на портреты и религиозные картины, которые еще отмечены оглядкой на условные барочные схемы: простой колорит, ровный свет, хорошо очерченные детали. Напротив, **гораздо большей свободой выражения** отличаются **мифологические композиции**, отчасти навеянные творчеством П. П. Рубенса (*Похищение Прозерпины*, 1631, Государственные музеи, Берлин; *Похищение Ганимеда*, 1635, Картинная галерея, Дрезден), и многочисленные портреты жены (*Автопортрет с Саский на коленях*, ок. 1635, там же). Более **глубокий поиск динамических возможностей линии** замечен в его многочисленных рисунках, посвященных изучению обнаженной натуры, и в офортах (*Явление ангела пастухам*, 1634).

Урок анатомии

Мифологические композиции

Рисунки

■ Кульминация славы и творческой активности

В период 1636–1642 гг. Рембрандт достиг высот славы, но уже обнаружили признаки грядущей перемены его стиля: наблюдается тяга к **упрощению композиции**, мазок становится шире и пастознее, колорит — **теплым и тональным**, что блестящим образом отражают знаменитая картина *Ночной дозор* (1642, Государственный музей, Амстердам) и офорт *Смерть Марии* (1639). Кроме того, с 1636 г. художник все чаще обращается к пейзажу, в том числе с натуры: *Вид Амстердама* (ок. 1641, офорт), *Пейзаж с разводным мостом* (ок. 1640, собрание герцога Альбы, Мадрид). Период с 1642 по 1655 г. был особенно плодотворным в творческом развитии Рембрандта в плане усиления драматизма и психологической выразительности в его работах — от автопортретов (Музей истории искусства, Вена) до религи-

Более сдержанный стиль

Ночной дозор

Наиболее плодотворный период

Рисунки и офорты

озных картин (*Поклонение пастухов*, 1646, Национальная галерея, Лондон; *Ужин в Эммаусе*, 1648, Лувр, Париж) и от чувственных ню (*Сусанна и старцы*, 1647, Государственные музеи, Берлин) до натюрмортов и пейзажей (*Пейзаж с заходящим солнцем*, 1654, Музей изящных искусств, Монреаль), и от блистательных рисунков пером и кистью до драматичных, технически непревзойденных офортов или работ в технике сухой иглы (*Три дерева*, 1643; *Три креста*; *Фауст в своем кабинете*, 1652–1653).

Портреты

■ Произведения позднего периода

После 1655 г. Рембрандт писал много портретов — как правило, с одной моделью (*Якоб Трип*, ок. 1661, Национальная галерея, Лондон), редко **групповые** (*Синдики*, 1662, Государственный музей, Амстердам) — и религиозные картины, продолжая разрабатывать библейскую тему (*Иаков благословляет сыновей Иосифа*, 1656, Государственные художественные собрания, Кассель; *Возвращение блудного сына*, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Свидетельством **глубокого погружения в свой внутренний мир** являются многочисленные автопортреты: написанные в разные моменты жизни (всего их около шестидесяти), они позволяют увидеть процесс его возмужания и старения; он использовал собственное лицо как модель для исследования изобразительных пределов выражения внутреннего состояния, в том числе крайней экспрессии (*Автопортрет*, ок. 1664, Галерея Уффици, Флоренция; 1669, Маурицхейс, Гаага и др.).

Яркие
автопортреты

Рембрандт применял технику живописи маслом, разные техники рисунка и гравюры. Его совершенно уникальный **поиск единственно истинного, самого главного в человеке** вел к решительному размежеванию с миром официального искусства и принятыми условностями, что означало изоляцию и разорение. Его живопись была понята лишь с приходом эпохи романтизма.

РЕЗЮМЕ

БАРОККО

Стиль **барокко** зародился в конце XVI в. в папском Риме и стремительно распространился по всей Европе, проникнув даже в Южную Америку. Это художественный стиль, полностью отвечающий характеру абсолютистских режимов и Церкви времен Контрреформации, поставившей перед искусством задачи убеждать, волновать и удивлять верующего в рамках программы прославления католической Церкви.

АРХИТЕКТУРА
БАРОККО

Архитектура барокко, в которой учитываются сценографические эффекты перспективы, образует непрерывный диалог с городским пространством или пейзажем; для объединения искусства, зрителя и пространства в ней широко используются скульптура и живопись. Свет, очень важный элемент, врывается в интерьер храма, активизирует все составляющие его структуры.

РИМСКОЕ
БАРОККО

Рим — это место высочайшей по своим достижениям архитектурной мысли барокко, выходящей на новый уровень развития градостроительного искусства, с ориентацией прямых проспектов на наиболее значимые памятники.

Бернини

Джан Лоренцо Бернини (Неаполь, 1598 – Рим, 1680), архитектор, скульптор, живописец и сценограф, является главным интерпретатором роскоши католической Церкви и римской аристократии. В 1624 г. начал масштабную серию работ в соборе Святого Петра, завершающихся сооружением колоннады, его самого известного и гениального произведения. Другие шедевры: фонтаны Пчел, Тритона, на площади Навона; дворцы Барберини и Монтечиторио; скульптуры *Аполлон и Дифна*, *Давид*.

Борромини

Франческо Борромини (Биссоне, Лугано, 1599 – Рим, 1667) осуществил свое архитектурное призвание в том числе и благодаря изучению творчества Микеланджело, что способствовало развитию новой концепции пространства, основанной на взаимодействии активно действующих внешнего и внутреннего пространств. Главные произведения: церковь и монастырь Сан-Карло алле Куатро Фонтане.

РЕЗЮМЕ

Пьетро да Кортоне	Пьетро да Кортоне (Кортоне, 1596 – Рим, 1669), декоратор больших сводов во Флоренции и архитектор, построивший несколько церквей в Риме: Санти-Лука-э-Мартина, Санта-Мария делла Паче (1611–1691).
БАРОККО В ТУРИНЕ	Турин отстраивался как барочный город. Гуарино Гуарини (Модена, 1624 – Милан, 1683), архитектор, призванный в Турин Карлом Эмануэлем II Савойским, возводил крупные объекты: церковь Сан-Лоренцо, капеллу Санта-Синдоне и дворец Кариньяно.
БАРОККО В ВЕНЕЦИИ Лонгена	В Венеции, где еще сохранялось влияние палладианских образцов, появился единственный крупный архитектор и скульптор барокко – Бальдассаре Лонгена (Венеция, 1598–1682). Наиболее значительные его творения – церковь Санта-Мария делла Салуте и здание Новых прокуратур, оставшееся незаконченным после Скамоцци.
БАРОККО В ЛОМБАДИИ Черано	В Милане во времена барокко работали художники Мораццоне (1573–1626) и Джулио Чезаре Прокаччини (1574–1625), архитектор и художник Франческо Мария Рикини. Джованни Баттиста Креспи, прозванный Черано (Черано, ок. 1575 – Милан, 1633), живописец, скульптор и архитектор, ярко проявивший себя в религиозной живописи, строго направляемой и контролируемой теоретиками Контрреформации, какими были Карло и Федерико Борромео: Троица и святые, Пьета, Распятие, История блаженного Карло, Чудеса Святого Карло.
БАРОККО В ОСТАЛЬНОЙ ИТАЛИИ	Уникальными в архитектуре являются собор в Лечче и восьмиугольная площадь, названная Quattro Canti, в Палермо. В Неаполе получила развитие живописная школа, в которой работали такие художники, как Лука Джордано (1632–1705) и Сальватор Роза (1615–1673); в Генуе работал архитектор Бартоломео Бьянко (1590–1657) и художник Бернардо Строцци (1581–1644). В Болонье берет начало династия сценографов и художников по фамилии Бибиена.

РЕЗЮМЕ

БАРОККО
ВО ФРАНЦИИ

Во Франции значимыми примерами барокко с классицизирующим обликом являются сады Версаля с их геометрической сценографией, Лувр и крупные градостроительные инициативы в Париже (Плас Рояль, Плас Вандом). Наиболее яркие архитекторы: Луи Лево, Жюль Сансар, Клод Перро, Либенель Брюан; художники: Шарль Лебрен, Симон Вуэ, Жорж де Латур.

ИСПАНСКОЕ
БАРОККО

Хусепе Рибера (1591–1652), художник-реалист, сумевший согласовать требование правды с декором двора. В архитектуре наиболее значительные работы, отличающиеся динамикой и эмоциональной силой, были осуществлены на рубеже XVII–XVIII вв. зодчими и декораторами Чурригера.

Веласкес (Севилья, 1599 – Мадрид, 1660) достигает вершин реализма эпохи барокко, испытыв влияние Караваджо. Автор портретов (*Иннокентий X*, *Мулатка*), картин религиозного (*Христос у колонны*), мифологического (*Эзоп*, *Менипп*) и историко-назидательного (*Сдача Бреды*) характера.

ГОЛЛАНДИЯ
И ФЛАНДРИЯ

Самыми масштабными личностями применительно к голландскому и фламандскому барокко являются **Рембрандт** и **Рубенс**. В Голландии барокко принимает медитативные и драматические формы (*Ян Вермер* и *Рембрандт*), во Фландрии Рубенс перерабатывает великую ренессансную традицию и достигает сценографических богатых и жизненно натурально убедительных результатов.

13 От рококо к классицизму

В первой половине XVIII в. наблюдалось неповторимое переплетение вкусов, веяний моды, идеалов и культурных моделей. На закате барокко набирал силу зародившийся в его лоне стиль рококо и брал начало новый этап классицизма, который собственно и носит название стиля классицизм. Важные ориентиры задавала эстетика, которая в первой половине века обрела статус независимой дисциплины и философскую проработку. Художественная сфера расцвела как опытное поле эстетико-философской теории о прекрасном. По мнению отца классицизма, немецкого археолога Иохима Винкельмана, сотворенная художником красота больше не является подражанием природе, но ее переложением в идеальных формах, способных связать духовный и божественный характер первоначальной красоты, как это произошло у греков.

Рококо

Декоративная
трактовка
архитектуры

Рококо — это архитектурный и декоративный стиль, который получил развитие во Франции ок. 1730 г. и оттуда распространился по всей Европе, охватив также скульптуру и живопись. Его название возникло от шутивного изменения французского термина *rocaille* («искусственная скала»), применявшегося в садово-парковом искусстве. Характеризуется тенденцией к отказу от архитектурной формы с вуалированием ее прихотливой и легкой «игрой» стукковой лепнины, золоченых карнизов, фестонов, причудливо переплетающихся волют. С одной стороны, рококо противостоит весоному пластицизму барокко, с другой — выступает его непосредственным преемником, выделяя из него динамику ритма, трактованного грациозно и напыщенно. Резко отвергаемый представителями классицизирующих и позднебарочных тенденций, этот стиль рассматривался в негативном ключе на протяжении всего XVIII в. Стиль рококо был художественным выражением космополитически настроенной аристократии на исходе ее исторической роли: осознание упадка маскировалось уходом от реальности и созданием

Художественное
выражение
аристократической культуры

иллюзорного мира, расположенного в царстве вечной молодости и непринужденного веселья. Эстетическая революция рококо осуществлялась в гармоничной взаимосвязи всех элементов оформления, в котором участвовали на равных все виды искусства (и «малые» ценились не ниже традиционных «высоких»), направленные на создание среды, где архитектура и декоративное оформление активно взаимодействовали между собой.

■ Развитие и распространение

Сколь бы запутанными ни были исторические условия последних лет XVII в., обстоятельством, послужившим толчком к сложению стиля рококо, был перенос места пребывания королевского двора из Версаля в Париж в 1715 г., после смерти Людовика XIV. Это перемещение вынудило знать заняться **переоборудованием** своих дворцов в столице, куда владельцы в течение долгого времени наведывались лишь изредка. В качестве лекарства от недовольства тесными помещениями быстро устоялся **вкус на светлые стены, «расширяемые» зеркалами и легкой стукковой лепниной**, на мебель небольших размеров и ткани пастельных тонов, на картины, тоже решенные в светлом колорите, и на скульптуру мелких форм и фривольных сюжетов.

Французский двор
переезжает
в Париж

Во **Франции** в наружной отделке зданий, сохранявших классицизирующие формы, рококо нашло сравнительно малое применение. Французское рококо достигло непревзойденной высоты в изысканности и неповторимости **декора и оформления внутренних пространств**. **Франсуа Антуан Вассе** (1681–1736) и **Жиль Мари Оппернорд** (1672–1742), крупные мастера стиля Регентства, а позже **Никола Пино** (1684–1754), **Жюст Орель Мейссонье** (1695–1750), **Франсуа Буше** (1703–1770), **Франсуа де Кювилье** (1695–1768) представляют своим творчеством кульминационный период в формировании **стиля rocaille**.

Рококо
во Франции

Декоративное
оформление
интерьеров

Ватто

Особое место занимает творчество **Жана Антуана Ватто** (1684—1721), глубоко переработавшего опыт фламандской и голландской живописи, писавшего картины со сценами из жизни солдат, затем на галантные и театральные сюжеты (*Жиль*, 1717, Лувр, Париж; *Суд Париса*, 1720, там же; *Вывеска Жерсена*, 1720, Шарлоттенбург, Берлин).

Фрагонар

К более позднему поколению принадлежит **Жан Оноре Фрагонар** (1732—1806), с большим разнообразием интерпретировавший культуру рококо в своих картинах как историко-мифологического характера (*Корез и Каллироя*, 1765, Лувр, Париж), так и, в основном, эротико-галантного жанра (*Качели*, 1767; *Похищенная рубашка*).

Интернациональный процесс в изобразительном искусстве

В 1730—1740-е гг. французские художники и мастера художественного ремесла находили быстрый путь ко всем европейским дворам, дав старт такому явлению, как **интернационализация художественной культуры**, что прежде всего и отличает культуру второй половины XVIII в. Апогеем этого процесса можно считать появление такой фигуры, как странствующий художник (применительно к Италии достаточно вспомнить Тьеполо), деятельность которых и повлияла в первую очередь на развитие художественного ремесла по общеевропейским канонам.

Венеция: последний взлет рококо

Интимизация живописи

В Венеции происходило автономное развитие, обусловленное в основном заказчиками-иностранными, и живопись определялась модой рококо на такие сюжеты, как каприччо, пейзаж-фантазия и сценка из жизни. Главными представителями этого круга были **Франческо Гварди** (1712—1793; *Большой канал близ Сан-Джеремия*, Старая пинакотекa, Мюнхен), **Пьетро Лонги** (1720—1785; *Крестьянские сцены*, Ка'Редзониго, Венеция; *Сцены из домашней жизни*, ок. 1780, Пинакотекa Кверини Стампаля, Венеция); **Розальба Каррера** (1675—1757), широко использовав-

шая пастель и акварель. Барочный динамизм еще и в XVIII в. имел моменты неожиданного развития, и в венецианской живописи появлялись такие фигуры, как Джованни Баттиста Пьяццетта (1682–1754), автор произведений с драматическими светотеневыми эффектами, которые оказали глубокое воздействие на формирование Тьеполо; Джованни Питтони (1687–1767), художник элегантно-грациозной манеры; Риччи, Каналетто и Тьеполо.

■ Себастьяно Риччи

Себастьяно Риччи (Беллуно, 1659 — Венеция, 1734) был автором произведений, в которых соединились венецианская колористическая традиция, барочный декоративизм и мерцающая, с игрой света и цвета пастозная фактура. И все это преломлялось сквозь постоянный, все более активный поиск свободных, ясных и воздушных форм, отрывистых линий, насыщенных цветов. Кроме Венеции, Лондона и Парижа художник работал в Парме (*Мадонна Серральо*, 1685), Риме (потолок Палаццо Колонна, 1692), Милане (купол Сан-Бернардино алле Осса) и Флоренции (Палаццо Маручелли, 1706–1707). Риччи был одним из первых деятелей живописи рококо и в наиболее зрелых произведениях достигал эффектов большой непринужденности и живописной свободы, двигаясь к легкому и уверенному мазку и самой светлой, изысканной красочной палитре (*Мадонна на троне и святые*, 1708, Сан-Джорджо Маджоре, Венеция; алтарные картины для Сан-Рокко, 1732–1734).

Один из главных художников рококо

■ Каналетто

Художник и гравер Джованни Антонио Каналь, прозванный Каналетто (Венеция, 1697–1768), был сыном театрального художника и до 1719 г. работал вместе с отцом. Затем он уехал в Рим, где познакомился с работами римских художников-пейзажистов и северян, из числа тех, кто составлял обшир-

Слава в Англии

Дух
документальностиТочное воссозда-
ние среды

ную иностранную колонию в Риме. Этот фундаментальный опыт он соединил со своим полученным в театре знанием перспективы, подкрепив поиском атмосферных эффектов, увиденных с натуры. Вернувшись в Венецию, до 1725 г. Каналетто работал для английских торговцев картинами, в основном для Дж. Смита, которые продавали его работы британским аристократам, и это принесло ему **большую славу за границей**. В 1745 г. художник отправился в Англию, где был встречен с огромным почетом и где оставался до 1755 г. Стиль Каналетто развивался через **минимальные изменения структуры картины** ввиду обращения к **точному документированию реальной среды**, к бесконечным нюансам света на небе и водной поверхности, к полному и совершенному обозначению всего, что мог уловить человеческий глаз. Его произведения всегда неизменно высокого качества, дают великолепную в своей **свежести и ясной завершенности картину Венеции** на вершине ее неповторимо особенной цивилизации (*Виды площади Сан-Марко*, Королевские собрания, Виндзор; *Док Сан-Марко*, Музей, Бостон; *Вид из Ка' Фоскари на регату*, Национальная галерея, Лондон), а также другой страны, Англии, наслаждавшейся в тот период волшебным моментом мира (*Вид Темзы*, собрание Ричмонд и Гордон, Гудолл).

Джамбаттиста Тьеполо

Один из главных
художников
XVIII в.

Джамбаттиста Тьеполо (Венеция, 1696 — Мадрид, 1770) был одним из **главных действующих лиц в живописи XVIII в.**: он проявил тенденцию к отрыву от пласта барочной традиции, к которой принадлежал по своему формированию. Это касается и присущей ему **мощи композиционной изобретательности**, и **светотеневой проработки отдельных резко контрастных групп**, и **фантастически сложных пространственных эффектов**.

Сын великой венецианской традиции XVI в., он обнаружил собственную стилевую природу уже в

первых своих значительных произведениях, от *Перехода через Красное море к Апофеозу Святой Терезы* в кармелитской церкви Венеции, от *Мадонны Кармело* (Пинакотекка Брера, Милан) до *Четырех мифологических сцен* (1720–1722, Галерея Академии, Венеция). Деятельность художника-монументалиста составляет самую яркую страницу его творчества; первыми пробами в технике фрески стали **росписи в венецианском Палаццо Санди-Порто** (1724–1725) и фрески в соборе Епископского дворца в Удине (1726–1728).

Его стиль, очищенный от какой бы то ни было тяжести барокко, органично усваивает **ясный колорит (который при этом сохраняет цветовую силу тона и безукоризненные импровизационные акценты цветом)**, чтобы в результате появились **фантастические по своему сценографическому эффекту пространственные построения**, где фигуры то возникают на самой кромке переднего плана, то парят в потоках энергии светлого, распахнутого фона.

■ Неисчерпаемая творческая энергия

Кроме пределов Венецианской республики, художник прославился исполнением заказов, полученных им в **Милане и Ломбардии**: это декоративные циклы для миланских дворцов Аркинто (1731, разрушен в 1943), Дуньяни (ныне Казати, 1731), Клеричи (1740, с фантастической сценой *Колесница Солнца*) и для Капеллы Коллеони в Бергамо (1732–1733). Работы монументально-декоративного характера, алтарные картины, полотна на мифологические и исторические сюжеты выходят в эти годы беспрерывно, так что творческая энергия Тьеполо кажется неисчерпаемой. Непрерывное движение к утончению стиля завершается выходом к той **интонации ирреальной и возвышенной меланхолии**, которая представляется максимальным выражением изобразительной культуры XVIII в. Потолок церкви Санта-Мария дси Джезуати в Венеции (1737–1739), картины

Меланхолия
ирреалистичная
и возвышенная

для Скуола деи Кармини (1740—1744), цикл в Палаццо Лабиа с *Историей Антония и Клеопатры* (1747—1750) являются этапами этого пути. В 1750 г. художник отправился в Вюрцбург для украшения резиденции князя-епископа (1751—1753). По возвращении им были выполнены росписи виллы Вальмарана в Нани, близ Виченцы; написаны композиция *Апофеоз семьи Пизани* на вилле Пизани в Стра (1761) и декоративный цикл в Палаццо Редзониго в Венеции. Последний этап творчества Тьеполо протекал в Мадриде, где он выполнил фрески *Апофеоз Испании* (1765) в Тронном зале, а в Аранхуэсе — серию из семи алтарей (1770), ставших его последним творением.

Тьеполо был не только крупнейшим художником-монументалистом XVIII в., но и талантливейшим гравером и виртуозным рисовальщиком.

Архитектура и скульптура в Италии начала XVIII в.

Королевский дворец в Казерте

Панорама архитектуры и скульптуры в начале XVIII в. представляется различной в разных регионах. В **Казерте** Бурбоны захотели получить **королевский дворец** по образцу Версальского; в 1751 г. строительство было начато неаполитанцем **Луиджи Ванвितелли** (1700—1773) и продолжалось после его смерти сыном **Карло** (1739—1821), который разработал проект парка и комплекс фонтанов, каскадов и бассейнов, украшенных декоративной скульптурой.

Сицилия

На **Сицилии**, прежде всего в Палермо, значительным скульптором был **Джакомо Серпотта** (1656—1732), талантливый мастер работы по стукко, автор чудесных декоративных композиций в церквах и ораториях (Ораторий Санта-Зита, 1711; церкви Сан-Франческо и Сант-Агостино, 1723—1728).

Ломбардия

В **Ломбардии** блестящая архитектура рококо развивалась в Милане (церкви Санта-Мария делла Салуте, 1708, и Сан-Франческо ди Паола, 1728;

дворцы Тривульцио, 1707–1713, Кузани, 1719, и Сормани-Андреани, 1736), Лоди (епископский дворец Дж. А. Венерони, 1730 и церковь с дворцом Сан-Филиппо) и в Мантуе, где построенный там Научный театр (Teatro Scientifico, 1769) характеризуется роскошной и чрезмерной сценографией, произведение архитекторов-сценографов из семьи Бибиена.

■ Филиппо Ювара в Пьемонте

Но был еще и Пьемонт с его зодчим **Юварой**, творчество которого внесло много нового в архитектуру. Филиппо Ювара (Мессина, 1678 — Мадрид, 1736) прибыл в Турин в 1714 г. по приглашению Виктора Амадея II Савойского. Его влияние выразилось не только в осуществлении **крупных архитектурных проектов**, но и через контроль королевских заказов на украшение интерьеров и на продукцию прикладного искусства. Первым этапом стала **базилика Суперга** (1717–1731), в которой реализована предпочтительная у этого зодчего тема центрического плана (крест, вписанный в октагон); части наружной структуры (нартекс, купол, кампанилы) создают впечатление необычайной легкости всей постройки, яркая сценографическая интрига которой воспринимается как элемент, определяющий весь окружающий ландшафт. **Охотничий замок Ступиниджи** (1729–1731), шедевр зрелого мастера и его последнее крупное творение в Пьемонте, демонстрирует многофункциональность света, использованного одновременно и в структурном, и в сценографическом аспектах: это принципиальный элемент в индивидуализации как внутренних архитектурных пространств, так и внешних объемов и поверхностей, размещения архитектурного организма в пейзаже и, наконец, в распределении орнаментального декора. В 1735 г. Ювара, приглашенный в Испанию Филиппом V, приступил к проектированию Королевского дворца в Мадриде.

Базилика Суперга

Охотничий замок
Ступиниджи

■ XVIII век в Риме

Гражданское
строительство

Римское сеттченто еще питалось традицией Бернини и Борромини. В **гражданской архитектуре** часто проявлялись приятная умеренность (оформленная неаполитанцем **Филиппо Рагуццини** (1680—1771) Пьяццетта Сант-Игнацио), элегантное решение фасада (Палаццо Дория на Корсо) и гармония целого, как в Палаццо делла Консульты (1732—1735), возведенных флорентийцем **Фердинандо Фугой** (1699—1781). Среди сооружений сакральной архитектуры заслуживают упоминания богатый фасад Санта-Мария Маддалена архитектора из Марке **Джузеппе Сарди** (1680—1753), фасад Сан-Джованни деи Фьорентини, спроектированный флорентийцем **Алессандро Галлилеи** (1691—1736), и церковь с госпиталем Сант-Галликано, построенные Рагуццини. Но два самых знаменитых проекта, осуществленные в первой половине века, — это, бесспорно, **лестница Санта-Тринита деи Монти** (1721—1725), творение **Алессандро Спекки** (1668—1729) и **Франческо де Санктиса** (1693—1740), и **Фонтан Треви** (1732—1762), сооруженный по проекту **Никола Сальви** (1697—1751).

Главные
представители

Санта-Тринита
деи Монти
и Фонтан Треви

■ XVIII век в Венеции

Архитектура этого времени в своих образцах не достигает значимости, сопоставимой с памятниками предшествующего времени, хотя появляются фигуры достаточно высокого уровня, как палладианец **Джиrolамо Фриджимелика-Роберти** (1653—1732), автор виллы Пизани в Стра. **Архитектура вилл**, с ее двухвековой традицией, начиная с построек Палладио в XVI в., составляет **главную славу венецианского сеттченто**, дополнительно обогатившего пейзаж Венето постройками в классическом стиле. Позднебарочная скульптура, с ее привлекательностью и декоративностью, представлена **Джованни Мария Морлайтером** (1699—1781), работавшим в берниниевском ключе, и **Джованни Маркиори** (1696—1778) из Беллуно. В архитектуре

тенденции нового классицизма предвосхищал венецианец Джованни Антонио Скальфаротто (1700–1764), как показывает его главная постройка — церковь Санти-Симеоне э Джуда, прозванная Сан-Симеон Пикколо (1718–1738).

Классицизм

Классицизм XVIII столетия, который называют также неоклассицизмом, памятуя о классических тенденциях XVI и XVII вв., был художественным движением, развивавшимся в Европе во второй половине XVIII и первых десятилетиях XIX в., более конкретно — в рамках, обозначенных началом Французской революции (1789) и падением Наполеона (1815). **Наибольшее распространение** этого стиля связано как раз с **наполеоновской фортунной**.

■ Вклад Просвещения и археологии

Наиболее отличительное свойство «нового классицизма», отделяющее его от предыдущих обращений к великому наследию классики, — это **впервые четко сформулированная проблема теоретического осмысления искусства**. Около середины XVIII в. складывается автономная наука об искусстве, то есть **эстетика**, задачи которой были определены немецким философом **Александром Готлибом Баумгартеном** (1714–1762). Таким образом утвердились автономность художественного процесса, артистического деяния и обращения к идеалам, канонам и моделям, специфичным для своего круга, то есть к эстетическим стандартам времени. Классицистическая теория получила наивысшее выражение в трудах немецкого археолога **Йоганна Иоахима Винкельмана** (1717–1768). Его фундаментальная *История искусства древности* (1763) исполнена духа просветительского рационализма; исходной установкой является выбор образца идеальной красоты, найденной в греческом искусстве. В дело утверждения такого образца внесли свой весомый вклад археологиче-

Теоретическая проблематика искусства

Рождение эстетики как научной дисциплины

Винкельман

Открытия археологов

ские открытия и распространение публикаций о греческой античности.

Скульптура классицизма

Ведущая роль
скульптуры

В классицистической эстетике **скульптура занимает первостепенное место**, поскольку прежде всего именно в ней получил конкретное воплощение постулированный идеал красоты, которым руководствовались древнегреческие мастера. Именно в сфере скульптуры обращение к классическому образцу проявило себя с наибольшей силой, особенно в системе академического обучения, где ориентировались на копирование слепков, сделанных с античной скульптуры. Эта характеристика **имперсональной холодности**, в чем деятели романтизма обвиняли приверженцев классицизма, была результатом рационального выбора, закон которого действовал даже у самых крупных мастеров: через технически безупречное исполнение они хотели выяснить собственные возможности в исполнении **социальной и дидактической функции**. В подавляющем большинстве случаев **классицистическая скульптура была теснейшим образом связана с архитектурой**, выступая завершающей отделкой гражданских построек, памятников, триумфальных арок и мемориальных колонн.

Особенности
скульптуры
классицизма

■ Антонио Канова

Антонио Канова (Поссаньо, 1757 — Венеция, 1822) снискал невероятный почет у пап и Наполеона и оказал значительное воздействие на скульптуру своего времени. Свои первые уроки получил в Азоло, близ Венеции, где выполнил скульптуры *Орфей* и *Эвридика* (1773), *Дедал* и *Икар* (1779, Музей Коррер, Венеция) и *Аполлон* (1779), в которых еще чувствуется влияние Бернини. В 1779 г. он перебрался в Рим, где и обосновался. В 1783 г. выполнил монумент *Климент XIV* (церковь Санти-Апостоли, Рим), первое произведение классицистического строя, в котором движение уложено

Переезд в Рим

в геометрическую схему, что позже повторено и в надгробии *Климента XIII* (собор Святого Петра, Рим), законченном в 1792 г. Одновременно Канова работал над группой *Амур и Психея* (Лувр, Париж), что свидетельствует об **усиливавшемся интересе скульптора к античности**, нашедшем выражение и в последующих произведениях (монумент Эмо, 1792, Музей флота, Венеция; *Адонис и Венера*, 1795, вилла Фабр в О-Вив, Женева; *Ева*, 1796, Берлин). В 1802 г. он отправился в Париж, чтобы сделать скульптурный портрет Наполеона, и в 1805 г. приступил к скульптуре *Паолина Боргезе как Венера-победительница* (1808, Галерея Боргезе, Рим). **Рафинированный эстетизм** его творчества находит воплощение, с одной стороны, в торжественном строе произведений, выполненных для Наполеона (Канова стал официальным скульптором императора Франции), а с другой — в чувственных акцентах и ностальгических нотках его мифологических образов. В 1813 г. он завершил *Венеру италийскую* (Палаццо Питти, Флоренция) и группу *Три Грации* (мраморный вариант 1816 г. в собрании Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург) — произведения, в которых абстрагированная красота форм и намеренная холодность искусства Кановы достигают своего максимального выражения.

*Амур и Психея*Утонченный
эстетизм

■ Бертель Торвальдсен

Бертель Торвальдсен (Копенгаген, 1770—1844) в 1797 г. обосновался в Риме, где занялся изучением античности. Современник и соперник А. Кановы, он отличался от него более **интеллектуальным характером интерпретации классических форм**, еще более последовательным пуризмом формального языка, механическим и холодным наложением академических модулей, как в моделировке, так и в композиционных схемах. В числе его главных произведений упоминаются *Три Грации*, *Ганимед и Купидон, играющие в кости* (1818—1820, Музей Торвальдсена, Копенгаген).

Толкование
интеллектуальное
и академическое

Архитектура классицизма

Схема храма

Город:
главная тема

Характерные особенности классицизма особенно ярко проявились в сфере архитектуры: классический репертуар (от ордеров до **схемы-типа храма**) предоставлял зодчим рациональный функциональный материал для проектирования, который они, таким образом, поставили на службу меняющимся социальным и политическим условиям своего времени, когда находившийся на подъеме новый класс, буржуазия, наступал на привилегированную старую касту. **Город** как место сосредоточения общественной жизни **становится главной темой**: в виде античных храмов возводятся не только дворцы и церкви, но и театры, казармы, больницы, рынки, тюрьмы; затрагивается сама ткань городской структуры: прокладываются улицы, планировка включает разбивку площадей и парков, короче, **рождается само понятие урбанистики** в современном смысле.

■ Франция

Урбанистическая
утопия Булле
и Леду

Неоклассический
облик Парижа

Уникальный опыт в тематическом и функциональном аспектах архитектуры нарабатывают французские зодчие. Сколь бы **утопичной** ни была **урбанистика** **Этьена Луи Булле** (1728–1799) и **Клода Никола Леду** (1736–1806), теснейшим образом связанная с просветительской идеологией и идеями Французской революции, их проекты носят строго рациональный характер, а теоретическая мысль последовательно развивает представление о том, что из архитектурного объекта можно получить не только образец, но и «тип», то есть «схему». **В наполеоновскую эпоху классицизм изменил лицо Парижа**, который отныне стал подлинной столицей мира, приобретая облик города современного типа, с важными урбанистическими решениями (от перепланировки Тюильри до площади Согласия, от рю Риволи до Вандомской площади, от Елисейских Полей до площади Звезды), в которых роль архитектурных сооружений —

будь то Триумфальная арка на площади Звезды (1806) **Жана Франсуа Шальгрена** (1739–1828) или церковь Магдалины (1806) **Пьера Виньона** (1763–1828), арка Карузель (1806–1808) **Шарля Персье** (1764–1838) и **Пьера Франсуа Леонара Фонтена** (1762–1853), — не сводится к символической или прославляющей функции, но вырастает до задач служить структурообразующей точкой схода осей и организации пространства города.

■ Италия

В Италии архитектурные теории классицизма нашли необычное средство распространения через сборники гравюр **Джованни Баттисты Пиранези** (Мормильяно, Венето, 1720 — Рим, 1778). В кругу представителей зарождавшейся неоклассической культуры он выделяется особо эмоциональным восприятием античного мира, почти романтическим по своей интонации, которым одухотворены все его гравюры, завораживающие чарующей живописностью и рафинированным владением техникой (*Каприччи; Виды Рима*, 1745–1748). И очень мало сохранилось от его непосредственной деятельности как архитектора (перепланировка площади Кавальери ди Мальта в Риме). По образцу Парижа отстраивается и **Милан**, который в краткий период Итальянского королевства приобретает роль столицы. Это дает толчок напряженной строительной деятельности с «просветительским» обновлением зодчего из Фолиньо **Джузеппе Пьермарини** (1734–1808), реконструировавшего Королевский дворец (1770–1778), Театр Ла Скала (1776–1778), Палаццо Бельджозо (1773) и королевскую виллу в Монце (1778–1778). Эти масштабные работы были осуществлены с такими последователями и помощниками, как **Луиджи Каньола** (1762–1833, Арка Мира), зодчим из Лугано **Луиджи Каноникой** (1762–1844, Арена в Милане), достигнув кульминации с революционной утопией проекта Форума Бонапарта (1801), разработанного **Джованни**

Роль гравюр
Пиранези

Милан

Джузеппе
Пьермарини

Последователи

Турин и Рим

Антонио Антолини (1756–1841), и с разработкой первого регулярного плана города (1807), абсолютно новаторского по своему духу и имевшего важное значение, хотя он и не был реализован.

Не столь бурно, как в Милане, но неуклонно классицизм проникал в другие итальянские области. В классицистическом ключе проводится расширение **Турина**, осуществляются неоклассические «вторжения» **Джузеппе Валадьеры** (1762–1839) в **Риме**, получив удачное, эффектное воплощение в перепланировке Пьяцца дель Пополо и Пинчо.

Палладианская
традиция в Англии

■ Англия, Соединенные Штаты и Германия

Особые архитектурные условия и культурные традиции отличают принятие классицистических образцов в **Англии**, ставшей оплотом дальнейшей разработки **палладианского наследия** (занесенно туда архитектором **Иниго Джонсом**, 1573–1652, который детально изучал постройки Венето во время своего пребывания в Италии). На фоне уже сложившейся классики ее новая волна воспринималась как гарантия непрерывности процесса. Эта установка ощущается в деятельности архитектора, теоретика и декоратора, шотландца **Роберта Адама** (1728–1792) и его последователей; в сдержанном стиле и продуманных решениях сэра **Джона Соана** (1753–1837), в гражданских постройках и урбанистических проектах **Джона Нэша** (1752–1835) в Лондоне (Трафальгарская площадь; Риджент-стрит). Однако стоит помнить, что в Англии неоклассика не имела характера доминирующего стиля, как в других странах, и спокойно сосуществовала с интересами типично предромантическими, особенно часто заявлявшими о себе в живописном сочетании разнородных акцентов, например в садово-парковом искусстве.

В Соединенных
Штатах

Образцы в духе английского неоклассицизма получили широкое распространение в **Соединенных Штатах**, особенно благодаря деятельности архитектора, которому покровительствовал государ-

ственный деятель **Томас Джефферсон** (1743–1826). Именно тогда было «сказано» веское слово в пользу классицизма как официального стиля молодой нации: идеологический и символический аспекты, бесспорно, учитывались при разработке плана новой столицы, Вашингтона, над которым трудился француз **Пьер Шарль Л'Анфан** (1754–1825).

Классицизм нашел горячий отклик в **Германии**, где определил облик целых городов. Однако тот акцент **монументализма** (при «цитатах» явно археологического свойства), который был привнесен архитектурными инициативами **Карла Фридриха Шинкеля** (1781–1841) в Берлине и **Лео фон Кленце** (1784–1864) в Мюнхене, отстоял довольно далеко от прогрессивных устремлений французского и английского классицизма. В творчестве этих архитекторов отсылки к классическим образцам — пунктуальные вплоть до самого доподлинного копирования — принимают форму едва ли не ритуала оживления, так что в этой связи нередко употребляли уже тогда термин «неогреческий стиль», или движение «**neogresco**».

В Германии

Живопись классицизма

В сравнении со скульптурой живопись классицизма ярко передает сложность и разнообразие культуры этого времени, тем более что она была тесно связана с процессами, происходившими в поэзии **предромантизма**. Деятельность **Ж. Л. Давида** воодушевляли этические и гражданские идеалы; интерпретация итальянца **Андреа Алпиани** (1754–1817) была более репрезентативной, более прославляющей; совсем иной предстает манера парижанина **Антуана Жана Гро** (1771–1835), автора изобразительной «хроники» наполеоновских кампаний; и абсолютно невозможно однозначно определить личность **Ж. О. Д. Энгра**, маэстро чистого искусства, откликающегося в то же время на актуальные веяния культурного процесса, от

Связь с поэзией
предромантизма

пуризма до ностальгическо-идеализирующего стиля *troubadour* (развивался во Франции между 1780 и 1820 гг., вдохновляясь европейским Средневековьем и миром рыцарской культуры) и исторического романтизма.

■ Жак Луи Давид

Художник револю-
ции и наполеонов-
ской эпохи

Жак Луи Давид (Париж, 1748 — Брюссель, 1825) был художником **Французской революции и последовавшей затем наполеоновской эпохи**. Он находился в Риме в 1775—1780 гг., где его особенно привлекла классическая скульптура. Усвоение ее сурового духа и отточенности форм сделало его собственные произведения наиболее последовательным выражением идей классицизма языком живописи. В 1784 г. Давид написал картину *Клятва Горациев* (Лувр, Париж), представленную на Салоне 1785 г. Во время революции художник принимал активное участие в общественно-политической жизни; в 1790 г. якобинцы попросили его написать еще одну картину на тему принесения клятвы (*Клятва Паллакорды*, Версаль), но это произведение так никогда и не было закончено, существуя только в эскизе. В картине *Смерть Марата* (1793, Королевские музеи изящных искусств, Брюссель) Давид вновь затронул тему современной истории, передав сцену с откровенным и жестким реализмом. В 1799 г. он закончил полотно *Сабинянки* (Лувр, Париж), построенное согласно канонам идеальной красоты, почти как манифест классицизма. Когда Наполеон пришел к власти, то приблизил к себе Давида, и в 1804 г. тот стал первым императорским живописцем, внося свой вклад в наполеоновскую живописную эпопею: это *Переход Наполеона через Альпы по перевалу Сен-Бернар* (1800, Шарлоттенбург, Берлин), *Коронация Наполеона* (1805—1807, Лувр, Париж); *Император раздает награды* (1810, Версаль); эскиз *Появление Наполеона в городском собрании* (1805). Давид пишет также много превосходных портретов, убедительных по психологиче-

Смерть Марата

Заказы Наполеона

Портреты

скому исследованию личности и изяществу композиции: *Мадам Рекамье* (1800), *Супруги Серизья* (ок. 1795), *Пий VII* (все — Лувр, Париж).

Жан Огюст Доминик Энгр

Живописец **Жан Огюст Доминик Энгр** (Монтобан, 1780 — Париж, 1867) связан с классицистическим течением, которое отличалось крайней композиционной лаконичностью и колористическим пуризмом, но в то же время и далек от него, психологической, почти в духе романтизма, остротой образов в портретах и явно ощутимой чувственной окраской выразительных и формальных аспектов своей живописи. Ученик Давида, он выиграл в 1801 г. Римскую премию, после чего исполнил ряд официальных портретов, в том числе знаменитые *Первый консул Наполеон и Наполеон на императорском троне* (1806, Музей Армии, Париж), и частных заказов, таких как *Семейство Ривьер* (Лувр, Париж).

Портреты
Наполеона

В 1806 г. он смог наконец уехать в Рим, где изучал произведения Микеланджело, а прежде всего Рафаэля (*Рафаэль и Форнарина*, Музей Фогг, Кембридж, Массачусетс). В 1810-е гг. Энгр написал много портретов, оформил виллу Альдобрандини и потолок Квиринальского дворца (композиция *Сон Оссиана*, 1813—1815, Музей Энгра, Монтобан). Кроме того, он написал картины, которые по возвращении его в Париж были жестоко раскритикованы, но в итоге оказались в числе самых значительных его творений: *Юпитер, умоляемый Тети* (1811, Музей Гране, Экс-ан-Прованс); *Большая одалиска* (1814) и *Руджеро освобождает Анжелику* (1819, обе — Лувр, Париж). По заказу своего родного города написал картину *Лицо Людовика XIII* (собор, Монтобан), которую в 1824 г. он сам привез во Францию и которая обеспечила ему почет и приток заказов.

Пребывание
в Риме

Директор Французской академии в Риме, Энгр выполнял много официальных заказов, но рабо-

Портретист

тал и по собственным проектам: написанные им картины *Одалиска с рабыней* (1839, Музей Фогт, Кембридж, Массачусетс) и *Антиох и Стратоника* (1840, Музей Конде, Шантийи) сделали его возвращение во Францию в 1841 г. триумфальным. Энгр обладал непревзойденным даром портретиста, лучшие из его работ: *Мадам Гонс* (1845–1852, Музей Энгра, Монтобан), *Баронесса Ротшильд* (частное собрание, Париж). К композициям историко-экзотического характера относятся полотно *Апофеоз Наполеона I*, написанное для префектуры Парижа; *Источник и Турецкая баня* (1859–1863, обе – Лувр, Париж).

ПРИКЛАДНЫЕ ИСКУССТВА

Необычайный расцвет декоративно-прикладного искусства в эпоху классицизма был результатом четкого осознания их немаловажной функции в оформлении интерьера, критерий же целостного проектирования лежал в основе всех художественных выражений эпохи. Самый богатый репертуар декоративных мотивов был найден в искусстве греко-римской античности, но устойчивый интерес вызывали также этрус-

ская и египетская культуры (особенно после наполеоновских кампаний в Египте). Это был мощный источник вдохновения для творцов классицистических интерьеров. Оформление интерьеров прорабатывалось уже на стадии архитектурного проектирования; широко использовались декоративные фрески и самая изысканная стукковая лепнина, учитывались типы предметов, от мебели до керамики.

РЕЗЮМЕ

РОКОКО

Архитектурно-декоративный стиль получил развитие во Франции к 1730 г. и затем распространился в Европе как «облегченное» художественное выражение умонастроений космополитической аристократии, стремившейся замаскировать свой исторически предопределенный упадок придуманным миром изящной и непринужденной игривости. Наивысшего взлета это течение достигало во Франции, где выделяются такие художественные величины, как **Ж. А. Ватто**, **Ж. О. Фрагонар**, **Ф. А. Вассе** и **Ж. М. Оппердорт**. Становится распространенной фигура странствующего художника.

ВЕНЕЦИЯ:
ПОСЛЕДНИЙ
ВЗЛЕТ РОКОКО

В автономном развитии живописи Венето и, в частности, венецианской можно уловить вкусы рококо в выборе сюжетов, таких как каприччо, ведута-фантазия и сцена из повседневной жизни. Крупнейшие художники: **Себастьяно Риччи** (1659–1734), **Франческо Гварди** (1712–1793), **Пьетро Лонги** (1729–1785).

Каналетто

Каналетто (Венеция, 1697–1768) как художник сформировался в кругу ведутистов, освоив документально-точную передачу окружающей среды, с законченным и совершенным воплощением того, что может различить человеческий глаз. Его произведения являют достоверный и живой облик Венеции и других местностей в ту эпоху.

Тьеполо

Джамбаттиста Тьеполо (Венеция, 1696 – Мадрид, 1770) – художник с необычайно сильным чувством цвета, с мышлением тоном и цветовыми акцентами, с выразительной импровизационной манерой и умением создавать фантастическую сценографию пространства. Главные произведения: оформление Палаццо Санди-Порто в Венеции, фрески в дворцах Милана, Вюрцбурга и цикл *Слава Испании* (1765) в Королевском дворце в Мадриде.

АРХИТЕКТУРА
И СКУЛЬПТУРА
В ИТАЛИИ
НАЧАЛА XVIII в.

Неаполитанец **Луиджи Ванвителли** (1700–1773) строил Королевский дворец в Казерте; сицилианец **Филиппо Ювара** (1678–1736) осуществил в Пьемонте возведение базилики Суперга и Охотничьего замка Ступиниджи. В Риме два самых знаменитых сооружения – это лестница Санта-Тринита деи Монти, работы **Алессандро Спекки** (1668–1729) и **Франческо де Санктиса** (1693–

РЕЗЮМЕ

	1740), и Фонтан Треви, выстроенный по проекту Никола Сальви (1697–1751). В Венеции, напротив, продолжается традиция архитектуры вилл, начатая в XVI в. Палладио.
КЛАССИЦИЗМ	Классицизм имел форму художественного течения, нацеленного на восстановление эстетических канонов греко-римского искусства. Впервые получила освещение проблема теоретического осмысления искусства, что привело к рождению дисциплины эстетика. Обращение к искусству греческой классики как образцу идеальной красоты было поддержано немецким археологом И. И. Винкельманом . Существенный вклад в утверждение такого образца внесли археологические открытия, становление археологии как науки и публикации исследований по вопросам греческой античности.
СКУЛЬПТУРА КЛАССИЦИЗМА	В классицистической эстетике ведущую роль играет скульптура , поскольку именно она являет собой основную форму для воплощения греческого идеала красоты. Кроме того, скульптура классицизма теснейшим образом связана с архитектурой как дополняющая и завершающая отделка общественных зданий, монументов, арок и памятных колонн.
<i>Канова</i> <i>и Торвальдсен</i>	Два главных скульптора Европы – это итальянец Антонио Канова (Поссаньо, 1757 – Венеция, 1822), ставший официальным скульптором Наполеона, и датчанин Бертель Торвальдсен (Копенгаген, 1770–1844).
АРХИТЕКТУРА КЛАССИЦИЗМА	В архитектуре классицизм с очевидностью проявляется в самом обращении к классическому репертуару, предоставляющему зодчим рациональный функциональный материал для проектирования, используемый для меняющихся социальных условий. Главной темой становится «лицо» города, что дает толчок урбанистической концепции в современном смысле слова. Главные представители в Италии: Дж. Б. Пиранези (1720–1778), Дж. Пьермарини (1734–1808), Л. Каньола (1762–1833), Л. Каноника (1762–1844), Дж.А. Антолини (1756–1841), Дж. Валадьер (1762–1839).
ЖИВОПИСЬ КЛАССИЦИЗМА	Живопись классицизма меньше нагружена нормами и канонами, чем скульптура; живопись передает сложность культуры этого времени, в которой появляются уже поэтические веяния предромантизма.

РЕЗЮМЕ

Давид	<i>Жак Луи Давид</i> (Париж, 1748 – Брюссель, 1825) – это художник Французской революции и последовавшей затем наполеоновской эпохи.
Аппиани	Итальянец <i>Андреа Аппиани</i> (1754–1817) дает откровенно репрезентативный вариант классицизма, с торжественным прославлением героев.
Энгр	<i>Жан Огюст Доминик Энгр</i> (Монтобан, 1780 – Париж, 1867) является мастером чистого искусства и предстает ключевой фигурой в различных ситуациях культурного процесса, от пуризма к стилю troubadour и романтизму. Был великим портретистом: <i>Первый консул Наполеон, Лицо Людовика XIII, Мадам Гонс.</i>

14 Живопись в эпоху романтизма

Романтизм был сложным моментом в европейском изобразительном искусстве. Разнообразие представленных в нем тенденций и акцентов, формальных и композиционных решений зачастую заставляет видеть в нем скорее серию эпизодов, связанных между собой лишь общим отношением к тону и атмосфере, нежели однородную культурную матрицу. Наиболее полный расцвет романтизма приходится на первую половину XIX столетия. Прежде чем проявиться в изобразительном искусстве, романтизм обрел почву в литературе и музыке как генератор вкуса, сконцентрированного на приоритете индивидуума, с его чувствами и страстями, на темы природы и мира фантазии, на переоценке истории сквозь призму национального духа и свободы. И не последним пунктом в этой переоценке ценностей стало обновление взгляда на искусство «примитивов» – европейского Средневековья и итальянского Раннего Возрождения.

Вдохновляющие факторы романтизма

Хронологические
и географические
рамки

В изобразительном искусстве термин «романтизм» в узком смысле относится к движению, которое возникло – в живой полемике с культурой классицизма – во Франции в первые два десятилетия XIX в., когда появились произведения Гро и Жерико. Полного же расцвета движение достигло ок. 1830 г. благодаря таким фигурам, как Делакруа и Коро, а также многим другим художникам меньшего калибра, работавшим во Франции, Германии и Англии; сохраняло значение почти до середины XIX в., когда начала утверждаться поэтика реализма. В более широком смысле слова явления, подпадающие под характеристику «романтических», возникали и в сферах архитектуры, скульптуры и прикладных искусств.

■ Темы и образы

Романтическое мироощущение утверждалось через критику культуры Просвещения и как реакция на крах «рациональной» утопии. Корни же ее

уходят в классицизм и академическую культуру, связь с которыми в конце концов приняла полемический характер. Искусство романтизма ушло от понятия идеального и какого бы то ни было унифицирующего определения красоты, чтобы дать **свободный выход творческой силе индивидуума**, которая выражает себя через эмоциональный подход к акту творчества и **стремление выявить недоступное рациональному началу, связанное с фантазией и чувствами**. Совершенной и четко обозначенной классической форме искусство романтизма предпочитает изображение характерное, не делающее из запечатленного объекта *unicum*, раскрывающее неведомые или ускользающие аспекты природы и человека.

Мир эмоций,
чувств
и воображения

Кроме того, искусство романтизма, мятежное по отношению к академическим установлениям и, следовательно, к сложившейся политической системе, разделяло вместе с современными ему философией и литературой **политические и гражданские обязательства и идеи свободы**, выступая против наполеоновского абсолютизма, а далее — против режима Реставрации. Отсюда происходит склонность художников-романтиков к историческим сюжетам собственного времени и актуальным темам, волновавшим людей того времени (Жерико, *Плот Медузы*, 1819; Делакруа, *Свобода на баррикадах*).

Гражданский дух

Под воздействием и по примеру литературы источник новых мотивов изобразительное искусство черпало в сфере **переоценки национального художественного наследия, религиозных верований и семейных традиций**, что обогатило эмоционально-образный мир искусства и еще раз подтвердило позицию полемического противостояния рассудочности просветительских идеалов и холодной красоте классицистической эстетики.

Традиции национальной живописной школы

Франсиско Гойя

Франсиско Гойя-и-Лусиентес (Фуэндетодос, Сарагоса, 1746 — Бордо, 1828) начал в Мадриде напря-

Тема махи
и портретный
жанр

женную деятельность как мастер фрески и художник, снискавший успех в аристократических кругах серией прекрасных портретов (*Графиня де Миранда*, 1774; *Герцогиня Альба*, 1795; *Маха обнаженная* и *Маха одетая*, 1800–1803(?)). Став в 1799 г. первым живописцем короля, он работал над портретами монарха и членов королевского семейства. Более глубокие и лично окрашенные мотивы творческого вдохновения Гойи особенно ярко заявили о себе после вторжения в Испанию наполеоновских полчищ. Просветительский разум, плодом которого воспринималась Французская революция, обнаружил и свой лик трагической иррациональности и духовного уродства, который и отображала кисть Гойи, запечатлевая иррациональное в формах реальности (в этом смысле программной является его гравюра *Сон разума порождает чудовищ*). Углубление в другие стороны этой новой тематики проявляется в серии *Народные развлечения* (1793), *Похороны сардинки*; *Процессия бичующихся*; *Трибунал Инквизиции* (Академия Сан-Фернандо, Мадрид). Полотно *Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 г.* (1814, Прадо, Мадрид) стало откликом на события из истории испанской народной войны против французских завоевателей, запечатлевшим мужество простых людей в момент наибольшего террора. Совсем иной пласт творчества Гойи составляют изображения галлюцинаторных видений, запечатленные им в 1819–1822 гг. на стенах своего дома, прозванного Quinta del Sordo, «Домом Глухого»: *Хронос, пожирающий своих детей* (Прадо, Мадрид), где фантастическое видение, чудовище, загадка и символ приобретают универсальное значение и сливаются в звучании той пессимистической идеи, которая является выражением мироощущения зрелого Гойи.

Расстрел

Гравюры

Важное значение имеют гравюры Гойи: *Бедствия войны* (1808–1809) и *Тавромахия* (1815–1816). В творчестве испанского художника получают сугубо индивидуальное выражение мотивы, чаяния

и мироощущение уже новой, романтической эпохи: от внимания к современной истории до ощущения неосознаваемых психических глубин, от поисков источника вдохновения в жизни народа до ничем не скованной свободы исполнения. В этом новом синтезе получают свой крайний выход тенденции барокко и классицизма, и искусство Гойи имеет принципиальное значение как предвосхищение опыта импрессионистов, сюрреалистов и экспрессионистов в художественной культуре конца XIX — начала XX в.

Оценка творчества

Англия

Вклад необычайно ценный и даже преждевременный (**предромантизм**) в искусство романтизма был сделан Англией в лице двух ее художников, Фюсли и Блейка, устремившихся к отображению фантастического мира снов, кошмаров и оккультного опыта. На недостижимый качественный уровень выходит и пейзажная живопись, представленная прежде всего работами Констебла и Тёрнера. Визионерская живопись Фюсли и Блейка, образ возвышенной или взбудораженной природы у Тёрнера вбирают в себя некий потенциал надреального, постоянно действующую связь с магическим и оккультным миром. К середине века прерафаэлиты, откликнувшись на возрождение интереса к истории, особенно национальной, произошедшее в эпоху романтизма, противопоставили упадку искусства барокко и собственной современности чистоту итальянского искусства кватроченто.

Английский
предромантизм

Генрих Фюсли (Цюрих, 1741 — Лондон, 1825), писатель и художник, после изучения теологии провел длительное время в Италии и затем обосновался в Лондоне, где стал учителем Блейка. Испытывая интерес к образам ночных кошмаров и фантастическому миру, он стал осуществлять их «перевод» в живопись, носящую беспокойный, визионерский, таинственный характер, такую,

Генрих Фюсли

Уильям Блейк

как картина *Ночной кошмар* (1781, Музей Гёте, Франкфурт-на-Майне).

Уильям Блейк (Лондон, 1757–1827) был не только художником, но и поэтом и в своих произведениях воплотил — под воздействием Фюсли — усилившийся в то время интерес к фантастическому миру сновидений и оккультизма: таковы его иллюстрации к библейской *Книге Иова* и к книге *Ночи* писателя-предромантика И. Юнга, картина *Паломники в Кентерберии* (1809). Громкую славу принесли ему **акварельные иллюстрации к *Божественной комедии* Данте** (Галерея Тейт, Лондон).

■ Джон Констебл

Джон Констебл (Ист-Берголт, Суффолк, 1776 — Лондон, 1837) решил писать с натуры, делая эскизы маслом (потом перерабатываемые в мастерской), с деревенскими видами Суффолка. Он стал зачинателем живописи стремительно-легкой, лиричной и описательной, передававшей непосредственно увиденное отрывистыми мазками и отдельными цветовыми пятнами, как бы предвосхищая искусство импрессионистов: например, *Воз сена* (1821) или еще одна картина, *Ферма в долине* (1835, обе — Национальная галерея, Лондон) создают образ деревенской тихой Англии, увиденной теплым летним днем.

■ Дж. М. У. Тёрнер

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер (Лондон, 1775–1851) некоторое время интересовался историческими сюжетами (*Гибель Нельсона*, 1808, Галерея Тейт, Лондон), затем обратился к историко-мифологическому пейзажу (*Улисс, ослепляющий Полифема*, 1829, Национальная галерея, Лондон) и особенно к жанру «чистого» пейзажа (*Утренний иней*, 1813, там же). В характерно романтических работах зрелого периода свет и цвет размывают контуры, вспыхивая в воздухе богатыми рефлексами, тогда как сюжетные построения нагружены драматичной сценографией (*Снежная буря*, 1842;

Дождь, пар и скорость. Западная железная дорога, 1844, обе – Национальная галерея, Лондон).

■ Прерафаэлиты; Движение искусств и ремесел

В 1848 г. в Англии зародилось художественное и литературное течение, центром которого стала группа художников, включавшая Данте Габриэля Россетти (1828–1882, также и поэт), Уильяма Холмана Ханта (1827–1910), Джона Иврита Миллеса (1829–1896). В стилистическом плане принципы движения, перекликавшиеся с установками немецких назарейцев (см. ниже), были скорректированы по французским *примитивам* (primitifs) и итальянским пуристам; были выдвинута задача дать переоценку Средним векам и духовности «примитивов», как именовались тогда произведения Раннего Возрождения (отсюда название **прерафаэлиты**, то есть «до Рафаэля»). Все это диктовалось потребностью возвращения искусству чистой и ясной выразительности, религиозной и формальной, а наиболее прочную теоретическую базу эти взгляды нашли в трудах художественного критика Джона Рёскина (1819–1900), который перевел их в плоскость социальной полемики и концепции о воспитательной функции искусства. Главными деятелями этой второй фазы прерафаэлизма были **Эдвард Коули Берн-Джонс** (1833–1898), **Уолтер Крейн** (1845–1915) и **Уильям Моррис** (1834–1896), основатель *Движения искусств и ремесел*, которое внесло неоценимый вклад в переоценку ручного ремесленного труда в условиях доминирования индустриализированной и серийной продукции. Движение имело исключительное значение не только в сфере прикладного искусства, но и в будущих процессах развития архитектуры и декоративных искусств.

Открытие средне-
вековой живописи

Уильям Моррис
и Движение
искусств
и ремесел

Германия

Для Германии плодотворные результаты имела связь с северным и скандинавским романтизмом,

одной из видных фигур в котором был датчанин **Асмус Якоб Карстенс** (1754–1798). Романтический пейзаж передает новое представление о природе, одновременно объекте научного исследования и воплощении магических и оккультных сил, и эта атмосфера магического вносит сюрреалистические интонации в произведения **Филиппа Отто Рунге** (1777–1810) и **Фридриха**, ставших начинателями немецкой пейзажной живописи романтизма.

К. Д. Фридрих

Каспар Давид Фридрих (1774–1840) предпочитал изображать ландшафты Померании. Его восприятие природы всегда проникнуто глубоким чувством одиночества (*Монах на берегу моря*, 1808–1809, Государственные музеи, Берлин; *Меловые скалы Рюгена*, 1818, собрание Оскара Райнхарта, Винтертур; *Аббатство в дубовой роще*, 1809, Шарлоттенбург, Берлин).

■ Назарейцы

Зарождавшееся чувство национального самосознания обозначило интерес к готическому стилю (ошибочно приписанному к сфере германского духа), и эта тяга, в свою очередь, обнаружила родство — до полного слияния — с тенденциями обновления и поэтизации религиозных чувств. Подобные мотивы были фоном и источником вдохновения для творчества художников-назарейцев — группы, противопоставившей себя классицизму в надежде обновления искусства на религиозных основах. Переоценка Средневековья, происходившая в русле романтизма, подтолкнула **Иоганна Фридриха Овербека** (1789–1869) и **Франца Пфорра** (1788–1812) к оформлению своих устремлений в отдельное движение, что и произошло в Вене в 1809 г. В следующем, 1810 г., группа перенесла свою штаб-квартиру в Рим, обосновавшись в заброшенном монастыре Сант-Исидоро, куда прибыли и другие художники (**Петер ван Корнелиус**, 1783–1867; **Филип Фейт**, 1793–1877; **Вильгельм фон Шадов**, 1788–1862; **Юлиус Шнорр**

Творческое
сообщество в Риме

фон Карольсфельд, 1794–1872): таким образом, сложилась своего рода коммуна, трудившаяся на подобие монашеской общины. Идеалы **назарейцев**, основанные на этике и мистицизме прежних средневековых корпораций, направляли их, с одной стороны, к осмыслению форм итальянского кватроченто, с другой — к переоценке, под воздействием патриотических настроений, старой немецкой живописи.

Франция

Искусство французского романтизма отличается особенная восприимчивость к событиям политической жизни нации. В этом продолжалась традиция, начатая еще Энгром и Давидом. Однако только **Жерико** сумел выразить сквозь призму формально классической схемы подлинный драматизм и титаническую патетику, убедительно наделив ими свои образы; после него **Делакруа** осуществил решительный отход от классической формы. Социальные чаяния и скромные результаты Июльской революции сместили творческие интересы **Оноре Домье** (1803–1879) в плоскость политической и антибуржуазной сатиры; ту же потребность социального и духовного возрождения пейзажисты **барбизонской школы** высказали на языке живописи, обновленной прямым контактом с природой и ее живительными силами.

■ Жерико

Жан Луи Теодор Жерико (Руан, 1791 — Париж, 1824), живописец, рисовальщик и литограф, снискал большой успех на Салоне 1812 г. своей картиной *Офицер императорских конных егерей во время атаки*, а в 1814 г. — полотном *Раненый кирасир, покидающий поле боя* (обе — Лувр, Париж). В 1818 г., под впечатлением от гибели фрегата «Медуза» (эта катастрофа наделала много шума в то время, в том числе из-за подозрения в

Плот Медузы

Демократические
идеалы
и творчество

каннибализме среди уцелевших пассажиров), Жерико приступил к написанию гигантского (35 м²) полотна *Плот Медузы* (Лувр, Париж). Созданию произведения предшествовали многочисленные подготовительные рисунки (к числу лучших эскизов относятся анатомические штудии, сделанные с натуры в госпитале Божон); колорит отличается сдержанной, необычной мертвенно-бледной гаммой, и вкупе с мощной драматичностью действия это вызывает чувство острого трагизма, усиленного крайне реалистичным, пронзительно точным схватыванием волнующих деталей. Жерико делал интересные эскизы к большим картинам, так никогда им не осуществленным, в которых выражал свои идеалы свободы и демократии: *Работоторговля*, *Освобождение жертв Инквизиции*, *Греческая война за независимость*. Интерес к социальным низам и маргинальным элементам общества привел его в психиатрическую больницу, где он сделал десять портретов: из них сохранилось пять, в том числе *Портрет душевнобольного с манией военачальника* (1822–1823, собрание Оскара Райнхарта, Винтертур) и *Портрет душевнобольного с манией игрока* (1821, Лувр, Париж).

САЛОННОЕ ИСКУССТВО

Салон был французской художественной выставкой, которая устраивалась периодически в столице Франции и которая в XVIII–XIX вв. играла в Европе ведущую роль в ориентировании художественного процесса и в развитии художественной критики. С 1791 г. Салон проводился один раз в два года, с допуском через жюри, согласно критериям суждения, совпадавшим с официальным вкусом, от которого он, правда, уклонился в пяти выставках, пришедшихся на период Реста-

рации (1815–1830), когда были показаны картины Жерико, Делакруа, Констебла, Коро и произошло решительное утверждение романтической школы. Затем все более заметно проявилось расхождение между академической ориентацией консервативных сил и новыми тенденциями в искусстве. Эта ситуация достигла апогея с проведением в Париже Всемирной выставки 1855 г., когда Курбе противопоставил официальному вкусу свою экспозицию в Павильоне Реализма.

■ Делакруа

Эжен Делакруа (Шарантон-Сент-Морис, 1798 — Париж, 1863) был **главой французской романтической школы**; его картины написаны с фантастической свободой и наполнены мощной экспрессией, характеризующейся насыщенным и открытым цветом, что окажет потом существенное влияние на становление техники у импрессионистов.

В 1822 г. он представил на Салоне картину *Ладья Данте* (Лувр, Париж), имевшую огромный успех. Затем последовали *Резня на Хиосе* (1822) и *Смерть Сарданапала* (1827, обе — Лувр, Париж), тоже вызвавшие интерес публики, однако возмущившие сторонников классицизма. Июльская революция 1830 г., в результате которой на троне оказался Луи Филипп Орлеанский, покровительствовавший Делакруа, открыла самый успешный период его карьеры: *Свобода, ведущая народ* (другое название *Свобода на баррикадах*, 1830, Лувр, Париж), выставленная на Салоне 1831 г., была приобретена государством. Путешествие, совершенное Делакруа в 1832 г. в Марокко (его целью были дипломатические переговоры), а также в Алжир и по южной Испании, дало художнику массу ярких впечатлений и новое видение цвета (*Алжирские женщины*, 1834, Лувр, Париж; *Марокканец, седлающий коня*, 1837, Нант). С 1833 г. он приступил к крупным проектам оформления интерьеров: Королевская гостиная и библиотека Бурбонского дворца (1833—1847), библиотека Люксембургского дворца (1840—1847), плафон галереи Аполлона в Лувре (1850—1851), плафон в Гостиной мира (Salon de la Paix) парижской ратуши (1852—1854, разрушен в 1871). Велико графическое наследие Делакруа: рисунки, акварели, литографии. Его живопись, интеллектуально насыщенная, богатая особым чувством истории и большой культурой, глубоко связанная с политикой, литературой, музыкой, философией и научной мыслью того времени, стала выражением образа видения, чувствования и мышления всего романтизма.

Ранние произведения

Свобода, ведущая народ

Крупные заказы декоративной живописи

Оценка творчества

■ Барбизонская школа

Представители

Хотя эту группу художников и именуют «школой», в подлинном смысле слова она таковой никогда не была, скорее это было течение, объединявшее тех, кто стремился писать пейзажи с натуры. Название произошло от деревни Барбизон, расположенной на краю леса Фонтенбло, где в 1830–1840-е гг. образовалась целая колония художников. К ней принадлежал **Теодор Руссо** (1812–1867), самый яркий представитель барбизонской школы, считающийся одним из крупнейших французских пейзажистов, с глубоким нравственным чувством и лирическим строем образов, чуть окрашенных меланхолией. В Барбизоне работали также **Шарль Жак** (1813–1894), **Виржиль Нарсис Диас де Ла Пенья** (1808–1876), **Жюль Дюпре** (1811–1889), **Констан Тройон** (1810–1865), **Шарль Франсуа Добиньи** (1817–1878). Мастеров-барбизонцев объединяло использование цветовой палитры, в которой предпочтительное место занимали черные и коричневые тона.

Жан Франсуа
Милле

Внимание к миру сельской обыденной жизни было особенностью **Жана Франсуа Милле** (Грюши, близ Шербура, 1814 — Барбизон, 1875): социальная правда и гуманизм отвечали его внутреннему поиску искреннего художнического выражения (*Сеятель*, 1850, Музей изящных искусств, Бостон; *Сборщицы колосьев*, 1857; *Анжелюс*, 1858–1859, обе — Музей д’Орсэ, Париж).

■ Жан Батист Камиль Коро

Поездки в Италию

Живописец **Жан Батист Камиль Коро** (Париж, 1796 — Виль д’Авре, 1875) из-за своего особого интереса к пейзажу считается одним из представителей барбизонской школы, однако он следует собственному языку выражения и в пейзажной, и в жанровой, и в портретной живописи. Важное значение для него имело пребывание в Италии: сначала в Риме (1825–1828), очаровавшем его античными памятниками и пейзажами в окрестностях; затем в Тоскане, Генуе и Венеции (1834). В карти-

нах этого периода (*Вид Флоренции со стороны садов Боболи*; *Каскады в Тиволи*, обе — Лувр, Париж) **утонченная трактовка света**, почти неосозаемая, **Трактовка света** как цветочная пыльца, **создает тональную гармонию** и в то же время **подчеркивает пластические объемы**. Коро всегда сохранял интерес к мифологии, и в лирическую атмосферу своих пейзажей он нередко включал фигурки нимф, пастухов и античных богов (*Гомер и пастухи*; *Купание Дианы*). Художник писал также фигуры, которые считаются наиболее значимой частью его творчества (*Женщина с жемчугом*, Лувр, Париж; *Мужчина в доспехах*, *Молодая женщина в розовом платье*, Музей д'Орсэ, Париж). В последние годы жизни особое внимание уделял натурным пейзажам и архитектурным памятникам (*Мост в Нанте*, 1870; *Интерьер собора в Сансе*, 1874, обе — Лувр, Париж), вибрирующая атмосфера которых уже отражает живописные нормы эры импрессионизма.

■ Пюстав Курбе

Пюстав Курбе (Орнан, 1819 — Ла-Тур-де-Пейлс, Швейцария, 1877) был главой реалистического направления, зародившегося во Франции в преддверии революций 1848 г. Впервые он выступил на Салоне 1844 г. с автопортретом *Курбе с черной собакой* (1842, Пти Пале, Париж) и начал называть свое искусство реализмом в противопоставление классицизму и романтизму. В 1847 г. автопортрет *Человек с трубкой* (Городской музей, Монпелье) был отвергнут жюри Салона, и это обстоятельство послужило поводом к бурной полемике о манере Курбе. В 1855 г., поскольку жюри Всемирной выставки отвергло его работу *Мастерская художника*, он организовал показ сорока своих работ в специально сооруженном для этого здании, названном **Павильоном Реализма**. Составленный автором каталог включал знаменитый *Манифест реализма* и теоретические соображения Курбе. Арестованный за участие в Парижской коммуне, он бежал в Швейцарию, где

Полемичность
реализма

Павильон
Реализма

провел последние годы жизни. Среди картин с пейзажами, животными, охотничьими сценами большинство работ написаны с натуры: наполненные движением света и воздуха, они оказали мощное влияние на импрессионистов.

Италия

К середине XIX в. веяния, шедшие из Франции и Англии и воспринятые в Италии как мода, получили эстетизированное выражение в виде предпочтения историческим и сентиментальным сюжетам (Айец). В других местах аналогичный интерес заметен только в искусстве ломбардца Пиччо и эмилианца Фонтанези, творчество которых лежит в русле **пуризма**, художественной тенденции романтического и идеализированного характера, близкого формулам немецких на зарейцев.

■ Франческо Айец

Франческо Айец (Венеция, 1791 — Милан, 1882) посещал в Риме кружок Кановы. В 1820 г. он обосновался в Милане, где сразу снискал успех своей картиной *Скалигери захватывают Пьетро Росси в Понтремоли*, ставшей первой работой в длинном ряду произведений на исторические сюжеты. Айец утверждается как глава школы нарождающегося итальянского романтизма. Обновление исторических или литературных тем путем усиления цвета и самой «правды» изображения сопровождается в его творчестве формальными решениями еще классицистического толка, технически безупречными: *Поцелуй Ромео и Джульетты* (1823, Вилла Карлотта, Тремеццо), *Меланхолия* (1842, Пинакотекa Брера, Милан), *Поцелуй* (1859, там же). Его историческая живопись порой исполнена откровенного политического патриотизма (*Сицилийская вечерня*, 1821, Национальная галерея современного искусства, Рим; *Беженцы из Праги*, 1830, Пинакотекa Тозио-

Шедевр итальянского романтизма

РЕАЛИЗМ

Реализм как движение оформилось во Франции около 1846 г. через контакты и дискуссии между художником Г. Курбе, писателем Шанфлери (1821–1889) и поэтом Максом Бюшоном (1818–1869). Реализм, продемонстрировав волю к снятию масок с существующего режима и всесильного авторитаризма Салонов, сразу стал выражением революционных настроений. Однако подлинные истоки движения следует искать в кризисе духовных и литературных концепций романтизма и утверждении позитивизма. Общественную же поддержку обеспечивала политиче-

ская ситуация, сложившаяся после революций 1848 г. Новая поэтика вдохновлялась необходимостью наполнить произведения искусства социальным и гуманистическим содержанием – показать более скромные стороны повседневной жизни, частного мира, лишенного романтической идеализации, в соответствии с основополагающим принципом правдивого отображения. Искренность выражения в искусстве Курбе и Милле, главных представителей движения, имела продолжительный резонанс не только во Франции, но и далеко за ее пределами.

Мартиненги, Бреши). Очень значимой была также его деятельность как портретиста (*Манцони*, Портреты *Россини*, *Д'Азельо*, Пинакотекка Брера, Милан).

■ Фонтанези и Пиччо

Антонио Фонтанези (Реджо-нель-Эмилия, 1812 — Антонио Турин, 1882) был живописцем и гравером. Его Фонтанези манера, исполненная романтической задушевности, отличается богатым использованием света-тени, разнообразием тонов и нюансов света (*Утро*, 1855–1860, Городской музей, Турин; *Закат над Арно*, Галерея современного искусства, Флоренция; *Обработка земли*). Важное значение имеют также его офорты и литографии, характеризующие теми же поисками атмосферных эффектов, что и в живописи.

Джованни Корновали по прозвищу Пиччо (Монте-Пиччо грино Вальтравалля, Луино, 1804 — Кальтаро суль По, 1873) быстро освоил формы ломбардского романтизма (*Воспитание Марии*, 1826, приходская церковь Альменно). В пейзажах (*Вдоль Адды*, 1844) и портретах представителей ломбардской буржуазии и аристократии он проявил уже очень современную манеру (*Зеленый холм*, 1862, частное

собрание, Милан; *Купальщица*, 1869, Галерея современного искусства, Милан).

■ Скульпторы Бартолини и Вела

Лоренцо
Бартолини

Лоренцо Бартолини (Савиньяно, 1777 — Флоренция, 1850), несмотря на всю свою любовь к живописи кватроченто, не отдалялся от задач классицизма. Портреты Наполеона, барельефы с *Битвой под Аустерлицем* для Вандомской колонны, при всей линейности, характерной для классицизма, смягчены богатой игрой света и тени.

Винченцо Вела

Винченцо Вела (Лигорнетто, Тичино, 1822—1891) считается одним из самых одаренных представителей итальянского романтизма. Его раннее яркое произведение — статуя *Спартак* (1847, Музей искусства и истории, Женева). Вела долго жил в Турине, где выполнил много работ мемориального характера, среди них монумент *Сардинская армия*. Его более поздние произведения, в том числе самая знаменитая работа *Жертвы труда* (1833, Национальная галерея современного искусства, Рим), обнаруживают тяготение к **социальному «веризму»**, который развивался в Италии в последние десятилетия века в переключке с французским натурализмом.

Маккьяйולי

«Маккья»

Во второй половине XIX в. группа итальянских художников стала зачинателями наиболее значительного течения веризма. Общей платформой этого движения, стоявшего в русле общеевропейских процессов, которые происходили в живописи того времени, стала **революционная техника *macchia***, откуда и возник сам термин, в ироническом смысле пущенный в оборот в 1862 г. критиком «*Gazetta del Popolo*». Эта техника основана на **сильных контрастах света и тени, получаемых не только посредством рисунка и светотени, но и наложением разных тонов одного цвета**. Течение маккьяйולי развивалось преимущественно в Тоскане

в 1850—1860-е гг. в творчестве таких художников, как Кристиано Банти (1824—1904), ливорнца Се-рафино Де Тиволи (1826—1892), Синьорини, Лега, Фаттори и единственного скульптора в группе, флорентийца Адриано Чечони (1836—1886), считавшегося теоретиком движения (*Мальчик с петухом*, 1868, Галерея современного искусства, Флоренция). Художники маккьяйоли пропагандировали антиакадемический отказ от рисунка и крепко построенной формы в пользу живописи, передающей «впечатление от истинного» (выражение Фаттори). К переменам в живописной технике добавилось обновление тематики: с риторикой картин исторического и мифологического содержания было покончено ради поворота лицом к живой социальной реальности.

Живопись «под впечатлением от истинного»

■ Джованни Фаттори

Джованни Фаттори (Ливорно, 1825 — Флоренция, 1908) — живописец и гравер; в 1850 г. примкнул к маккьяйоли и вскоре стал лидером этого движения. Определяющее значение для формирования его художественных установок стала встреча с римлянином Нино Костой, который убедил его представить на конкурс, посвященный празднованию второй войны за независимость, картину *Итальянское поле после битвы под Маджентой* (1862, Галерея современного искусства, Флоренция), ставшую первым в Италии художественным отображением событий современной истории. Затем последовали другие батальные композиции, портреты и пейзажи, особенно тосканской Мареммы. Все работы Фаттори построены по строгой схеме распределения светлых и темных частей композиции: хроматические контрасты поддержаны светотенью, так что «*macchia*» Фаттори скорее может считаться контрастом степени светлоты, нежели контрастом цветов. Он остается фигурой обособленной, поскольку все его шедевры невозможно втиснуть в рамки одного движения: это *Юго-западный ветер* (ок. 1880) и *Портрет*

Главный представитель маккьяйоли

«Пятно-свет» у Фаттори

падчерицы (1889, обе — Галерея современного искусства, Флоренция), *Большие маневры* (1890, Галерея современного искусства, Рим).

■ Лега и Синьорини

Сильвестро Лега

Сильвестро Лега (Модильяна, Форли, 1826 — Флоренция, 1895), наряду с Фаттори и Синьорини, является главным представителем движения **маккьяйоли**. В 1861 г. он открыл в Перджентине близ Флоренции свою мастерскую, которая стала местом встречи художников-единомышленников. Он писал пейзажи, сценки из жизни среднего класса: *Песнь скворца* (частное собрание, Флоренция), *Визит* (1868, Пинакотекка Брера, Милан), *Беседка* (1868, Галерея современного искусства, Рим), *Злодейка* (1890, частное собрание, Ливорно), *Простолюдника* (1885, частное собрание, Милан).

Телемако
Синьорини

Телемако Синьорини (Флоренция, 1835—1901) присоединился к **маккьяйоли** в 1855 г. и был в числе лучших певцов правдиво переданной натуры. Вместе с другими художниками дал жизнь так называемой перджентинской школе. Затрагивал темы социально-реалистического звучания, как в картине *Зал собрания* (1865, Ка' Пезаро, Венеция). В Париже Синьорини познакомился с Э. Дега, подпав под его влияние, как показывают некоторые работы, например *Утренний туалет* (1898, частное собрание, Милан). На пути предельно точного, честного до пунктуальности наблюдения реальности его живописная манера достигла больших высот, однако ему не удавались сложные многофигурные композиции. Среди лучших его работ: *Лестница к морю в Риомаджоре* (1894, частное собрание, Милан); *Спящие мальчики* (1896, частное собрание, Генуя).

■ Скапильятура

В 1860-е годы в Италии, и особенно активно в Милане, развивалось новое литературное и художественное течение. В изобразительном искусст-

ве течение **скапильяти** распространилось после 1865 г., найдя в живописи Транкилло Кремоны преломляющую призму для идеалов ломбардских художников, исполненных решимости, во-первых, защищать независимость искусства и выступавших за более непосредственный контакт с жизнью, а во-вторых, расстаться с провинциализмом итальянской культуры и войти в русло общеевропейских художественных поисков.

Поиск выхода
на европейский
уровень

Зачинателем процесса растворения формы в переходах цвета стал художник из Павии **Транкилло Кремона** (1837–1878) с его дробным мазком и зыбким маревом живописного пространства. Он создал стиль, богатый патетическими эффектами при технике *pop finito* и интенсивным, насыщенным колоритом (*Две кузины*, 1870; *Влюбленное молчание*, 1873; *Плющ*, 1878, все — Галерея современного искусства, Турин).

Транкилло
Кремона

Живописная манера **Даниэле Ранцони** (Интра, Даниэле Ранцони 1843–1889), с длинным и плавным, как бы замедленным мазком, хорошо передает подвижность воздушной среды и рассеянный свет; в образном плане его работы свободны от сентиментализма и виртуозности, типичных для живописи Кремоны. Особенно выразительны женские портреты, написанные Ранцони: *Графиня Арривабене*; *Девушка в белом* (1886, обе — Галерея современного искусства, Милан); *Княгиня Сен-Леже* (1886, частное собрание, Милан).

РЕЗЮМЕ

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
ПРОГРАММА
РОМАНТИЗМА

В узком смысле термин **романтизм** относится к периоду художественной культуры, охватывающему первую половину XIX в., вплоть до утверждения реализма к середине этого века. Художники, отвергая классицизм и любое унифицирующее определение красоты, развивали искусство, оставлявшее выход индивидуальному творческому началу, эмоциональному переживанию и фантазии. Кроме того, источником вдохновения служили и факты политической и социальной истории, так что искусство часто занималось толкованием современной ему истории.

ИСПАНИЯ
Гойя

Франсиско Гойя (1746–1828) является наиболее ярким представителем испанского романтизма. Его отличают внимание к истории, разнообразные источники вдохновения, свобода исполнения. В атмосфере кризиса просветительских идеалов и наполеоновского вторжения в Испанию в его творчестве нарастает стремление к иррациональному и уродливому. Самые известные произведения, в том числе в жанре портрета: *Герцогиня Альба*, 1795; *Обнаженная маха*, 1800–1803 (?), *Расстрел повстанцев*, 1808; *Хронос, пожирающий своих детей* (1819–1823), гравюры.

АНГЛИЯ

Генрих Фюсли (1741–1825) и **Уильям Блейк** (1757–1827) выражают своими произведениями усиливающийся интерес к фантастическому миру сновидений и оккультизма (**Фюсли**, *Ночной кошмар*, 1781; *Паломники в Кентерберии*, 1809, Блейк).

Пейзажная
живопись

Развивается также важный жанр пейзажной живописи, особенно в творчестве **Джона Констебла** (*Воз сена*, 1821; *Ферма в долине*, 1835) и **Дж. М. У. Тёрнера** (1775–1851; *Улисс, ослепляющий Полифема*, 1829; *Утро*, 1813; *Снежная буря*, 1842).

Прерафаэлиты

Основанная в 1848 г. группа **прерафаэлитов** стремится переосмыслить Средневековье, с его спиритуализмом и религиозностью; ее главные деятели: Д.Г. Россетти (1828–1882), У. Х. Хант (1827–1910) и Дж. И. Миллес (1829–1896). Большой резонанс получает *Движение искусств и ремесел*, основанное У. Моррисом (1834–1896) и способствовавшее переоценке ремесленного труда.

РЕЗЮМЕ

ГЕРМАНИЯ	В Германии получают интересный выход тенденции северного романтизма: атмосфера магического, уводящего за пределы реальности утверждается в произведениях Филиппа Отто Рунге (1777–1810) и К. Д. Фридриха (1774–1840).
Назарейцы	Помимо этого в группе назарейцев все сильнее начинает заявлять о себе интерес к готике и обновлению религиозного чувства, с акцентами мистики. Назарейцы вдохновлялись искусством позднего Средневековья и итальянского кватроченто.
ФРАНЦИЯ	Во Франции романтизм тесно связан с политической жизнью страны. Ж. Л. Т. Жерико (1791–1824), живописец, рисовальщик и литограф, ярко выражает в своих работах драматические стороны и события реальности (<i>Плот Медузы</i> , 1818).
Жерико	
Делакруа	Глава французской романтической школы Эжен Делакруа (1798–1863) пишет картины, наполненные мощной экспрессией и большой свободой фантазии, поддержанной насыщенным цветом и открытой фактурой (<i>Свобода на баррикадах</i> , 1830).
Барбизонцы	В барбизонской школе (названа по местечку недалеко от Парижа, куда приезжали французские художники, исполненные желания писать пейзажи с натуры) утверждается использование тонального колорита, с преобладанием коричневых и черных тонов. Главные представители: Т. Руссо (1812–1867) и Ж. Б. К. Коро (1796–1875).
Реализм	Ок. 1846 г., в преддверии революций 1848 г. зародился реализм – течение, ставшее реакцией на кризис спиритуализма и литературности романтизма и отражением утверждающегося исторического материализма и позитивистских доктрин. Его самые яркие представители – Гюстав Курбе (1819–1877; <i>Человек с трубкой</i> , 1847; <i>Мастерская художника</i> , 1855) и Ж. Ф. Милле (1814–1875; <i>Сеятель</i> , 1850; <i>Анжелюс</i> , 1858–1859).
ИТАЛИЯ	В Италии предпочтение оказывалось историческим и сентиментальным сюжетам (Франческо Айец , 1791–1882). Интересный вклад в эту продукцию вносят такие художники, как Джованни Корновали по про-

РЕЗЮМЕ

Маккьяйоли

звищу Пиччо (1804–1873; *Вдоль Адды*, 1844; *Купальщица*, 1869), А. Фонтанези (1812–1882; *Утро*, 1855–1860; *Закат над Арно*) и скульпторы Л. Бартолини (1777–1850; *Вера в Бога*, 1835) и В. Вела (1822–1891; *Жертвы труда*, 1833).

Скапильятура

Художники маккьяйоли дали старт течению в живописи, развивавшемуся преимущественно в Тоскане. Они использовали революционную технику письма живописным пятном (*macchia*) с сильными контрастами света и тени и в порыве антиакадемизма настаивали на отказе от рисунка в пользу живописи, воспроизводящей «впечатление от истинного». Главные представители: Джованни Фаттори (1825–1908; *Итальянское поле после битвы под Маджентой*; *Юго-западный ветер*). Сильвестро Лега (1826–1895; *Визит*, *Беседка*, *Простолюдника*), Телемако Синьорини (1835–1901; *Ноябрь*, *Флорентийское гетто*, *Спящие мальчики*).

В 1860-е годы в Милане развивалось течение скапильяти – движение художников, настаивавших на отказе от традиции и исполненных решимости защищать автономию искусства, тесно связанного с жизнью. Среди них выдвигаются такие фигуры, как Транкилло Кремона (1837–1878; *Две кузины*, *Влюбленное молчание*, *Плющ*) и Даниэле Ранцони (1843–1889; *Графиня Арривабене*).

15 Импрессионизм и СИМВОЛИЗМ

Переоценка роли света и цвета как инструментов выражения художниками чувств и душевных движений, вызываемых в них окружающей реальностью, письмо быстрым и плотным мазком и предпочтение работать на открытом воздухе стали самыми заметными особенностями импрессионизма – направления в живописи, противопоставившего новые качества ее формального строя принципам академического искусства. Двигаясь от импрессионизма, но с выходом совсем на иные уровни живописного мышления, развивались такие направления, как дивизионизм (пуантилизм), теоретически обоснованный Синьяком, постимпрессионизм и символизм, перенесшие акцент на другие стороны художественного творчества. После символизма, уже в конце XIX в., последний поворот был сделан Эдвардом Мунком, еще раз в острой полемичности выступившим против академизма.

Импрессионизм

Получивший развитие во Франции во второй половине XIX в., импрессионизм представлял собой событие революционной значимости в системе официальной культуры. Его представители подхватили и продолжили поиски нового, уже имевшие место в творчестве Коро и пейзажистов барбизонской школы, в реализме Курбе и романтизме Делакруа (см. гл. 14).

■ Подготовка

На стадии становления импрессионизма большую роль сыграла антиакадемическая программа Мане. Официальная критика отнеслась негативно к его картинам, тогда как писатель Эмиль Золя написал несколько статей в поддержку Мане и других художников группы.

■ Выставка 1874 г.

Первое организованное выступление импрессионистов состоялось в 1874 г., когда в знак полеми-

Разрыв с академическими схемами

ческой независимости от очередной выставки официального Салона они устроили в апреле—мае этого года в мастерской фотографа Феликса Надара собственную выставку, где были представлены работы трех десятков художников, в том числе Базиля, Сезанна, Дега, Моне, Моризо, Писсарро, Ренуара, Сислея. В прессе эта выставка получила наименование **Exposition impressioniste**, с неологизмом, производным от названия картины Моне (*Impression, soleil levant*, 1872). Ядро движения сформировалось еще ок. 1860 г. из пересечения творческих интересов трех друзей — Писсарро, Сезанна и Армана Гийомена (1841—1927). К этой группе вскоре присоединились Моне, Ренуар, Сислей и Базиль. Этим художников, весьма разных по характеру и манере, объединяла особая **восприимчивость к проблемам «видения»** и воодушевляло одинаковое желание **выбраться из пут академических схем и классических сюжетов**, скованных множеством условностей: они же стремились «трактовать сюжет ради тональных качеств, а не ради сюжета как такового: вот что отличает импрессионистов от прочих художников».

Пленэрная живопись

■ Техника импрессионистов

Единство предмета, пространства и атмосферы

Живописному процессу в мастерской импрессионисты предпочли **живопись на открытом воздухе, или пленэре** (*en plein air*): вибрации света в пейзаже, вокруг объекта или человеческой фигуры, характер атмосферы фиксировались в их мгновенной изменчивости, что достигалось посредством **быстрого наложения мазков открытого, не смешанного цвета**. Пренебрегая пластическими эффектами рисунка и светотени ради осязаемого **non-finito**, импрессионисты добивались визуального **слияния объекта, пространства и атмосферы**, нацеливаясь на совпадение живописного изображения с мгновенным впечатлением, физиологическим и психическим, **самого художника**. Разработанная техника получила теоретическое обос-

нование в изысканиях оптиков того времени по тьме дополнительности цветов, но осуществлялась на уровне индивидуальной восприимчивости, в конкретной практике каждого художника, так что метод не был жестко определенным, в отличие от многих других течений, например дивизионизма, «отпочковавшегося» как раз от импрессионизма.

На какое-то время общий интерес к *пленэру* наложил на творчество этих художников печать единства, пусть не скрывая различий в манере письма и образном строе работ, однако импрессионизм так никогда и не стал организованным движением, скрепленным общей программой.

■ Альфред Сислей

Альфред Сислей (Париж, 1839 — Море-сюр-Луэн, 1899), англичанин по происхождению, в 1862 г. начал обучение живописи в мастерской швейцарского художника Шарля Глейра в Париже, где познакомился с Моне, Базилем и Ренуаром. В 1865 г. Сислей отправился с Ренуаром в путешествие вниз по Сене; там он выполнил много пейзажей, в которых небо и вода переданы в импрессионистической технике. Среди его наиболее известных работ: *Площадь в Аржантее* (1872), *Наводнение в Пор-Марли* (1876), *Сена в Сюрене* (1877), *Снег в Лувьсьенне* (1878, все — Музей д'Орсэ, Париж).

■ Камиль Писсарро

Камиль Писсарро (Сен-Томе, Антильские острова, 1830 — Париж, 1903) был одним из наиболее значительных и ярких представителей импрессионистического движения. Обосновавшись в 1858 г. в Париже, он познакомился с Моне и Коро. Его живопись, испытывая влияние Мане, вначале строгая, с резкими контрастами света и тени, с 1868 г. становится заметно иной, более светлой и «размытой» (*Дорога в Лувьсьенне*; *Каштаны в Лувьсьенне*, 1870, Музей д'Орсэ, Париж). До 1880 г., в свой необычайно плодотворный пе-

Тончайшие
эффекты
атмосферы

Городские
пейзажи

риод, совпавший с утверждением импрессионизма, Писсарро создавал пейзажи, отмеченные **неосознано-тонкими атмосферными эффектами**, но всегда «уложенными» в композиционно сбалансированную, надежную структуру (*Мостик; Красные крыши*, 1877, там же). Потребность в более строгой и систематической технике привела его — под влиянием стиля Сёра — к принятию ненадолго метода дивизионизма (*Женщина на лугу*, 1887, там же). Затем он работал над детально точной серией **городских пейзажей**, изучая, как меняется весь облик места в разные часы дня, например, *Площадь Французского театра* (1898, Музей, Реймс), *Понт Рояль и навильон Флоры* (1903, Музей Пти Пале). Писсарро написал также ряд портретов и оставил обширное графическое наследие, включающее более 200 гравюр, офортов и литографий.

■ Дега

Динамика
и острота рисунка

Илэр Жермен Эдгар Дега (Париж, 1834—1917) в 1872 г. вошел в состав группы импрессионистов, среди которых он выделялся динамичным и отточенным стилем рисунка, а также характерными сюжетами: круг его тем — балерины, артисты увеселительных заведений, скачки (*Танцевальное фойе Оперы на улице Ле-Пелетье*, 1872; *Танцовщицы*, 1874, обе — Музей д'Орсэ, Париж). После путешествия в Новый Орлеан Дега начал создавать произведения, свидетельствующие о достигнутой им большой композиционной свободе и освоении более насыщенной цветовой гаммы (*Абсент*, 1876, там же). Круг его сюжетов расширился (*Прачки*, 1876—1878, собрание Гювард Дж. Сакс, Стамфорд; *Гладильщицы*, 1884, Музей д'Орсэ, Париж); серия *Женщины за туалетом*, 1885—1898). Очень элегантны по стилю выполненные им пастелью женские ню и фигуры танцовщиц, с моделировкой воском и мелом (*Четырнадцать танцовщиц*, 1881, Метрополитен-музей, Нью-Йорк).

Эдуар Мане

Эдуар Мане (Париж, 1832—1883) был главным действующим лицом в той живописной революции, которую подхватили импрессионисты и которая имела очень долговременные последствия. Мане отказался от пластических характеристик объемов, перспективы и светотени, опираясь на контраст и соотношение тонов. Его картины *Завтрак на траве* и *Олимпия* стали вехами глубокого обновления, первым плодом которого и был импрессионизм — пролог всего современного искусства.

Зачинатель современного искусства

Раннее творчество

Сын крупного чиновника, Мане отошел от семьи, чтобы следовать своему художественному призванию. Человек рафинированной культуры и образованности, он играл заметную роль в интеллектуальной жизни Парижа. В 1856 г. он открыл собственную мастерскую, приступив к разработке своего стиля, который заявляет о себе в картине *За стаканом абсента* (1858, Глиптотека Ни Карлсберг, Копенгаген). В этом произведении, как и в работе *Испанец, играющий на гитаре* (1861, Метрополитен-музей, Нью-Йорк), уже проглядывает тенденция строить пространство посредством противопоставления черного и светлых тонов интенсивного, резкого цвета.

Формирование индивидуальной манеры

■ Скандальная живопись

В 1863 г. Мане выставил на Салоне отверженных (Salon des refusés) картину *Завтрак на траве* (1863, Музей д'Орсэ, Париж), которой суждено было стать одной из самых знаменитых. Она вызвала немедленный скандал: на фоне лесного пейзажа была помещена — с явной отсылкой к Джорджону — обнаженная женская фигура в окружении двух мужчин, одетых по моде того времени. *Олимпия*, написанная вскоре после этого и в 1865 г. выставленная на Салоне, стала поводом к продолжению скандала: во фронтальном, «парадном» изображении Мане представил молодую обнаженную куртизанку, гордо возлежащую на постели.

Завтрак на траве

Олимпия

В 1866 г. он написал картину *Флейтист* (Музей д'Орсэ, Париж), однако она была отвергнута жюри Салона, а в 1867 г. работы Мане не допустили к показу на Всемирной выставке. В виде полемического жеста Мане разместил 55 своих произведений в павильоне, сооруженном недалеко от выставки.

■ Поворот к импрессионизму

В 1868 г. Мане познакомился с художницей **Бертой Моризо** (1841—1895), которая стала его ученицей и любимой моделью. Именно она **связала его с импрессионистами**, общение с которыми проявилось усилением интереса к разработке светлой цветовой гаммы в **пленэрных** композициях. Свои сюжеты Мане находил в **повседневной жизни парижских улиц**; во все более свободной манере, с текучими мазками, он писал также **пейзажные сцены, пронизанные вибрирующим светом** (*В лодке*, 1874, Метрополитен-музей, Нью-Йорк; *Аржантёй*, 1874, Музей изящных искусств, Турнэ). Однако от импрессионистов его отделяет более **пристальное отношение к композиции картины и размещению человеческих фигур**. В 1877 г. картина *Нана* (Кунстхалле, Гамбург) была отвергнута жюри Салона, тем не менее это не помешало Мане написать целый цикл своеобразных жанровых картин, сюжеты которых взяты из **среды парижских пивных и кафе** — он всегда сохранял острый, но доброжелательный взгляд на свою эпоху (*Подавальщица пива*, Музей д'Орсэ, Париж).

В 1882 г. Мане выставил на Салоне с большим успехом свою работу *Бар в Фоли-Бержер* (Галерея Тейт, Лондон), ставшую последним крупным творением этого художника: прикованный к постели, он в последний год отпущенной ему жизни смог создать лишь блестящую серию натюрмортов.

Клод Моне

Клод Моне (Париж, 1840 — Живерни, 1926) — один из главных представителей импрессионизма. Сначала он жил в Гавре, где под воздействием

Вибрирующий
свет

Внимание к чело-
веческой фигуре

Мир парижских
кафе и пивных

художника Эжена Будена (1824–1898) начал заниматься живописью на пленэре, особенно интересуясь передачей текучего, вибрирующего света. Первые шаги К первым парижским годам относятся несколько его пейзажей, выполненных в Онфлёре: в них еще чувствуется влияние Курбе. Оглядка на реалистическую систему ощутима и в картине *Женщина в зеленом платье* (Кунстхалле, Бремен), выставленной на Салоне 1866 г.

■ Вибрации цвета и света

В 1866 г. Моне написал работу *Женщины в саду* (Музей д'Орсэ), ставшую важнейшим этапом в его живописных поисках в русле импрессионизма: светлая цветовая гамма распространяется и на тени, делая их цветными и словно пронизанными светом. С этого момента неизменным свойством живописного мышления Моне становится отождествление живописи и природы, образа и формы: он излагает правду видимой реальности на языке всех вариаций и вибраций цвета, которые только может постичь человеческий глаз. В 1869 г., отправившись с Ренуаром в Буживаль, он посвятил себя исключительно пейзажу и изучению рефлексов света на воде. *Лягушатник* (1869, Метрополитен-музей, Нью-Йорк) — картина, где впервые наиболее полно реализована импрессионистическая система: художник не пытается подражать объективной реальности, скорее он фиксирует на холсте собственные ощущения — «впечатление», полученное от соприкосновения с фрагментом природы. В Аржантёе стиль Моне достигает полной зрелости: в произведениях 1870-х годов выражена особенно полно его живописная концепция: он использует наложение коротких мазков чистого цвета — согласно законам дополнительной цветности цветов, — которые становятся у него чем дальше, тем все более дробными и мелкими.

■ Шедевры

Особенно показательны такие шедевры, как *Завтрак в саду* (1872), *Маки* (1873), *Мост в Аржантёе*

Впечатление,
восход солнца

(1874, все — Музей д'Орсэ, Париж), а прежде всего — знаменитая работа *Впечатление, восход солнца* (1872, Музей Мармоттан, Париж), которая и дала название направлению — импрессионизм. Моне словно испытывал пейзаж в различных атмосферных условиях: *Ветёй зимой* (1879, Художественный музей, Гётеборг), *Ветёй летом* (1880, Метрополитен-музей, Нью-Йорк). Последний период жизни он провел в Живерни, упражняя свою визуальную восприимчивость вибраций цвета — пытаясь схватить его изменения при смене освещения в разные часы дня и времени года: так появились циклы *Тополя* и *Стога* (1890), серия *Руанский собор* (1894), виды Лондона (1900—1904) и Венеции (1908—1909) и, наконец, знаменитые *Нимфеи* (*Кувшинки*), тему которых художник разрабатывал на протяжении многих лет (1909—1926).

Пьер Огюст Ренуар

Влияние Моне

В ряду основных представителей импрессионизма стоит и Пьер Огюст Ренуар (Лимо, 1841 — Кань-сюр-Мер, 1919), начинавший как художник с росписи тканей и вееров.

Под уговоры своего друга Моне Ренуар тоже стал работать на пленэре, что заставило его высветлить палитру (*Лягушатник*, 1869, Национальный музей, Стокгольм, и фонд Оскара Райнхарта, Винтертур) и освоить письмо отдельными цветами, которое было завоеванием импрессионизма.

■ Период импрессионизма

1870—1881 гг. считаются временем расцвета импрессионистического метода у Ренуара. Цветовая ткань его работ становится все более живой, словно вибрирующей, и материя конкретного мотива все сильнее растворяется в массах и потоках цвета (*Тропинка в высокой траве*, Музей д'Орсэ, Париж). Неподражаемый мастер женских образов, особенно обнаженных фигур, он

Массы
и потоки цвета

Женские фигуры

погружает их в сияющую световую среду, где формы моделируются светом (*Женская полуфигура в солнечном свете*, там же). Ренуар обладал неподражаемым даром **острой наблюдательности** при изъятии неприятных сторон парижского мира, что сделало его **проникновенным поэтом повседневной жизни парижского люда**. Он отображал оживленные балы, больше похожие на народные гулянья (*Бал в Мулен де ла Галетт*, 1878, там же), и элегантную публику, наполняющую столичные театры (*Ложя*, 1874, Институт Курто, Лондон; картина была показана на Первой выставке импрессионистов). В этот период он писал также много портретов, **отмеченных простотой поз и непосредственностью в трактовке форм**, когда главными составляющими образа являются свет, цвет и воздушная среда (*Читающая девушка*, 1874; *Мадам Шарпантье*, 1876–1877, обе — Музей д’Орсэ, Париж). 1879 г. датируется один из шедевров и программных произведений импрессионизма: *Гребцы в Шату* (национальная галерея, Вашингтон), за которым, двумя годами позже, последовала знаменитая работа *Завтрак гребцов* (1881, собрание Филлипс, Вашингтон).

Контрасты
парижской жизни

Показательно
импрессионистические работы

■ Период «энгровский», или «терпкий»

Путешествия 1881–1882 гг. в Алжир и Италию обогатили Ренуара новыми впечатлениями: именно в этот период он начал пересматривать принципы импрессионизма: он чувствовал необходимость более детального **размышления об общей структуре картины и о пластических закономерностях формы**, а это предполагало возврат к классической традиции.

Возврат к структурно-пластическим ценностям

Так начался период, получивший название «энгровского», или «острого, терпкого» (по-французски эти слова звучат почти одинаково), охватывающий **1883–1890 гг.**, когда его живопись обретает все более гладкий вид, с точно выписанными деталями, с явной **предрасположенностью к холод-**

Холодные тона

Возврат
к колоризму

ным тонам, к рисунку и линии, определяющим формы (*Купальщицы*, ок. 1884–1887, частное собрание, Филадельфия). Последний этап жизни отмечен **возвратом к его особому колоризму**. Наряду с натюрмортами и пейзажами (*В Эстаке*, 1882; Музей изящного искусства, Бостон) любимой темой оставались ню (*Купальщицы*, 1918–1919, Музей д'Орсэ, Париж).

Дивизионизм

Научное изучение
оптико-визуаль-
ных процессов

Дивизионизм, или **пуантилизм** (*pointillisme*, французский аналог термина), является течением в живописи, зародившимся во Франции ок. 1884 г. с названием неомпрессионизм. Он развивался на основе **научного анализа оптико-визуальных процессов**, эмпирическим путем уже освоенных импрессионизмом и связанных с изобретением фотографии.

Чистые и дополни-
тельные цвета

Дивизионисты разрабатывали живопись, **основанную на применении чистых («отдельных») тонов и дополнительных, никогда не смешивающихся друг с другом, но положенных рядом, даже имеющих точечную форму**, — глазу зрителя доверялся процесс соединения световых излучений, производящих в его воображении эффект большой световой силы, свечения цвета. Теоретическая подоснова, однако, исключала непосредственность визуального ощущения; таким образом, хотя постулат импрессионистов о работе на *пленэре* у дивизионистов сохранялся, тематика у них воплощалась в далеких от натуры изображениях, с ощущением вневременности.

Теоретиком дивизионизма был Поль Синьяк, максимально точно освоивший систему Жоржа Сёра из всех его последователей, среди которых были **Шарль Ангран** (1854–1926), **Максимильен Люс** (1858–1941), **Альбер Дюбуа-Пийе** (1845–1890). Из Франции движение распространилось в другие европейские страны, включая Италию (см. гл. 17).

■ Жорж Пьер Сёра

Жорж Пьер Сёра (Париж, 1859–1891) долгое время упражнялся в рисунке, выработав тем самым зрелый графический стиль, затем переключился на живопись. Увлеченный исследованиями в области оптики, отражавшими интересы эпохи позитивизма, и восприятия цвета, художник **принялся реформировать метод импрессионизма на основе научных знаний** и со всей последовательностью разработал принципы собственного метода. В 1884 г. на первом Салоне независимых он выставил картину *Купанье в Аньере* (1884, Национальная галерея, Лондон) — большую композицию, которая привлекла внимание П. Синьяка, и уже вместе они совершенствовали технику *пуантилизма*. Первым значительным результатом в данном направлении стала знаменитая картина *Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт* (1884–1886, Художественный институт, Чикаго), которая считается манифестом пуантилизма. Последующие произведения, такие как цикл *Модели* (1886–1888, фонд Барнс, Мерион) и *Парад* (1888, Метрополитен-музей, Нью-Йорк), обнаруживают тяготение к символизму и теориям о символическом значении направления линий и их психологического воздействия.

«Научная»
реформа
импрессионизма

Гранд-Жатт

■ Поль Синьяк

Поль Синьяк (Париж, 1863–1935) формировался в своих художественных установках в среде импрессионизма. Затем он переместился в своих интересах в сферу оптики, чтобы научно трактовать природу восприятия и действие цветов, что приблизило его к теории и методу живописи, разработанным Сёра, с которым он подружился: техника пуантилизма была практическим воплощением точного видения, основанным на разделении цветов. **Синьяк стал теоретиком дивизионизма.** Наиболее ярко суть его искусства прослеживается в акварелях, несущих в себе не-

Теоретик
дивизионизма

посредственность впечатления: прежде всего, это пейзажи с морем — *Порт Сен-Тропе*, (1894, Музей л'Анносиад), *На рейде марсельского порта* (1911, Национальный музей современного искусства, Париж).

Постимпрессионизм

В начале XX в. в употребление вошел термин **постимпрессионизм**, относившийся к различным тенденциям во французской живописи, которые пришли на смену импрессионизму и дивизионизму, прокладывая путь к фовизму и кубизму. После отеснения композиции «с главных ролей» цветом и светом, что провели импрессионисты, начался поиск новой **выразительной определенности формы**, и в этом процессе действовали заодно такие разные по своим интересам и темпераменту художники, как Сезанн, Гоген, Ван Гог, Тулуз-Лотрек, Эмиль Бернар (1868–1941), Одилон Редон, Пьер Боннар (1867–1947), Эдуар Вуюяр (1868–1940). Через влияние этих несхожих, ярких индивидуальностей, особенно Сезанна, с его фундаментальным опытом «конструирования» пространства, постимпрессионизм вызвал и развитие концепций символизма и синтетизма (**Понт-Авенская школа**, «**Наби**»), с их идеальным стремлением «возвыситься над миром видимостей».

Экспрессивная
трактовка формы

Художники

Школы

■ Тулуз-Лотрек

Анри де Тулуз-Лотрек (Альби, 1864 — Мальроме, Жиронда, 1901) был художником, гравером и рисовальщиком, который вдохновлялся темами повседневной жизни, анализируя их без снисходительной жалости и ложного морализаторства; его поиски пересекаются с проблематикой стиля модерн, а характер композиций и манера изображения персонажей сближают его с символизмом.

Выходец из знатной семьи, он имел сложную жизнь, обусловленную его карликовым ростом.

Обратившись к занятиям живописью, он глубоко впитал опыт импрессионистов, оценив новизну письма фрагментарными мазками и абсолютную свободу цвета. Особенно пристально Тулуз-Лотрек изучал работы Дега, привлеченный его интересом к линии и структуре композиции. Однако не менее значимым для него было постижение образительного языка японских гравюр, научившего его лаконичной простоте форм и двухмерному пространству, выстраиваемому непрерывной линией и распределением плоскостных цветовых зон. Приверженный действительности и прежде всего человеку как ее главной составляющей (а особенно его привлекал разнообразный типаж ночной жизни Парижа), художник-наблюдатель этой окружающей реальности запечатлевал психологические типы, заостря образы динамичной стилизацией форм. 1888 годом датирована картина *В цирке Фернандо* (Художественный институт, Чикаго), где цвет использован для акцентирования линейной динамики, определяющей всю композицию. Затем следуют: *Бал в Мулен Руж* (1890, собрание Максхеми, Филадельфия) и *Мавританский танец (Танец Ла Гулю, или Зеваки, 1895, Музей д'Орсэ, Париж)*. Все персонажи «прекрасной эпохи», как стали называть это время позднее, были также излюбленными сюжетами серии афиш, которые Тулуз-Лотрек выполнял для различных кабаре или коммерческих проектов (а начинал он с афиш для кабаре Мулен-Руж). В них декоративный эффект и эмоциональная выразительность достигаются удивительным сплавом линии и цвета, так что Тулуз-Лотрек подлинно обновил искусство рекламы. Его афиши имели исключительное влияние на всю последующую европейскую графику.

Влияние импрессионизма и японской живописи

Афиши

Поль Сезанн

Поль Сезанн (Экс-ан-Прованс, 1839–1906) был художником-первопроходцем в новом понимании Урок новаторства

нии задач живописи, и его опыт является одним из ключевых моментов в истории искусства второй половины XIX в.

■ Импрессионистический опыт

Произведения
«романтического»
периода

Сезанн не сразу заинтересовался живописными новациями импрессионистов. Его работы до 1873 г. еще выдают связь с романтической традицией (*Скорбь*, или *Магдалина*, Музей д'Орсэ, Париж; *Осел и воры*, Галерея современного искусства, Милан). Пребывание в Овер-сюр-Уаз, начиная с 1872 г., и сближение с Писсарро стали важным этапом в его творчестве, способствовавшим постепенному **высветлению его палитры и достижению синтеза между объемом и пространством посредством света**. Это конструирование живописи станет определяющим во всех работах Сезанна. В 1873 г. он написал в Овере картину *Дом повешенного* (Музей д'Орсэ, Париж), одно из первых его произведений импрессионистического характера.

Поворот
к импрессионизму

■ Разрыв с импрессионизмом

К лаконизму форм

Неудача на Третьей выставке импрессионистов в 1877 г. стала толчком к **решительному отходу** Сезанна от группы. Его жизнь протекала в разъездах по Франции, что нашло отражение в **многочисленных пейзажах** (*Скалы в Эстаке*, Художественный музей, Сан-Паулу). Стремление к **упрощению формы** привело его к такому построению объектов, при котором **эффект объемности достигается хроматическими массами**. Что касается бесчисленных натюрмортов, написанных художником, то решаемые в них задачи сам он в одном из писем (1904) определил как «трактовку натуры согласно цилиндру, сфере, конусу, с соблюдением точной перспективы», и эта фраза выдает в нем, по сути, первого теоретика кубизма. В 1895 г. А. Волларом была организована **первая персональная выставка** художника. В начале XX в. его слава была уже международной, а его произведе-

Международный
успех

ния обнаруживают все более сильный интерес к цвету как средству конструирования объемных масс (*Гора Сент-Виктуар*, 1904–1906, Кунстхаус, Цюрих; *Большие купальщики II*, 1900–1905, Национальная галерея, Лондон; *Игроки в карты*, 1890–1892; *Натюрморт с драпировкой*, 1895–1900, обе — музей д'Орсэ, Париж).

Винсент Ван Гог

Винсент Ван Гог (Грот Зундерт, 1853 — Овер-сюр-Уаз, 1890), автор большого числа произведений (ок. 800 картин и столько же офортов и рисунков), является одним из самых значительных мастеров живописи: его революционные стилевые новации и крайняя обостренность в восприятии и передаче трагедии человеческого существования стали прологом к художественным и образным решениям в искусстве XX в.

■ Ранние произведения

Сын протестантского пастора, Винсент тоже начинал проповедником среди угольщиков Боринажа. Уволенный с этой работы, он вернулся к семье в 1881 г., затем отправился в Гаагу, в 1883 г. жил уже в Нюэнене. В его живописной манере этот период характеризуется **преобладанием коричневых тонов**, бистра (черный состав), с **высветлениями белыми штрихами**. Тогда же были написаны три варианта *Едоков картофеля* (последняя версия 1885 г. — Государственный музей Ван Гога, Амстердам). В Париже, где художник оказался в 1886 г., его стиль под воздействием живописи импрессионистов изменился: **палитра обогащается чистыми цветами**, колорит становится **намного светлее**; цвет же все более начинает **превращаться в средство выражения внутреннего состояния**. Ван Гог завел дружбу с Тулуз-Лотреком, Сёра и Гогеном. Писал много пейзажей в манере точечного письма, с сильными цветовыми контрастами (*Купальная баржа на Уазе у Аньера*,

В Париже
с импрессионистами

частное собрание, Уппервиль; *Портрет папаша Танги*, 1887, Музей Родена, Париж). Страстно влюбленный в японскую гравюру, Ван Гог коллекционировал эстампы.

■ Арлезианский период

Лихорадочная
деятельность

Переехав в 1888 г. в Прованс, в городок Арль, Ван Гог за пятнадцать месяцев написал почти 200 картин, отмеченных сильным контрастом цветов и светящимися красками — зеленой изумрудной, красным кармином, синим кобальтом, желтой золотой (*Лодки в Сент-Мари, Равнина Крау*, обе — Государственный музей Винсента Ван Гога, Амстердам; *Ночное кафе*, Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хавен; *Ваза с подсолнухами*, Национальная галерея, Лондон; *Почтальон Рулен*, Государственный музей Крёллер-Мюллер, Нидерланды). К нему в Арль приехал

ЯПОНСКИЕ ГРАВЮРЫ НА ЗАПАДЕ

Открытие и распространение японской художественной культуры, особенно гравюр, на Западе восходит ко второй четверти XIX в. благодаря выходу иллюстрированных изданий с произведениями японского искусства и начавшимся коллекционированием японских гравюр. Гравюры в стиле *укиё-э* оказали беспрецедентное влияние на европейское искусство (от импрессионистов до группы Наби, вплоть до стиля модерн и далее). Гравюры были широко распространены и стоили недорого; репертуаром тем служили элегантные изображения, повествующие о красоте женщин, о кварталах, отданных под дома наслаждения, о театре кабуки, посвященные жанровым сценам и пейзажным видам. Первые ксилографические листы во вкусе *укиё-э* появились в XVII в. в виде книжных

иллюстраций; затем гравюра утвердилась как независимый вид творчества, со своими выразительными средствами, включая цвет. В последующий период определились качественный уровень и характерные компоненты разных школ *укиё-э*. Среди них одним из последних знаменитостей был художник **К. Хокусай** (1760–1849), который в своих пейзажах, совершенно современных по языку выражения (*Сто видов горы Фудзи*, 1834–1835), осуществил важное обновление стиля. Период наивысшего расцвета японской гравюры относится к 1765–1800 гг., когда активно работали многие художники и среди них такая яркая фигура, как великий **К. Утамаро** (1753–1806) — первый японский художник, которому была посвящена монография на Западе, книга Эдмона Гонкура.

Гоген, но их совместное проживание оказалось невозможным; Ван Гог, больной от нервного истощения, в приступе безумия пытался напасть на друга, потом ранил себя, отрезав часть левого уха. Так начался кризис с провалами сознания, из-за чего он был **вынужден находиться на длительном лечении в психиатрических лечебницах**. К этому периоду относятся серия *Автопортреты с отрезанным ухом* (Институт Курто, Лондон; собрание Блок, Чикаго); *Ирисы* (частное собрание, Нью-Йорк); *Пшеничное поле с кипарисами* (1889, Национальная галерея, Лондон); *Улица с кипарисом и звездами* (Государственный музей Крёллер-Мюллер, Нидерланды), а всего плодом его напряженной деятельности в эти годы стали около 150 картин и 100 рисунков, характеризующихся **волнистым движением линии и интенсивными завихрениями цвета, раскрывающими внутреннее смятение художника**. В 1890 г. в Париже, несмотря на плохое самочувствие, он продолжал напряженно работать. В одной из последних картин, *Стая ворон над хлебным полем* (1890, Государственный музей Винсента Ван Гога, Амстердам), написанной не волнообразными мазками, а отрывистыми сегментами цвета, обнажается состояние безысходного одиночества и тоски, почти предвестие трагического конца: выстрелив себе в грудь из револьвера, Винсент скончался спустя два дня на руках у брата Тео.

Психическое
отчуждение

Возвращение
в Париж

Символизм

Символизм был направлением, сложившимся в современной живописи около 1890 г., в период постимпрессионизма. С идеей поиска новых тем и ухода от реализма XIX в. соединилась настоятельная потребность выразить стремление к трансцендентному. Новое поколение символистов возглавили Г. Моро, О. Редон и Р. Бресдан. Новая эстетика зародилась во Франции в сфере литературы, в поэзии, где появилась когорта таких вели-

чин, как Бодлер, Малларме, Верлен, Рембо. В этот момент живой импульс в круг символистов внес П. Гоген, который был хорошо знаком с поэтами-символистами.

Символизм за пределами Франции

Почти одновременно, в более или менее тесной связи с французским символизмом, заявили о себе аналогичные тенденции в других европейских странах: в Англии, где старт символизму уже был дан прерафаэлитами и где в викторианскую эпоху большой резонанс получил эстетизм Обри Бердслея (1872–1898); в Голландии с появлением Яна Тооропа (1858–1928), в Швейцарии – с Фердинандом Ходлером (1853–1918), в Германии – с Альфредом Кубиным (1887–1959). Еще одним центром символизма стала Вена, где вокруг Г. Климта сложилась большая группа художников, основавших в 1897 г. движение Венского Сецессиона.

■ Поль Гоген

Годы творческого формирования

Поль Гоген (Париж, 1848 – Хива Оа, Маркизские острова, 1903) начал свою художественную карьеру в 1883 г., отказавшись продолжать работу коммивояжера. На это решение повлияла дружба с Писсарро, познакомившего Гогена с импрессионистами, и тот принял участие в их выставках 1880–1886 гг. Кроме того, очень важными для формирования Гогена-живописца были периоды пребывания в Бретани, в Понт-Авене и Ле-Пульдю, где он выработал и сформулировал принципы клуазонизма и синтетизма, а также дружба с Ван Гогом, встречи с литераторами-символистами, путешествие в тропики в 1887 г. и поездка в Папеете и Матайе (1891–1893). К этому периоду относятся такие произведения, как *Борьба Иакова с ангелом* (1888), *Желтый Христос* (1889), *Зеленый Христос* (1889), *Прекрасная Анжель* (1889), несущие в себе впечатления бретонской среды и особенно важные тем, что помогли Гогену **отойти от импрессионистического натурализма** (важную роль сыграли также размышления

Отход от импрессионизма

о произведениях Сезанна). Композиции отличаются строгой схематичностью, в которых ритмическое напряжение линии «стягивает» зоны вибрирующего цвета, напоминая средневековое искусство витража.

Затем Гоген доводит цвет до абсолютной абстракции, и это становится средством внушения мысли о символической значимости цветовых пятен, их способности вывести к мирам далеким и таинственным: таковы картины *Та Матете* (1892, Художественный музей, Базель); *Таитянские женщины на пляже* (1891, Музей д'Орсэ, Париж); *Девушка с цветком*, *Марахи Метуа Но Техамана* (собрание Стивена К. Кларка, Нью-Йорк), *Манао Тунапау*. В 1895 г. Гоген уехал из Франции навсегда: вплоть до 1901 г. он оставался на Таити, затем обосновался в Доминике, ныне Хива Оа, на Маркизских островах, где и умер. К этому периоду относятся такие шедевры, как *Навенева Махана* (1896, Музей изящных искусств, Лион), *Откуда мы? Кто мы? Куда мы идём?* (1897, Музей изящных искусств, Бостон), *Белая лошадь* (1898, Музей д'Орсэ, Париж), *Таитянские девочки с цветами манго* (Метрополитен-музей, Нью-Йорк), *Варварские рассказы* (1902, Музей Фолькванг, Эссен), в которых художник попытался передать универсальный смысл божественного сквозь призму загадочного мира идолов и древних мифов.

Особенности
гогеновского
символизма

Шедевры полинезийского периода

■ Моро и Редон

Гюстав Моро (Париж, 1826—1898) формировался в духе неоклассики, однако важное значение имели его встреча с прерафаэлитами и путешествие, совершенное им в 1857 г. в Италию, где он изучал живопись кватроченто и чинквеченто. В 1864 г. на Салоне была выставлена его картина *Эдип и Сфинкс* (Метрополитен-музей, Нью-Йорк). Отображение натуры он пытается наделить **символическим языком**: эту тенденцию хорошо передают картина маслом *Танец Саломеи* (Му-

Гюстав Моро

зей Г. Моро, Париж) и акварель *Восход* (Лувр, Кабинет рисунков, Париж). В 1884 г. Моро приступил к большому полотну *Химеры*, в 1890 г. последовал *Орфей*, в 1896 — *Юпитер и Семела* (все — Музей Г. Моро, Париж, как и основная часть его рисунков).

Одilon Редон

Одilon Редон (Бордо, 1840 — Париж, 1916), живописец и гравер, принадлежал к поколению импрессионистов, однако выделялся среди современников своим обращением к литографии и рисунку, которые и сделали его проводником символизма. Графика Редона передает **беспокойные и таинственные видения, волновавшие внутренний мир художника** (альбом литографий *Во сне*, 1879; *Истоки*, 1885; иллюстрации к книге Г. Флобера «Искушение Святого Антония», 1888, и сборнику поэта Ш. Бодлера «Цветы зла», 1890), которые делают его одним из предшественников символизма.

■ Понт-Авенская школа и «Наби»

Понт-Авенская
школа

Вокруг Гогена в 1886—1890 гг. в местечке **Понт-Авен** в Бретани образовалась группа художников, которая дала жизнь движению **символистского толка**, а дальнейшим отпочкованием стала группа **Наби**. Главные представители **Понт-Авенской школы** — это Эмиль Бернар (1868—1941), Шарль Лаваль (1862—1894), Морис Дени (1870—1943), А. де Шамайяр. Движение развивалось, дистанцируясь от импрессионистов в намерении преодолеть присущий их живописи характер сиюминутности; принципы нового течения основывались на идее синтеза, на акценте **плоскостных участков цветовой поверхности и на подавлении перспективы и натуралистично понимаемого пространства**. Гоген и Бернар выработали особую технику клуазонизма (*cloisonnisme*), напоминающую перегородчатую эмаль (*cloisonné*): метод построения крепкой плоскостной формы плоскостными участками цвета с черными или синими контурами, превращающими их в нечто похо-

жес на цветную мозаику или средневековый витраж в той же Бретани. Картины Бернара и в особенности Гогена считаются исходной точкой нового стиля синтетизма (Гоген, *Видение после проповеди*, другое название *Битва Иакова с ангелом* (1888, Национальная галерея Шотландии, Эдинбург)).

В октябре 1888 г. под названием **«Наби»** (на иврите *nabi* — пророк) группа молодых французских художников образовала отдельный союз, выработавший эстетическую программу и живописные принципы, очень близкие основным положениям Понт-Авенской школы. В первую группу «Наби» входили Поль Серюзе (1864–1927), Пьер Боннар (1867–1947), Морис Дени, Эдуар Вюйяр (1868–1940), Кер-Ксавье Руссель (1867–1944), Поль Рансон (1864–1909), Р. Пио; позже к ним присоединились голландец Ян Веркаде, швейцарец Феликс Эдуар Валлотон (1865–1925) и скульпторы Аристид Майоль (1861–1944) и Лакомб. Живопись «Наби», с чистыми цветами и предельным упрощением форм, во многом ориентирована на стилистику японских гравюр, влияние которых сказалось прежде всего на характере графики, сделанной набивками для постановок, афиш, ширм и разного рода театральных декораций. Их значение следует рассматривать в содержании и качестве эстетических идеалов, в переоценке ремесленного труда и, прежде всего, в том вкладе, который отдельные участники группы внесли в становление стиля модерн.

■ Эдвард Мунк

Норвежец Эдвард Мунк (Лётен, 1863 — Экели, Осло, 1944) в начале 1880-х гг. выступил с картинами, отличающимися глубоко психологичной и тонкой выразительностью (*Портрет сестры Ингер*; *Больная девочка*, обе — Национальная галерея, Осло). В 1885 г. Мунк в первый раз отправился в Париж, куда приехал еще и в 1889 г., когда он

Напряженный
драматизм

открыл для себя Гогена, а также художников «Наби», затем Сёра и Ван Гогa. Наиболее важный период творчества этого художника приходится на 1892–1902 гг., в течение которых Мунк определил направление поиска собственной поэтики, соприкасающейся с символизмом, и характера живописного языка. Его **напряженный драматизм** предвосхищает приемы и образный строй немецкого экспрессионизма. Любовь, смерть, а позже и жизнь стали в его искусстве наиболее актуальными темами. К числу главных работ относятся *Вечер, улица Карла Йохана в Осло* (1892, собрание Расмус-Мейер, Берген); *Зрелость* (ок. 1893) и *Крик* (1893, обе – Национальная галерея, Осло); *Тоска* (Музей Мунка, Осло); *Фриз Жизни* (1900–1902).

РЕЗЮМЕ

ИМПРЕССИОНИЗМ Развивался во Франции во второй половине XIX в. с антиакадемической программой Мане, проводника новаторских тенденций. Термин обозначает движение, объединяющее художников, различных по своему складу, воодушевленных общим желанием разорвать с академизмом и предпочитавших пленэрную живопись, в которой быстрые мазки заменяли рисунок и светотень. Кроме лидеров Мане, Моне и Ренуара, в движение входили Сислей (1839–1899), Писсарро (1830–1903), Дега (1834–1917).

Мане **Эдуар Мане** (1832–1883) принадлежал лишь отчасти к импрессионизму, защищая личный стиль, в котором пространство строится противопоставлением черных и светлых тонов, большое внимание уделяется композиции картин и человеческим фигурам. В числе самых известных картин: *Завтрак на траве*, *Олимпия*, которые вызвали скандал портретными ню; *Флейтист*, *В лодке*, *Аржантёй*, цикл жанровых сцен в парижских пивных барах и кафе (*Подавальщица пива*, *Бар в Фоли-Бержер*).

Моне **Клод Моне** (1840–1926) писал в светлой цветовой гамме, в том числе и тени, делая их цветными и словно пронизанными светом, отождествляя живопись и природу, образ и форму, излагая правду на языке вариаций и вибраций цвета, постигаемого глазом. Главные произведения: *Женщины в саду*, *Лягушатник*, *Завтрак в саду*, *Маки* и знаменитая картина *Впечатление, восход солнца*, название которой (Impression...) стало поводом к появлению самого термина «импрессионизм».

Ренуар **Пьер Огюст Ренуар** (1841–1919) использовал в цветовой ткани своих работ все более живое и вибрирующее растворение материи внешнего мотива на массы и потоки цвета: *Гребцы в Шату*, *Завтрак гребцов*, *Купальщицы*.

ДИВИЗИОНИЗМ Зародился во Франции около 1884 г. и развивался на научных основах интерес к оптико-визуальным процессам созданием живописи из чистых и дополнительных цветов, но не смешиваемых, а противопоставленных при работе дробным, точечным мазком. Главные представители: **Ж.П. Сёра** (1859–1891; *Прогулка на острове Гранд-Жатт*), **П. Синьяк** (1863–1935; *Порт Сен-Тропе*, *Порт Марсель*).

РЕЗЮМЕ

ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ	Термин дан в начале XX в. для определения тенденций во французской живописи, развивавшихся после импрессионизма и дивизионизма.
Сезанн	Поль Сезанн (1839–1906) – ключевая фигура этой стадии художественного процесса; неуклонно работал над осветлением палитры, добиваясь посредством света синтеза между объемом и пространством. Среди главных произведений: <i>Гора Сент-Виктуар</i> и <i>Купальщики</i>.
Ван Гог	Винсент Ван Гог (1853–1891), один из самых значительных художников, сумевший выработать свой стиль, отталкиваясь от живописи импрессионистов; неуклонно усиливает значение цвета как средства выражения собственного, беспокойного и сложного внутреннего мира. Провел длительное время в психиатрических больницах, где писал автопортреты, в том числе с отрезанным ухом. Среди основных произведений: <i>Ночное кафе</i>, <i>Арлезианка</i>, <i>Пшеничное поле с кипарисами</i>, <i>Улица с кипарисом и звездами</i>, <i>Стая ворон над хлебным полем</i>.
Тулуз-Лотрек	Анри де Тулуз-Лотрек (1864–1901) формировался под влиянием импрессионистов и стилистики японских гравюр. Наблюдатель окружающей реальности, он запечатлевал психологические типы с острой стилизацией форм; создал серию рисунков и картин, передающих сцены жизни «прекрасной эпохи».
СИМВОЛИЗМ	Зародился во Франции около 1890 г.; выражает чувство тоски по трансцендентному: произведение искусства должно быть символичным, таинственным и декоративным. Среди французских символистов выделяются Гюстав Моро (1826–1898) и ОдILON Редон (1840–1916), автор многочисленных литографий и рисунков. Движение распространилось потом в других европейских странах, особенно в Англии и Австрии.
Гоген	Поль Гоген (1848–1903) сыграл большую роль в становлении символизма своей трансформацией цвета в абсолютно абстрактном ключе, напоминая игру символов и вызывающем чувство приобщения к далекому и таинственным мирам. Переехал в Полинезию, где создавал такие шедевры, как <i>Вайруматти</i>, <i>И золото их тел</i>, <i>Таитянские двочки с цветами манго</i>, <i>Варварские рассказы</i>.

РЕЗЮМЕ

Понт-Авенская
школа и «Наби»

Понт-Авенской школой именовались художники, жившие в 1886–1890 гг. в местности с таким названием и образовавшие направление символистского толка. В живописи пропагандировали идею синтеза, основанного на акценте плоскостно решенных участков цветовой поверхности, с уходом от перспективы и натуралистично понимаемого пространства. В 1888 г. направление модифицировалось в группу «Наби». Главные представители: Э. Бернар, Ш. Лаваль, М. Дени.

Мунк

Норвежец Эдвард Мунк (1863–1944) в своей живописи интерпретировал символизм с напряженным драматизмом, что предвосхищало приемы и образный строй будущих немецких экспрессионистов. Определяющими темами его искусства являются любовь, смерть, жизнь. Наиболее известное произведение – картина *Крик*.

16 Архитектура и декоративно-прикладное искусство в XIX в.

Век бурной промышленной революции и последующих процессов урбанизации, масштабов которой вначале никто не мог предсказать, решительным образом изменил пейзаж города и деревни. Может быть, в большей степени, чем любая другая форма художественного творчества, архитектура отразила противоречивые аспекты того времени: обновление было насущной необходимостью и в силу новых потребностей, и в результате появления новых материалов и технических средств, предоставляемых промышленностью, однако длительное время архитектурная мысль была скована традиционными понятиями. Еще в середине XIX в. широко реализовывались проекты в неоклассическом стиле, то есть речь шла о предложении востребованных неогреческих или неоготических архитектурных модулей. Только во второй половине XIX столетия в архитектурном проектировании наметились сдвиги, связанные с применением материалов, дотоле никогда не использовавшихся вместе: это стекло, железо и цемент. С 1880-х годов распространилось стилевое течение ар нуво (стиль модерн) и его производные, утверждавшиеся в противовес стилям прошлого с задачей создать новый выразительный язык.

Архитектура

В течение XIX в. неоднократно возникали культурные явления ретроспективного характера — с обращением к элементам греческой или готической архитектуры. Одним из самых заметных среди такого рода явлений была **неоготика**, взявшая старт как «готическое возрождение», *gothic revival*, еще в XVIII в. в Англии, где эта тенденция не прерывалась, пестуемая в среде поэтов-предромантиков как выражение живописного и возвышенного, и затем она распространилась по всей Европе.

Истоки
в романтизме

■ Неоготика

Аспекты и факторы сложения направления неоготики представляются многообразными и слож-

ными, но само его утверждение определенно связано с романтизмом, который видел одну из задач искусства в выражении духа народа, а **архитектура Средневековья рассматривалась именно как символ истории и национальной традиции** в разных европейских странах, в очевидной связи с возрождением средневекового духа историческим романом (начиная с Вальтера Скотта) и романтической мелодрамой. Другим важным аспектом был расцвет — в первый раз на научном фундаменте — **историко-критических исследований средневекового искусства**, с пристальным изучением особенно знаменитых памятников, в целях **реставраторской практики**, получавшей повсеместно все большее распространение. Но были две страны, где к середине XIX в. неоготика достигла наиболее ярких результатов: это Англия и Франция.

В **Англии** свою роль сыграли этико-социальные учения, которыми было затронуто и творчество лондонского архитектора **Огастеса У. Пьюджина** (1812—1852), **автора, совместно с Чарлзом Барри, здания Парламента в Лондоне (1836—1860), шедевра английской неоготики**. Стремясь к органичной связи между архитектурой и обществом, Пьюджин подчеркивал «моральную» ценность готики и вместе с тем достоинства ее конструктивной системы.

Во **Франции** архитектор, теоретик и реставратор **Эжена Виолле-ле-Дюка** (реставрация Нотр-Дам в Париже в 1845 г., собора в Реймсе, аббатства Сен-Дени) считал готику образцом конструктивной рациональности, важной еще и для развития современной технологии. Широко применявшийся Виолле-ле-Дюком метод дополняющей, или истолковывающей, реставрации, который ныне считается неприемлемым, подчеркивал его желание наделить готику актуальностью для современного общества.

В северных странах также видели в неоготике выражение национального стиля. Особенно это бы-

Германия	ло заметно в Германии , где еще в 1773 г. появилось знаменитое эссе Гёте «О немецкой архитектуре»; в XIX в. все еще достраивался Кёльнский собор, в формах готики была возведена и мюнхенская Ратуша (начата в 1867 г.).
Италия	В Италии прочные позиции классической и ренессансной традиций делали практически невозможным распространение стиля неоготики, который едва представлен немногими образцами: это кондитерская под названием Педроккино (1831–1844, проект Джузеппе Йаппелли, построена поблизости от неоклассического кафе Педрокки) и поздние фасады собора Санта-Мария дель Фьоре (1875–1886) Эмилио де Фабриса и церкви Санта-Кроче (1857–1862) Никола Матаса.

■ Вторая половина XIX в.

Использование
железа, стекла
и цемента

Во второй половине XIX в. подход к архитектуре начал радикально меняться. Утверждалось, пусть пока в единичных случаях, **использование таких материалов, как металл, стекло, цемент**, которые

АРХИТЕКТУРА XIX в. В США

В Соединенных Штатах XIX в. характеризуется неогреческим и неоготическим возрождением – проявлением знакомства с европейским романтизмом. Неоготика особенно пришлась по вкусу (ее главные представители – Р. Апджон, Дж. Ренвик и А. Дж. Даунинг) и оказала влияние на всю американскую архитектуру, как светскую, так и религиозную (Тринити-Черч и Сант-Патрик в Нью-Йорке), дав старт самым разным позднейшим стилям, от романтики до неоренессанса, соответствующая повсеместно господствовавшей эклектике. Первым выразителем реакции на импортированную эклектику стал Х. Х. Ричардсон, увидевший в строгости и принципиаль-

ности романского стиля наиболее подходящий образ, созвучный американской цивилизации.

Другим великим интерпретатором американского архитектурного обновления был Л. Г. Салливан, сильно продвинувшийся в поиске функциональных структур, наиболее ярким выражением которых стала такая типично американская конструкция, как небоскреб. Деятельность Салливана способствовала сложению Чикагской школы, крупного очага новаторских устремлений с рядом ярких архитекторов (У. Ли Бэррон Дженни, Д. Бернхэм, М. Роуч, У. Хоулеберд, Дж. Уэлборн Рут), принимавших участие в реконструкции центра Чикаго после пожара 1871 г.

до того момента находили применение лишь в промышленной архитектуре.

В Англии еще в XVIII в., в связи с развитием чер- Англия
ной металлургии, возникло заметное направле-
ние инженерной архитектуры (мосты, павильо-
ны), в которой широко использовались в кон-
струкциях железо и сталь: это мост через Северн в
Колбрукдейле (1775), подвесной мост Клифтон в
Бристоле (1829—1831) или знаменитый **Хрусталь-
ный дворец**, спроектированный **Джозефом Пакс-
тоном** (1801—1865) для Международной выставки
в Лондоне 1851 г.

Напротив, в архитектуре того же времени во
Франции, с ее пропитанной традиционализмом Франция
атмосферой, предстает совершенно изолирован-
ной деятельность некоторых архитекторов и ин-
женеров, оценивших возможности стали, железа
и стекла: первыми примерами стали читальный
зал Национальной библиотеки **Анри Лабруста**
(1858—1868) и еще более знаменитая **Эйфелева** Эйфелева башня
башня — стальная конструкция высотой 300 м,
установленная к Всемирной парижской выстав-
ке 1889 г. **Александром Густавом Эйфелем**
(1832—1923) и ставшая наиболее полным выра-
жением технического прогресса (достижение
оптимального соотношения модульности, жест-
кости и веса).

В **Италии** заметным явлением стало сооружение в Италия
Милане Галереи Виктора Эммануила II (1861) по
проекту **Джузеппе Менгони** (1829—1877), показав-
шего не только функциональные, но и вырази-
тельные возможности сооружения из стали и
стекла. В Турине работал **Алессандро Антонелли**
(1798—1888), осуществивший строительство зда-
ния с параболоидным куполом и высочайшим
многоярусным шпилем (167,6 м), которое назы-
вают и **Антонеллиевой громадой**, и «Памятным Антонеллиева
зданием»: так был достигнут момент, когда пово- громада
рот к gothic revival скрестился с некоторыми тех-
ническими завоеваниями современного характе-
ра. вроде нервюр из железа.

Модерн (ар нуво)

С 1880-х годов в Англии, Франции, Германии, Австрии, Испании и Италии распространяется художественное течение, охватившее прежде всего архитектуру и прикладные искусства, которое получило название стиль модерн во Франции — **art nouveau**.

■ Истоки и особенности

Стиль зародился как реакция на упадок вкуса в ситуации утверждения новых промышленных методов производства, использовавшихся для имитации исторических стилей прошлого. **Пона-
чалу** обновление коснулось чисто **декоративной** сферы и **распространялось** прежде всего в сфере **прикладных искусств**, однако **вскоре** в него **включи-
лись** все виды художественной деятельности, от живописи до архитектуры. Главной отличительной особенностью стиля была линейность, вдох-
новленная **растительными и цветочными формами орнамента**, что получило различное толкование и свои акценты в разных странах, оставив важный след в развитии форм художественного выраже-
ния, продолженном в недалеком будущем.

Орнамент
растительный
и цветочный

■ В Европе и Америке

Различные терми-
нологические
обозначения

Стиль модерн получал разные терминологические обозначения в той или иной стране. В Соеди-
ненных Штатах сохранялось французское назва-
ние ар нуво, восходившее к названию парижской
выставочной галереи Бинга (известного своим
преклонением перед искусством и художествен-
ными изделиями Японии), которая внезапно
снискала успех во Франции. В Англии и России
его называли «современный стиль», стиль мо-
дерн; в Австрии — Сецессиона, Sezessionstil.

Югендстиль
в Германии

В **Германии** новое течение получило наименова-
ние «югендстиль» по названию журнала «Jugend»,
основанного в Мюнхене в 1896 г. Югендстиль
представлял наиболее крайнюю точку «фито-

морфной» тенденции европейского ар нуво, создав графические стилемы, которые получили необычайное распространение и тем самым были ответственны за **быстрое скатывание в декоративизм** и, соответственно, вырождение стиля. Влияние югендстиля в сфере прикладных искусств обеспечивалось и основанием Объединенных мастерских прикладного искусства в Мюнхене и Дрездене (1897–1898). С ними сотрудничали архитекторы и дизайнеры, благодаря которым тенденция растительно-цветочных форм была преодолена в пользу более сухой и жесткой линии при явно выраженном интересе к конструкции.

■ Флореале и либерти в Италии

В Италии стиль модерн назывался **флореале**, но еще большее распространение получило определение **стиль либерти**, под впечатлением от универсального магазина, открытого в Лондоне в 1875 г. Артуром Лаземби Либерти и продававшего предметы обстановки в новом вкусе. Мода на стиль либерти достигала своего пика с **Международной выставкой в Турине в 1902 г.**, где были широко представлены вещи обихода, предметы мебели, образцы графики и декоративных искусств, а также архитектурные проекты, получившие важное признание и позже осуществленные в сфере жилой архитектуры. Главные представители этого стиля в архитектуре — **Раймондо Д'Аронко** (1857–1932), **Эрнесто Базили** (1857–1932) и **Джузеппе Соммаруга** (1867–1917). Своими афишами прославился художник из Триеста **Марчелло Дудович** (1878–1962), а произведениями керамики — флорентиец **Галилео Кини** (1873–1956).

Международная
выставка в Турине

■ Стиль модерн в Испании

Стиль модерн получал разное преломление и оригинальное истолкование, особенно у крупных мастеров. В Испании он назывался **modernismo**, или **art jove**, и развивался с большой активностью в **Каталонии**. Его главным центром была Барселона, отку-

Независимый
каталонский стиль

да он просачивался и в другие города (Герона, Валенсия, Майорка и проч.), создавая почву для **формирования нового независимого каталонского стиля**. Начало процесса приходится на период 1880–1885 гг., когда появилась группа построек, среди которых особо выделяются Каса Висенс А. Гауди и здание издательского дома Монтанер-и-Симон Л. Доменех-и-Монтанера (1850–1924), оба – в Барселоне. Официальным одобрением нового стиля стал успех на Всемирной выставке в Барселоне 1888 г. кафе-ресторана Доменеха (ныне Музей зоологии) и Дворца Гюэль Гауди (ныне Музей театра).

■ Антонио Гауди

Главный предста-
витель модерна

Антонио Гауди-и-Корнет (Реус, 1852 – Барселона, 1926) был **главным представителем каталонского модерна**. Владея солиднейшими знаниями в области конструкций, он разрабатывал необычные, непредсказуемые формы, применяя с равным мастерством самые разные материалы (кирпич, камень, керамика, стекло, железо) и добиваясь в них максимума выразительности. Среди его барселонских построек привлекают внимание церковь **Санта-Колома де Сервелло** (1898–1915); **Парк Гюэль** (1900–1914), поражающий фантастическим преображением материалов; **Каса Батло** (1904–1907) и **Каса Мила**, прозванный **Каменоломней** (1906–1910), отличающийся экспрессивной трактовкой объемов и крайней композиционной свободой в интерьерах; незавершенный храм **Саграда Фамилия** (1883–1926), над которым Гауди трудился до последних дней жизни.

Произведения

Сецессионы

Пolemический
разрыв
с Академией

Сецессионы стали проявлением **размежевания и poleмического разрыва с официальными структурами художественной жизни (особенно с академиями)**, которое было общим признаком в панораме европейского искусства второй половины XIX в., особенно к концу столетия, – своеобразной пре-

людией к категорично разрушительным установкам авангарда XX в.

Исторически феномен Сецессионеров с наибольшей определенностью сложился в немецкоязычных странах, в силу сковывающей жесткости и корпоративно-национальной закрытости официальных учреждений в сфере искусства.

Первым по времени появления был **Мюнхенский Сецессион**, созданный в 1892 г. группой художников во главе с художником и скульптором **Францем фон Штуком** (1863–1928), который лично внес самый весомый вклад в обновление пейзажной живописи, в интерес к прикладному искусству, в утверждение **нового вкуса в области декоративной графики**, в само раскрытие навстречу наиболее новаторским аспектам европейской культуры. В этой атмосфере нашел себя В. Кандинский, основавший в 1909 г. *Новое объединение художников* (Neue Künstlervereinigung), открытое взаимодействию с экспрессионизмом и дальнейшему развитию в рамках авангардной группы *Синий всадник*. **Берлинский Сецессион** развернул свою деятельность с 1898 г. первоначально под эгидой группы так называемых **немецких импрессионистов** (Макс Либерман, 1847–1935, и Ловис Коринт, 1858–1925) и в русле установок на **обновление графики**, пропагандировавшихся журналом «Пан». На втором этапе, после 1903 г., эта организация станет опорой нарождавшемуся экспрессионизму.

Мюнхенский
Сецессион

Берлинский
Сецессион

■ Венский Сецессион

По силе влияния, оказанного на общеевропейский художественный процесс, **наиболее типичным феноменом** из всех аналогичных явлений был **Венский Сецессион**, и собственно только к нему это слово приложимо даже без определения «Венский». Его учреждение в 1897 г. осуществилось благодаря усилиям художника Г. Климта и архитектора, графика и дизайнера **Йозефа Ольбриха** (1867–1908). Широко открытый различным аспектам культурного обновления, Венский Сецес-

Наиболее
типичный
из Сецессионов

Соотношение
«форма-функция»

сион стал одним из наиболее авторитетных проявлений европейского модерна. В стилевом отношении он способствовал разработке единого стиля, противопоставившего динамичной и текучей линии франко-бельгийского ар нуво **суховато-геометричный стиль, изысканно-декоративный и абстрагированный** в живописи и графике; прозаично-строгий в архитектуре (предваряющий в определенном смысле рационализм XX в.); **ясно утверждающий отношение «форма—функция»** в сфере прикладных искусств.

■ Густав Климт

Отход
от Сецессиона

Густав Климт (Баумгартнер, Вена, 1862 — Вена, 1918) с братом Эрнстом выполнил много проектов декоративной живописи для театров (Вена, Фьюме, Райхенберг) и для частных жилищ (дом Штурани в Вене). В начале 1897 г. он оказался **самым именитым участником Венского Сецессиона**. В 1898 г. Климт выпустил первый номер журнала «*Ver Sacrum*» (выходил до 1903 г.), официального органа Сецессиона, и многие иллюстрации в нем сделаны рукой самого Климта. В 1900—1903 гг. он написал для Венского университета цикл **аллегорий *Философия, Медицина, Юриспруденция***, которые не были приняты из-за смелого характера интерпретации. В 1905 г. Климт **вышел из Сецессиона** и начал собственную деятельность с сфере декоративного искусства, сотрудничая с архитектором Й. Хофманом и работая над **знаменитой мозаикой Дома Стокле** в Брюсселе.

Совокупное произведение искусства

В живописи Климта соединяются, казалось бы, несоединимые составляющие: **содержание символистского толка, золотой фон, плоскостная японская живопись, абстрагированный язык византийских мозаик**. В кругах Сецессиона Климт выделялся тем, что в наибольшей степени способствовал сложению характерно австрийского варианта модерна — среди многих национальных разновидностей последнего, — с его установкой на *Gesamtkunstwerk*, что означает «совокупное

произведение искусства». В числе самых красивых портретов, вызвавших в свое время горячие споры, — *Портрет Фрицы Ридлер* (1906, Австрийская галерея, Вена). Среди композиций в «золотом стиле», в котором Климт достиг оригинального синтеза символизма и декоративизма при выходе в предельный эстетизм формального выражения, наиболее характерными являются *Три века* (1908, Национальная галерея современного искусства, Рим), *Саломея* (1909, Музей современного искусства Ка'Пезаро, Венеция) и *Девушка* (1913, Народная галерея, Прага).

Композиции
в «золотом стиле»

РЕЗЮМЕ

АРХИТЕКТУРА

Неоготика

В течение XIX в. не раз возникало явление возрождения элементов прежних стилей, с формами античными или готическими. **Неоготика** получила наиболее яркое воплощение примерно около середины века в Англии (прежде всего с Пьюджином и Барри, авторами здания Парламента в Лондоне) и Франции (с деятельностью архитектора, теоретика и реставратора Э. Виолле-ле-Дюка). Тенденция оживить в неоготике национальный стиль заявила о себе прежде всего в Германии. В Италии, напротив, из-за сильных позиций классической и ренессансной традиции распространение неоготики было минимально.

Новые материалы

Во второй половине XIX в. подход к архитектуре начал кардинальным образом меняться. В гражданской архитектуре утверждалось, пока в единичных случаях, использование таких материалов, как стекло, цемент, железо и сталь. Самым известным примером является Эйфелева башня, выполненная из стали.

РЕЗЮМЕ

СТИЛЬ МОДЕРН Начиная с 1880-х годов в Англии, Франции, Германии, Австрии, Испании распространялся **стиль модерн**, или **ар нуво**, – прежде всего в архитектуре и прикладном искусстве как реакция на упадок вкуса и усталость от иссушающего подражания стилям прошлого. Особенностью стиля модерн является подчинение единому орнаментальному ритму и образно-символическому замыслу. С момента своего проявления это движение получило различные наименования в разных странах: в США был распространен термин **ар нуво**, в Англии – **стиль модерн**, в Австрии – **Сецессион**. В Германии новое направление получило название **югендстиль**, в Италии – **флореале**, но чаще – **либерти**. В Испании утвердился термин **modernismo, art joven**, утвердившийся благодаря Всемирной выставке 1888 г. Самым выдающимся представителем этого стиля является каталонский архитектор **Антонио Гауди**.

СЕЦЕССИОНЫ **Сецессион** знаменовал расхождение и полемический разрыв с официальными структурами художественного процесса (особенно с Академиями) в разные моменты второй половины XIX в., являясь тем самым прелюдией мятежных установок авангарда XX в. Исторически явление Сецессиона считается более характеристикой северных стран. Первым по времени был Мюнхенский Сецессион, созданный в 1892 г. группой художников во главе с Ф. фон Штуком; вторым стал Берлинский (1898), однако наиболее важным оказался **Венский Сецессион**, основанный в 1897 г. Ольбрихом и Климтом.

Густав Климт Художник **Густав Климт** предстает главной фигурой, и он сделал многое для становления стиля модерн в Австрии, конкретно – в программе *Gesamtkunstwerk*, «совокупного произведения искусства».

17 Итальянская живопись конца XIX в.

*В последние двадцать лет XIX в. Италия жила напряженной политической и социальной жизнью: происходили такие события, как формирование Итальянской социалистической партии, смерть короля Виктора Эммануила II (1878), образование Тройственного союза (1889). Эта атмосфера перехода и движения оставило свой след – притом совершенно по-разному – в двух главных явлениях итальянского художественного процесса – **дивизионизме** и **социальном реализме**. Учитывая опыт французских коллег-пуантилистов, миланские художники к концу века образовали собственное направление дивизионизма, главными представителями которого были **Джованни Сегантини** и **Газзано Превиати**. В результате утвердилось особая изобразительная культура, ориентированная на идеалы социалистического толка и формировавшая самосознание нового класса, пролетариата; главным его рупором являлся, бесспорно, **Джузеппе Пелицца да Вольпедо**.*

Дивизионизм

Движение дивизионизма зародилось во Франции в 1884 г. В **Милане** его принципы освоили такие художники, как Дж. Сегантини, Г. Превиати, Дж. Пелицца да Вольпедо, А. Морбелли, В. Грубичи (1851–1920, был также теоретиком итальянского движения), вобравшие именно аспекты техники, тогда как в тематическом плане возобладали символистские, историко-аллегорические, политико-социальные. От изучения световых вибраций дивизионистами отталкивались в своих поисках футуристы У. Боччони, Дж. Балла, К. Карра, Дж. Северини.

■ Джованни Сегантини

Джованни Сегантини (Арко, 1858 – Энгадина, 1899) был главным художником итальянского дивизионизма. Он учился в Академии Брера в Милане, где испытал влияние позднего ломбардского романтизма в лице Т. Кремоны. Вернувшись в

Грубая тематика	Бриенцу, где он жил в 1881—1886 гг., Сегантини много работал с натуры , избирая тематику неприглядную и грубую, приблизившись в своей манере почти к натурализму, и одновременно занимался углубленным изучением света . Он детально освоил технику дивизионизма, не отказываясь при этом от пластичности и подробной изобразительности . В картинах <i>Девушка, надевающая чулок</i> (1888, Кунстхауз, Цюрих), <i>Две матери</i> (1889), <i>Ангел жизни</i> (1894, обе — Галерея современного искусства, Милан) раздробление цвета на чистые тона, тщательно распределенные для создания эффекта светоносности, сопряжено с интересом к аллегорическому и символическому языку, еще связанным со спиритуализмом декадентского толка. Подлинный поворот в этом направлении заметен прежде всего в произведениях последнего периода (1894—1899), когда художник работал в альпийских долинах Энгадина. Символизм, вкладываемый им в тему гор , выражался в изобразительном плане тенденцией свести композицию к декоративным эффектам в духе цветочного орнамента (<i>Любовь к источнику жизни</i> , 1896, там же; <i>Альпийский триптих: Природа — Жизнь — Смерть</i> , 1899, незавершен, Музей Сегантини, Санкт-Мориц).
Исходное тяготение к дивизионизму	
Гора как символ	

■ Газтано Превиати

Теоретик дивизионизма	Первые дивизионистские опыты Газтано Превиати (Феррара, 1852 — Лаванья, 1920) характеризовались использованием цвета и монохромного «волокнутого» письма, примером которого служит картина <i>Материнство</i> (1890—1891, Народный банк, Новара), а также другие картины, более непосредственные по своему характеру, где тема пейзажа (<i>На лугу</i> , 1890, Флоренция) решена в духе почти эскизного декоративизма орнаментально-цветочного принципа. В дальнейшем Превиати приложил к установкам символизма технику дивизионизма , используемую им для создания ярких, особых световых эффектов
-----------------------	---

в воссоздании эпизодов истории (*Король-Солнце*, Галерея современного искусства, Милан). После 1900 г. вышел к более углубленному пониманию технических приемов дивизионизма (*Триптих Дня*, 1907, Торговая палата, Милан; *Падение ангелов*, 1912–1913, Национальная галерея современного искусства, Рим), высокую оценку которых подтвердил также в написанных им **ученых трактатах** («Научные принципы дивизионизма», 1906).

■ Анджело Морбелли

Анджело Морбелли (Александрия, 1853 — Милан, 1919) прошел свой творческий путь, опираясь на принципы описательного реализма и гуманистические идеалы в искреннем и патетическом **отображении темы социальной нужды**, как в картине *За восемьдесят центезимо* (1895, Городской музей, Верчелли), посвященной тяготам женского труда на рисовых полях в Ломбардии. В 1890 г. примкнул к дивизионизму (*Письмо*, частное собрание, Милан) и в этой технике, основанной на выявлении **атмосферных эффектов**, создал свои главные шедевры. Его постоянной темой стали melancholic интерьеры приютов, с унылыми условиями жизни стариков, и поэтически трактованные **натурные пейзажи** (*Пустое место*, 1903, частное собрание, Милан; *Рождество в Пио Альберго Тривульцио*, 1909, Галерея современного искусства, Турин; *Последние дни*, 1883, Галерея современного искусства, Милан; *Белье на солнце*, 1916, частное собрание, Милан).

Интерес
к человеку
и социуму

Передача
атмосферы

■ Джузеппе Пелицца да Вольпедо

Выходец из крестьянской семьи **Джузеппе Пелицца да Вольпедо** (Вольпедо, Александрия, 1868–1907) начал писать реалистические картины, затем познакомился с работами Морбелли и Сегантини и решил освоить **метод разделения цвета**, **поначалу двигаясь совершенно интуитивным путем** (*Кормящие матери*, 1892). Затем он пере-

Четвертое
сословие

шел на научные принципы, основанные на письме точечными мазками чистого цвета, укладываемыми на полотно согласно законам дополнительных цветов, добиваясь более объективной передачи света. Он углубил тему социального протеста, написав чрезвычайно масштабное полотно *Четвертое сословие* (1902, Галерея современного искусства, Милан), в котором масса пролетариев («четвертое сословие») изображена в неуклонном движении вперед, чем создается символическое звучание образа — движения к истинной свободе. Впоследствии Пелицца обратился к чистому пейзажу: *Любовь к жизни* (1902, частное собрание, Лондон); *Восход солнца* (1903, частное собрание, Турин). Стремясь к более пространственному и грандиозному звучанию темы пейзажа, он в 1906 г. отправился в Рим, где написал ряд произведений, имевших важнейшее значение для предфутуристической живописи Балла и Боччони (*Цветущий луг*, Галерея современного искусства, Рим; *Статуя на Вилле Боргезе*, Галерея современного искусства, Венеция).

Итальянцы в Париже

В 1867–1871 гг. три итальянца — Де Ниттис, Больдини и Зандомеги — перебрались в Париж, который был признанной столицей художественной жизни в XIX в. Тем самым образовалась живая связь между процессами, происходившими в искусстве Италии, и новыми течениями французской живописи.

■ Джузеппе Де Ниттис

Апулиец Джузеппе Де Ниттис (Барлетта, 1846 — Сен-Жермен-ан-Лэ, 1884) вместе с флорентийским скульптором Абриано Чечони и неаполитанцами Марко Де Грегорио (1829–1876) и Федерико Россано (1835–1912) входил в так называемую Резинскую школу (Резина — другое наименование Геркуланума). Эта группа худож-

Резинская школа

ников решила объединиться на склонах Везувия для воплощения в жизнь программы обновления живописи путем изучения натуры, полагаясь на непосредственность впечатлений и письмо, основанное на тональном соотношении цветов, равно как и на светотеневой рисунок. С 1872 г. Де Ниттис находился в Париже, где **запечатлевал сцены парижской жизни**, особенно стороны, связанные с элегантным светским обществом. Сблизившись с импрессионистами, Де Ниттис принял участие в их выставке 1874 г.

В Париже с импрессионистами

■ Джованни Больдини

Джованни Больдини (Феррара, 1842 — Париж, 1931) учился живописи во Флоренции и в течение некоторого времени работал в манере маккьяйоли (*Портрет художника Аббати*, собрание Х. Бракараса, Буэнос-Айрес). В 1871 г. он обосновался в Париже, где выдвинулся как **модный портретист**, любимец парижского света. Его эффектные портреты, большинство из которых — женские, отличаются непередаваемой остротой образов, где стремительность движения передана энергичной и свободной манерой письма, а ирония облекается в элегантные формы с блистательными вспышками цвета. Среди наиболее известных работ — *Портрет Джузеппе Верди в цилиндре* (1886, Галерея современного искусства, Рим); *Портрет мадемуазель Лантельм* (1907, там же); *Робер де Монтескье* (1897, Музей д'Орсэ, Париж); *Монмартрский ноктюрн* (1883, Музей Больдини, Феррара).

Модный художник парижского света

■ Федерико Зандомеги

Федерико Зандомеги (Венеция, 1841 — Париж, 1917) сформировался во Флоренции в кругу маккьяйоли, что определило его приверженность темам социального звучания, когда он создавал картины вроде *Дворников на площади Сан-Рокко* (1869) и *Бедняков на ступеньках лестницы Сант-Арачели в Риме* (1872, Центральное поли-

цейское управление, Милан). В 1874 г. Зандоме-неги переехал в Париж, где сблизился с импрессионистами, особенно с Ренуаром и Дега. Это общение помогло ему осветлить палитру и обратиться к поиску новых тем для своих картин, которые он находил на парижских улицах и в домах знакомых парижан (*Мулен де ла Галетт*, 1878; *На диване*, ок. 1895, обе – частное собрание, Милан). Кроме того, в его творчестве наблюдается и попытка усвоения принципов дивизионизма (*Женщина на балконе*, ок. 1880, частное собрание, Милан).

РЕЗЮМЕ

ДИВИЗИОНИЗМ	Дивизионизм является аналогом французского направления пуантилизм . В Италии был воспринят прежде всего как особая техника письма, которая была поставлена на службу разнообразной тематике, от символистской до историко-аллегорической и политико-социальной.
<i>Сегантини</i>	Джованни Сегантини (1858–1899), родом из Тренто, главный представитель дивизионизма. Оригинальным образом применял технику точечного письма, не отказываясь от пластичности объемов и изобразительности как таковой, включающей аллегорические и символические мотивы. Мастер альпийских пейзажей. Среди его произведений: <i>Две матери</i> (1889), <i>Ангел жизни</i> (1894).
<i>Превиасти</i>	Гастано Превиасти (1852–1920), феррарец, соединил с установками символизма технику дивизионизма, используемую им для создания ярких, особых световых эффектов: <i>Король-Солнце</i> , <i>Триптих Дня</i> (1907); <i>Падение ангелов</i> (1912–1913).
<i>Морбелли</i>	Анджело Морбелли (1853–1919) в своем творчестве отображал социальную нужду, что стало его постоянной темой: <i>За восемьдесят центезимо</i> (1895), <i>Пустое место</i> (1903); <i>Рождество в Пио Альберго Тривульцио</i> (1909).
<i>Пелицца да Вольпедо</i>	Джузеппе Пелицца да Вольпедо (1868–1907) осваивал метод разделения цветов, основанный на письме точечными мазками чистого цвета, и применял его для отображения тем гуманистического и социального звучания: <i>Четвертое сословие</i> (1902).
ИТАЛЬЯНЦЫ В ПАРИЖЕ	
<i>Де Ниттис</i>	Джузеппе Де Ниттис (1846–1884), родом из Апулии, основал вместе с другими художниками на склонах Везувия Резинскую школу, воплощая программу обновления живописи через контакт с натурой. Отправившись в Париж (1872), запечатлевал сцены парижской жизни.
<i>Больдини</i>	Джованни Больдини (1842–1931), феррарец, сначала примкнул к маккьяйоли, затем перебрался в Париж, где выдвинулся как портретист с эффектной, энергичной манерой письма, снискавшей успех у парижского света.
<i>Зандоменеги</i>	Федерико Зандоменеги (1841–1917), венецианец, сначала примыкал к маккьяйоли, потом переехал в Париж, где сблизился с импрессионистами, отчасти усвоил дивизионизм, в своей тематике охотно обращался к сценам парижской жизни.

18 У истоков авангарда: экспрессионизм и кубизм

Первые годы XX столетия отмечены рождением авангарда, который устремился к обновлению через революционный разрыв с изобразительной традицией, основанной на воспроизведении реальной натуры. Первым авангардным течением в узком смысле слова был экспрессионизм, который затронул не только изобразительное искусство, но и музыку, театр, литературу и кинематограф. Центрами движения были прежде всего Франция, Германия и Австрия. Такие художники, как Шиле и Кокошка, сыграли определяющую роль в художественном освоении теории психоанализа Фрейда, с его обращением к сфере бессознательного. Кроме этого, подлинным откровением стало открытие африканского искусства, в частности ритуальных масок, с их предельной выразительностью и силой внушения, что так сильно отличалось от всего хода развития европейской живописи. В 1907 г. творческий союз таких художников, как Брак и Пикассо, дал толчок к становлению кубизма – концепции, включившей в живописное изображение фактор времени, komponуя формы в образ, дававший одновременное воспроизведение разных видов объекта в пространстве, последовательных во времени. Группа кубистов распалась накануне Первой мировой войны, однако кубизм с его разрушительным зарядом стал важнейшей точкой отталкивания для последующих авангардных течений.

Стилевые особенности экспрессионизма

Художественное течение под названием **экспрессионизм восходит к 1905 г.**, причем идет почти одновременный процесс **во Франции и Германии**. Именно так его определил критик В. Р. Воргингер в своем обзоре, опубликованном в журнале «Der Sturm». Экспрессионизм вобрал в себя спиритуализм и обращение к языку примитива, наблюдавшиеся в конце XIX в. в творчестве, прежде всего, Ван Гог, Гогена, Мунка и Тулуз-Лотрека. Опыту импрессионизма с его чисто визуальным и чувственным восприятием реальности был противопоставлен **опыт духовной реальности, которая проецируется на живописный образ, смиряя и под-**

«Экспрессивный»
образ духовной
реальности

чиния его, а потому деформируя, для лучшего воздействия, в сторону большей «выразительности», *expression*. На основе этого полемического антиимпрессионизма подверглось осуждению и само буржуазное общество, оцененное как неподлинное и нетворческое, в противовес которому была выдвинута чистота примитива, свободного от барьеров, налагаемых рациональным началом. Живопись экспрессионизма основана на упрощении и намеренно элементарной трактовке форм ради превращения в главный и мощный инструмент выразительности свое основное орудие — цвет.

Цвет как «ядро»
выразительности

Группа «Мост» в Германии и фовизм во Франции образуют два основных полюса экспрессионизма. Самостоятельным «центром тяжести» в немецкоязычной орбите, с явным акцентом погружения во внутренний мир, был австрийский экспрессионизм, представленный Эгоном Шиле, Оскаром Кокошкой и Альфредом Кубиным (1887—1959); последний, с его бурным выражением мучительных чувств, дал жизнь галлюцинаторному видению мира, где реальность предстает деформированной и искаженной неконтролируемым вторжением фантастического и призрачного.

Распространение
в Европе

В Бельгии Констант Пермеке (1886—1952), художник более спокойного темперамента, предпочитал такие сюжеты, как сцены с моряками, шахтерами, крестьянами, бедным людом, занятым повседневным трудом; окружающий их пейзаж наполнен движением и постоянно новой красотой (*Жены рыбаков*, 1920; *Обрученные*, 1923, Королевские музеи изящных искусств, Брюссель).

В Италии к экспрессионизму принадлежал художник из Виареджо Лоренцо Виани (182—1936), все картины которого проникнуты чувством трагизма и отчаяния (*Жены моряков*, 1912—1915, частное собрание, Виареджо).

■ Влияние экспрессионизма

Исчерпав себя как художественное течение, экспрессионизм продолжил свое существование, со-

единившись с другими компонентами, как вольно избираемая художническая установка по отношению к внешней реальности. В Германии группа «Синий всадник» развивала в символично-абстрактном ключе его духовную составляющую, а течение «Новая вещественность» в гораздо более развернутом изложении подхватывает социальную полемику. Во Франции Парижская школа в творчестве таких художников, как Сутин и М. Шагал, осуществила соединение принципов фовизма и «Моста». Подобный сплав в Италии породил такие течения, как Римская школа, туринская группа «Шесть» и *Scenote* («Течение»). В годы Второй мировой войны воодушевление языком экспрессионизма выразилось в Соединенных Штатах в абстрактном экспрессионизме «Живописи действия», а кроме того, и в протестных установках поп-арта.

ФОВИЗМ

«Клетка с дикими
зверями»

Независимость
изображения
от объективной
данности

Фовизм как течение в искусстве получил свое официальное крещение на парижском Осеннем салоне 1905 г., когда критик Л. Воксель охарактеризовал зал с произведениями группы молодых художников *«клеткой с дикими зверями»* (*cage aux fauves*), имея в виду их **приверженность агрессивному открытому цвету и мощной выразительности**. Негативное суждение стало названием движения, исходной точкой которого была встреча Матисса, который станет лидером группы и главой школы, с художниками-единомышленниками Альбером Марке (1875–1945), Анри Мангеном (1874–1948), Шарлем Камозном (1879–1965), Андре Дереном, Морисом Вламинком (1876–1958), Раулем Дюфи (1877–1953), Отоном Фризом (1879–1949) и Жоржем Браком. От Ван Гога фовисты восприняли вкус к мощному хроматизму и **антинатурализму с опорой на принцип немногих чистых цветов и отрицание всякой трехмерности**. Они заявляли об **автономии выразительности по отношению к видимому**

объекту. Рождение кубизма вызвало в 1907 г. раздробление движения, которому сохранил полную верность поэтика одного лишь Матисса.

Андре Дерен (Шату, 1880 — Париж, 1954) благодаря сотрудничеству с Матиссом создал свои первые фовистские холсты и серию ведут с Темзой (*Вестминстерский мост*, 1905, частное собрание, Париж). Позже он перешел на позиции кубизма. Дерен посвящал себя также сценографии, особенно в сфере балета (*Фантастическая лавка, Салат, Вальс*).

Андре Дерен

■ Анри Эмиль Матисс

Анри Эмиль Матисс (Ле Като, 1869 — Симье, Ницца, 1954) отталкивался от художественного опыта импрессионистов (*Десерт*, 1897, частное собрание, Париж). В первые годы XX в. новая направленность его живописи оформилась в виде стремления к **независимой выразительности цвета**, **свободного от соотношения с конструктивным или описательным рисунком** (*Вид собора Нотр Дам к вечеру*, 1902, Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Буффало). Именно в эти годы Матисс открыл для себя **африканское и азиатское искусство**. Из этого букета влияний и родилась концепция, которая получила определение **чистой живописи фовистов**. Развитие Матисса как художника носило последовательный и глубоко продуманный характер (*Ню в голубых тонах*, 1907, Музей, Балтимор; *Натюрморт с античным торсом*, 1908, частное собрание, Париж; *Танец и Музыка* (1910, обе — Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург); важное значение имела и выставка скульптуры, проведенная в Нью-Йорке в 1912 г. Из его произведений 1920-х годов особенно знаменита серия *Одалиски*, в которой обильная декоративность создает внутри композиции ритм синусоидных кривых, составляющих рисунок форм. В те же самые годы Матисс проявил себя и в технике бронзовой скульптуры, а также в сценографии, рисунке, гравюре и гобеленах. В начале Второй

Полная
выразительная
автономия цвета

Одалиски

Капелла в Вансе

мировой войны он создал знаменитую картину *Натюрморт с магнолией* (1941, Национальный музей современного искусства, Париж). Обосновавшись в Вансе, Прованс, он посвятил себя росписи в Капелле Богоматери с четками, своему последнему шедевр, принципиально важному образцу новых решений и свежих разработок в орнаменте применительно к сфере религиозного искусства.

■ «Мост»

Художественное объединение «Мост» (1905–1913) знаменовало **первый этап немецкого экспрессионизма**. Группа художников-единомышленников сложилась в Дрездене; в нее вошли Эрнст Кирхнер, Карл Шмидт-Ротлуфф (1884–1976), Эрих Хеккель (1883–1970), Эмиль Нольде, Макс Пехштейн (1881–1955) и Отто Мюллер (1874–1930). Они выдвинули программу живописи, **свободной от канонов натурализма и академизма**, взяв за ориентир колоризм Ван Гога и Гогена, искусство Африки и Океании. По отношению к французским фовистам художники «Моста» в своем творчестве **выразили кризис, скорее, духовного порядка**, затрагивающий внутренний мир человека: их искусство **символически передает экзистенциально значимые ситуации**. После 1911 г. в их живописи, ставшей еще более мятежной, **возросло значение социальной и бытовой тематики**.

Художники

Религиозные и символические темы

■ Эмиль Нольде

Эмиль Хавсен, взявший псевдоним Нольде (Нольде, Шлезвиг, 1867 – Зеебюль, 1956), был живописцем и гравером. В 1897 г. он написал свою первую картину *Великаны горы*. В 1906–1907 гг. Нольде примкнул к группе «Мост». Первые работы религиозной тематики относятся к 1909 г.: именно они стали его **решающим и сугубо индивидуальным вкладом в экспрессионизм**. Эти картины были написаны после поездки художника на острова Тихого океана, и в таких произведениях, как

Религиозные произведения

Тайная вечеря (1909, Национальный музей, Копенгаген), *Христос и дети* (1910, Музей современного искусства, Нью Йорк), цвет у Нольде обрел мистическое звучание, стал инструментом выражения напряженной духовной жизни, что присутствует и в светской тематике (*На галерке*, 1918, частное собрание, Женева). В период нацизма Нольде подвергся преследованиям, ему запретили заниматься творчеством. Все, чем представлена его деятельность живописца и графика во время войны, хранилось в тайнике.

■ Эрнст Л. Кирхнер

Эрнст Людвиг Кирхнер (Ашаффенбург, 1880 — Фрауэнкирхе, Давос, 1938) был художником и гравёром. Наряду с Эмилем Нольде был наиболее крупным представителем объединения «Мост». Начиная с изучения архитектуры, которую оставил ради живописи, хорошо знал кубизм и выработал свою манеру, характеризующую острыми цветовыми диссонансами и мощной деформирующей энергией. В числе его произведений: *Марцелла* (1910, Национальный музей, Стокгольм), *Пять женщин на улице* (1913, музей, Вальраф-Рихарц Кёльн) и *Улица в Берлине* (Музей современного искусства, Нью-Йорк). Кирхнер активно работал также в книжной графике и пробовал себя в скульптуре. Преследуемый нацистами, он укрылся в Швейцарии.

Цветовой
диссонанс
и деформации

Австрийский экспрессионизм

Еще одним важным центром экспрессионизма стал кружок, оформившийся в Вене в начале XX в. в среде, близкой к Сецессиону и Г. Климту. Однако австрийские экспрессионисты во главе с такими художниками, как Шиле и Кокошка, отказались от рафинированного и декоративного языка изображения, принятого в кругах Сецессиона, и обратились к поиску выразительности, способной выявить и сложность чувств, и страхи, идущие из глубин бессознательного.

■ Эгон Шиле

Трагический смысл
жизни и смерти

Эгон Шиле (Тульн, 1890 — Вена, 1918) вел жизнь мучительно-беспорядочную; поворотным моментом для него стала встреча с Г. Климтом в 1907 г., но очень скоро он перевел уже упадочный климтовский декоративизм в иную плоскость — на язык **острой, нервной выразительности линий и резкого цвета**, передающих глубокий драматизм внутренней жизни. Фактически он вышел к экспрессионизму в своей собственной интерпретации, отображая постоянно присутствовавшее в нем **чувство трагизма, пронизанное конфликтностью жизни и смерти**, образом внутреннего надлома, страдания и мучительных раздумий: этим образным строем отмечены **композиции с обнаженными фигурами** (*Лежащие обнаженные*, 1917, Альбертина, Вена), **пейзажи** (*Дерево осенью*, 1909, Музей земли Гессен, Дармштадт), **портреты** (*Портрет Эдуарда Космака*, 1910; *Эдит, жена художника*, 1918, Австрийская галерея, Вена) и сцены с группой фигур (*Семья*, 1918, там же). В 1918 г., незадолго до смерти, Шиле имел огромный успех на выставке Венского Сепессиона.

■ Оскар Кокошка

Взволнованное
видение

Оскар Кокошка (Пёхларн, Нижняя Австрия, 1886 — Монтрё, 1980) был живописцем, писателем, драматургом и сценографом. Учился в Школе искусств и ремесел в Вене, примерно около 1907 г. создал первые живописные произведения (натюрморты и портреты), отмеченные влиянием Г. Климта, а также югендстиля, но уже обнаруживающие **беспокойный визионерский дух**. На становление его стиля решительное воздействие оказала **атмосфера берлинского экспрессионизма**: Кокошка дал его оригинальную интерпретацию **в форме видений, которые становились у него все более взволнованными и напряженными** (*Портрет поэта Дирштая*, 1910, частное собрание, Ганновер; *Влюбленная пара с котом*, 1917, Кунстхауз, Цюрих). Из разных поездок по европейским

странам и Северной Африке он привез много пейзажей, написанных в манере инстинктивно драматического импрессионизма (*Монблан*, 1927, частное собрание, Цюрих). Преследуемый нацистами, отправившими его произведения на выставку «дегенеративного искусства», Кокошка переехал в Лондон, а после войны в Швейцарию, продолжая работать в живописи (*Прилив в Гамбурге*, 1962, Кунстхалле, Гамбург). Из его графических работ особенно известны иллюстрацию к *Королю Лиру* (1963) и *Одиссее* (1964).

Драматические
пейзажи

Истоки кубизма

Начало кубизма принято отмечать появлением картины Пикассо *Авиньонские девицы* (1907). Но его подлинное рождение состоялось лишь благодаря встрече Пикассо с Браком, произошедшей в Париже в 1907 г. В тесном сотрудничестве они будут работать вплоть до 1914 г. Своего теоретика кубизм обрел в лице поэта и критика Гийома Аполлинера («Художники кубисты», 1913). Картины Пикассо и Брака, прежде всего натюрморты, являют разложение предмета и окружающего пространства посредством наложения и сопоставления нескольких точек зрения на один и тот же объект. Таким образом, изображение дает одно-временное сочетание нескольких последовательных видов, передавая опыт постижения реальности независимо от пространства и времени, то есть в абсолютном виде.

Разложение
объекта
и пространства

■ Аналитический и синтетический кубизм

В аналитическом кубизме разложение сводится к дроблению пространства на геометрические структуры. В 1911 г. Пикассо и Брак перешли к синтетическому кубизму, в котором расщепление объемов, пространства и форм смягчено четкой структурой связей между линиями и планами, на которые порой накладываются кусочки бумаги (коллаж).

Хуан Грис

К оформлению концепции синтетического кубизма их подвигло творчество испанца Хуана Гриса (1887—1927), который на протяжении нескольких лет самостоятельно разрабатывал язык кубизма, очищая образ от всяких признаков описательности. Грис исходил от чисто геометрических форм, конкретизируя их в единичных предметах: «Сезанн делал из бутылки цилиндр, я делаю из цилиндра бутылку» (*Натюрморт с тарелкой фруктов и бутылкой воды*, 1914, Государственный музей Крёллер-Мюллер, Нидерланды).

Пабло Пикассо

Один из крупнейших художников XX в.

Пабло Руис-и-Пикассо (Малага, 1881 — Мужен, 1973), живописец, рисовальщик, гравер, скульптор, керамист, писатель, благодаря своей сокрушительной творческой энергии и новаторским устремлениям стал одним из крупнейших художников XX в.

■ Периоды голубой и розовый

Голубой период

Сын преподавателя рисунка, Пабло получил свои первые уроки у отца и в 15-летнем возрасте уже с полным знанием дела работал маслом (*Наука и милосердие*, 1896—1897, Музей Пикассо, Барселона). В 1900 г. он оказался в литературно-артистической среде кабаре «Четыре кота» в Барселоне и начал делать иллюстрации для различных журналов. В своих картинах он сосредоточился на изображении **человеческих судеб**, и творческий поиск привел его к использованию **общей голубой монохромной гаммы**, хорошо подошедшей к его меланхоличным, скорбным образам. Произведения этого «**голубого периода**», продлившегося до весны 1904 г., выделяются, помимо холодных тонов, также и строгим, сдержанным рисунком с подчеркнутым упрощением форм: таковы *Портрет Хайме Сабартеса* (1901, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва); *Старик-еврей* (1903, там же); *Пьющая абсент* (1901, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Весной 1904 г. Пикассо покинул Испанию и обосновался в Париже.

В Париже он завел новые знакомства (с поэтом Аполлинером, американской писательницей Гертрудой Стайн), а его творчество обрело признание, и именно с того периода спрос на его работы неуклонно рос. **Мир циркачей и комедиантов** стал главной темой в большинстве его произведений 1905–1906 гг., написанных тем мягким и теплым тоном в карнации, который и дал толчок к названию «розового периода»: *Семья акробатов* (1905, Розовый период, Художественный музей, Гётеборг), *Туалет* (1906, Галерея Олбрайт-Нокс, Буффало), *Семья комедиантов* (1905, Национальная галерея искусства, Вашингтон). В 1905 г. Пикассо создал и свою первую скульптуру (*Шут*, 1905, Национальный музей современного искусства, Париж). Постоянным поиском пластической выразительности отмечена графика этого периода. **Освоение языка древней иберийской скульптуры** ошутимо в стилистике *Портрета Гертруды Стайн* (1906, Метрополитен-музей, Нью-Йорк).

Розовый период

Первые скульптуры

■ Рождение кубизма

В 1907 г. была создана картина *Авиньонские девицы* (Музей современного искусства, Нью-Йорк). *Авиньонские девицы* В том же году Пикассо познакомился с Ж. Браком, и тогда же в Париже была устроена большая ретроспективная выставка Сезанна, творчество которого и явилось исходным пунктом в становлении кубизма, который подпитывался, кроме того, открытиями африканской скульптуры, а также живописью Эль Греко (*Обнаженный с драпировкой*, 1907, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Вместе с Браком Пикассо занялся **проблемой третьего измерения**, пытаясь создать из пейзажей геометричные, разложенные на системы плоскостей структуры: они выполнены Пикассо летом 1908 г. Однако первыми подлинно кубистическими пейзажами, обозначившими начало исходной, или «аналитической», фазы кубизма, стали произведения, написанные летом 1909 г. в Орта де Эбро (*Фабрика в Орта де Эбро*, 1909, там же): умноже-

Проблема трехмерности

Кубистический пейзаж и аналитический кубизм

Коллаж

ние визуальных фокусировок переведено в более дробную разбивку изобразительного целого.

В 1911–1912 гг. (*Женщина с гитарой*, Музей современного искусства, Нью-Йорк) живопись Пикассо демонстрирует наибольшую близость к живописи Брака, сохранявшего за собой статус теоретика кубизма. В 1912 г. Пикассо создал целый ряд шедевров и начал использовать коллаж (*Натюр-морт с соломенным стулом*, 1912, Музей Пикассо, Париж); это изобретение, наряду с *papier collé* Брака, имело важные последствия в развитии художественной концепции дадаизма, а затем и сюрреализма (см. гл. 21).

Упрощение планов
в синтетическом
кубизме

■ Синтетический кубизм и пролог сюрреализма

В 1913–1914 гг. Пикассо перешел к развитию системы синтетического кубизма, в котором предмет выстраивается через систему упрощенных пространственных планов: наряду с такими работами, как *Нотный лист и гитара* (1912–1913, Национальный музей современного искусства, Париж) и *Женщина в кресле перед камином* (1914, там же), фундаментальным произведением этапа синтетического кубизма в творчестве Пикассо стала картина *Три музыканта* (1921, Музей современного искусства, Нью-Йорк). В 1925 г., видя исчерпание принципов кубизма, Пикассо попробовал работать в русле сюрреализма (*Танец*, 1925, Галерея Тейт, Лондон), создавая как небольшие, яркие по колориту композиции, так и масштабные полотна так называемого периода чудовищ (*Женщина на морском берегу*, 1930, Музей современного искусства, Нью-Йорк). После этого «романа» с сюрреализмом Пикассо, обладавший неиссякаемым даром обновления своего изобразительного языка, предстал в новом качестве — полностью овладевшим экспрессивным и знаковым искусством, емким по содержанию и драматической глубине образов: такова картина *Герника* (1937), сюжетом которой послужило одно из событий гражданской войны в Испании — налет нацистской авиации на небольшую мирную деревушку; этот

Сюрреалистический период
«чудовищ»

Герника

шедевр поразил мир современным видением ошiboк и непоправимых последствий войны.

■ Зрелое творчество

В послевоенные годы деятельность Пикассо осуществлялась по многим направлениям: помимо создания множества литографий, особенно плодотворной была его работа в сфере керамики и скульптуры. В числе наиболее известных произведений (прежде всего анималистического жанра) — *Коза* (1950, Музей современного искусства, Нью-Йорк), *ассамбляж* из найденных или ненужных предметов, отлитый потом в бронзе. 1949 годом датируется знаменитый *Голубь мира*, предназначенный для Всемирного конгресса мира, проводимого в Париже. Политические события начала 1950-х гг. отражены в образах *Резни в Корее* (1951) и двух панно *Война и Мир*, выполненных в 1952 г. для капеллы Виллорди. Далее, в 1954—1955 гг., последовали **циклы вариаций**, серии по мотивам *Алжирских женщин* Э. Делакруа и *Менин* Д. Веласкеса. Художник и модель — постоянная тема последних лет творчества мастера в 1960-е годы.

Литографии

Циклы вариаций

Жорж Брак

Жорж Брак (Аржантёй, 1882 — Париж, 1963) сначала примкнул к фовистам, но в 1907 г. выставка работ Сезанна и встреча с Пикассо определили его отход от фовизма и переход к разработке системы кубизма. В последующие годы он будет тесно сотрудничать с Пикассо. В таких произведениях, как *Скрипка и палитра* (1910, музей Гуггенхайма, Нью-Йорк), *Скрипка и мишень* (1910, Художественный музей, Базель), *заданная натура* является предложением для четкого **геометрического расчленения пространства, увиденного с разных точек зрения** и выстраиваемого тем самым по тактильному принципу (**аналитический кубизм**). Аналитические композиции, созданные в эти годы Браком (и Пикассо), отличаются **узким диапазоном цветов**; на основе ос-

Аналитический
кубизм

Синтетический
кубизм

Большая
читаемость

военных Бракком и Пикассо принципов позднее будет развиваться главная ветвь современного искусства. С 1911 г. **объемность форм переводится** Бракком в четкую схему связей между линиями и планами, куда включаются буквы и цифры (**синтетический кубизм**): *Португалец* (1911, Художественный музей, Базель); *Композиция со скрипкой* (1911, Национальный музей современного искусства, Париж). После Первой мировой войны Брак разрабатывал проблемы пространства в композициях, где **исходная натура обретает уже более читаемый характер: тонко выполненные, по-особому элегантные**, его произведения демонстрируют отныне **гораздо менее жесткую структуру**, *Мраморный стол* (1925, там же), и более задушевный эмоциональный строй (*Камин*, 1923, Кунстхауз, Цюрих). В последние годы появилась серия *Мастерских* (1948–1955) и множество этюдов с птицами; один из этих мотивов (*Птицы в свободном полете*, 1955–1963) прозвучал в декоративном оформлении плафона Зала Генриха II в Лувре. Брак работал также в скульптуре, предпочитая бронзу (*Голова лошади*, *Повозка*), и в графике.

Иные толкования кубизма

Фернан Леже

Помимо двух абсолютных величин, Брака и Пикассо, собственные опыты в кубизме проводили и другие художники.

Фернан Леже (1881–1955) начинал с живописи в духе импрессионизма и фовизма, затем перешел к кубизму (*Женщина в синем*, 1912, Художественный музей, Базель; *Контрасты форм*, 1913, Музей искусства, Филадельфия). Преимущественно он изображал **объекты, движущиеся в пространстве**, и при этом использовал **сближенную гамму резких, свинцовых тонов**, как бы являя **символы механизированной, индустриальной цивилизации и ее драму** (*Механик*, 1920, Галерея Л. Карре, Париж; *Город*, 1919–1920, Музей искусства, Филадельфия). Среди многочисленных писательских опытов Ле-

же выделяются эссе «Эстетика машины» (1923) и «Цвет в архитектуре» (1946).

В скульптуре кубизма заметное место занимают произведения француза **Анри Лорана** (1885–1954), автора многочисленных полихромных барельефов (*Женщина с веером*, Национальный музей современного искусства, Париж). Еще один француз **Раймон Дюшан-Вийон** (1876–1918) интерпретировал кубизм как соединение механических частей (*Конь*, 1914, Галерея Л. Карре, Париж). На короткий период посвятил себя кубизму и русский скульптор **Александр Архипенко** (1887–1964), из принципов которого он усвоил приемы пространственного расчленения предметной формы (*Голова*, 1914, и *Боксеры*, 1914).

Лоран
и Дюшан-Вийон

■ Орфический кубизм Делоне

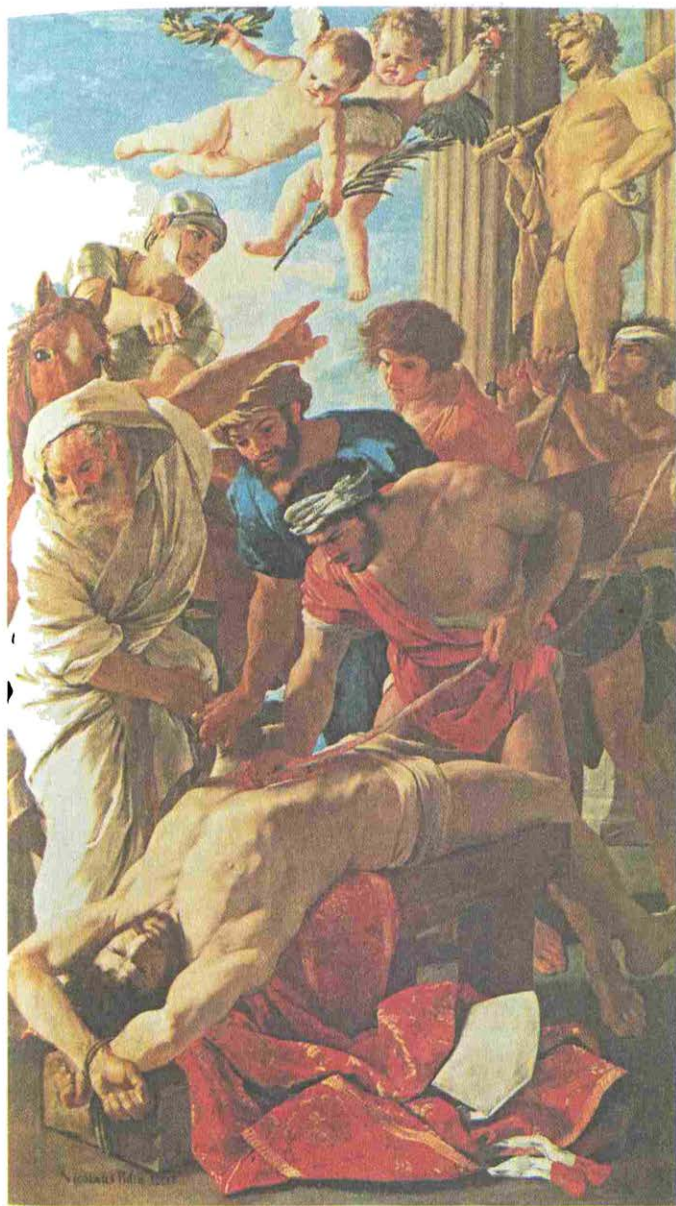
Термином «**орфический кубизм**», или **орфизм**, французский поэт и критик Пийом Аполлинер определил живописную манеру **Робера Делоне** (Париж, 1885 — Монпелье, 1941), который **вышел к абстрактной форме через призматическое разложение цвета**. В своих поисках «чистой» живописи Делоне исходил из таких элементов, как движение и свет; от основополагающих произведений экспериментального периода (*Собор Сент-Северин*, *Эйфелева башня*, 1910–1911, Музей искусства, Филадельфия) он развивал свою систему к подлинно «орфическим» работам: серия *Симультанные окна* (1911, частное собрание, Париж; 1912, Музей Гуттенхейма, Нью-Йорк) и первый *Симультанный диск* (1913, Музей современного искусства, Нью-Йорк), где **цвет растворяет объемы на последовательность цветовых ритмов, создавая эффект стремительного и геометрически точного вращения**. К достижениям орфизма по освоению абстрактной живописи внимательно отнеслись художники «Синего всадника», в особенности П. Клее, равно как и такой разносторонний художник, как М. Дюшан: оба они, преодолевая кубизм, вышли к принципу динамичной композиции, в которой цветовой фактор преобладал над формой.

К абстрактной
форме

Эффект
стремительного
вращения

РЕЗЮМЕ

ЭКСПРЕССИОНИЗМ	Экспрессионизм – это первое авангардное течение, которое развивалось особенно бурно во Франции, Германии и Австрии в первые годы XX в. Вобрало в себя спиритуализм и обращение к языку примитива, характерные для конца XIX в.; противостояло опыту импрессионизма с его чисто визуальным восприятием реальности: был выдвинут тезис о духовной реальности, освобожденной от барьеров рационального порядка. Утверждается упрощение изобразительных структур с намеренно элементарной трактовкой форм, при которой обостренный, открытый цвет выступает главным носителем выразительности.
ФОВИЗМ	Фовизм привил во Франции вкус с мощному, открытому цвету, проводнику антинатурализма в отрицании всякой трехмерности. Фовисты, или «дикие», заявляли об автономии выразительности по отношению к данному объекту.
Матисс	Анри Эмиль Матисс (1869–1954) был лидером и главой школы, названной фовизмом. Для него выразительность цвета является фактом его независимости, свободы от тисков конструктивного или описательного рисунка (<i>Ню в голубых тонах</i>, 1907; <i>Натюрморт с античным торсом</i>, 1908; знаменитая серия <i>Одалиски</i>, 1920–1930).
Дерен	Андре Дерен (1880–1954) после знакомства с Матиссом, работая вместе с ним, создавал свои первые фовистские картины. Позже его привлекла система кубизма.
«Мост»	Немецкое художественное течение «Мост» (1905–1913) по сравнению с французским фовизмом отражает кризис не столько аналитический, сколько духовный. Особенно выделяются три художника: Эрнст Людвиг Кирхнер (1880–1938), Эмиль Нольде (1867–1956), Отто Мюллер (1874–1930), искусство которых исполнено символического духа, вдохновляется экзистенциально значимыми ситуациями. После 1911 г. возросло значение социальной и бытовой тематики.
АВСТРИЙСКИЙ ЭКСПРЕС- СИОНИЗМ	Возник в начале XX в. в Вене в среде художников, отказавшихся от рафинированного и декоративного языка изображения и обратившихся к выразительности, способной раскрывать чувства и страхи, обусловленные бессознательным.



Н. Пуссен. Мученичество Святого Эразма. 1628–1629



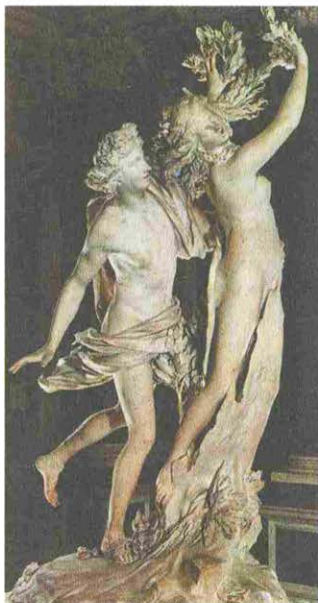
*Рембрандт.
Автопортрет.
1658*



*Ф. Халс. Групповой портрет стрелков
гильдии Святого Георгия. 1639. Фрагмент*



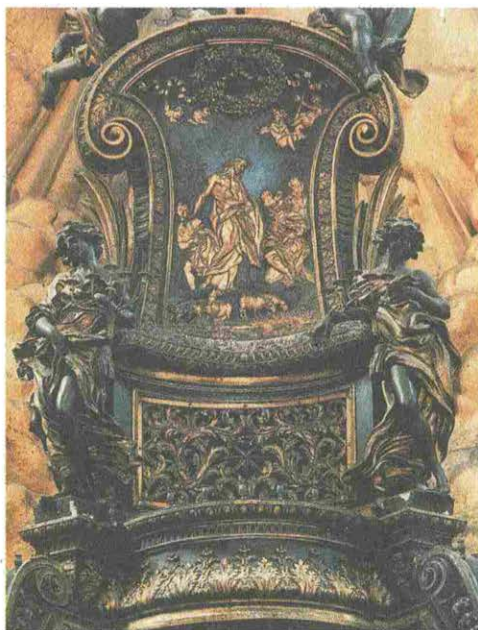
П.П. Рубенс. Мария Серра Паллавичино. 1606



*Л. Бернини. Аполлон
и Дафна. Мрамор.
1622–1625*



*Б. Челлини. Солонка
короля Франциска I.
Золото, эмаль, драгоценные
камни. 1539–1543*



*Б. Бернини.
Балдахин-киворий
под куполом собора
Святого Петра.
1657–1666*



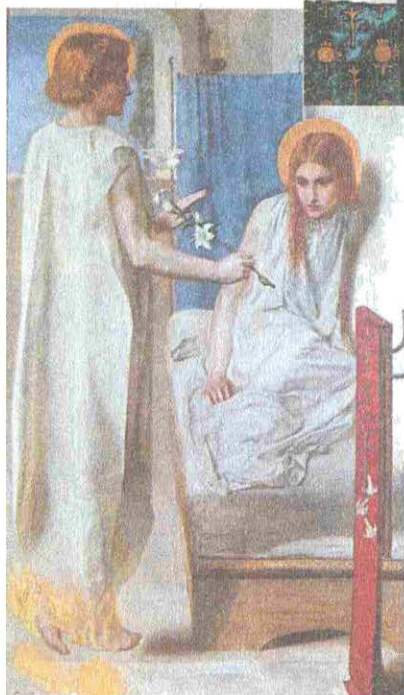
Ватто. Танцовщица

*Мейсенские часы в стиле
рококо с музицирующими
и танцующими пастушками
и пастухами. 1740-е годы.
Мастер И.И. Кендлер*



Ватто. Вывеска лавки Жерсена. 1720

*У. Моррис.
Королева Гвиневера.
1858*



*Росsetти. Благовещение.
1849—1850*

*Ж.О.Д. Энгр.
Портрет мадам
Ривьер. 1805*

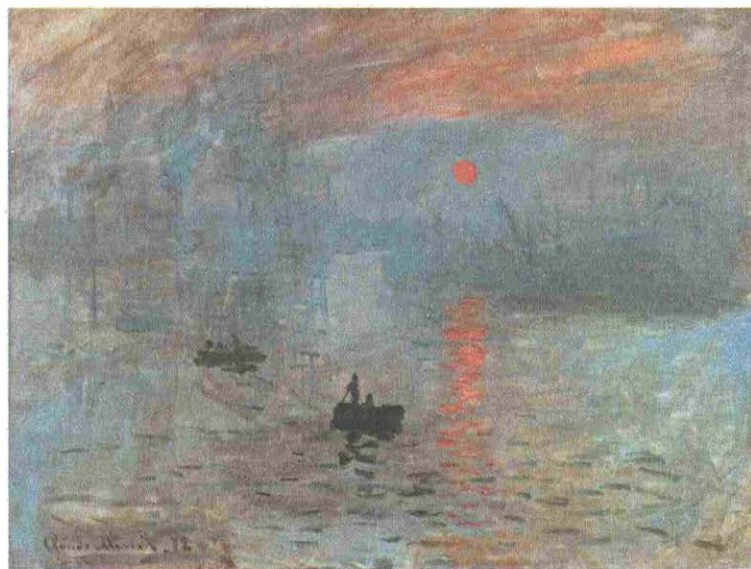


*Ж.О.Д. Энгр. Мадемуазель
Каролина Ривьер. 1805*

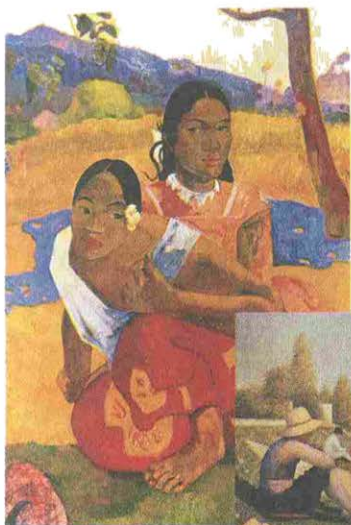




К. Писсарро. Оперный проезд в Париже. 1898

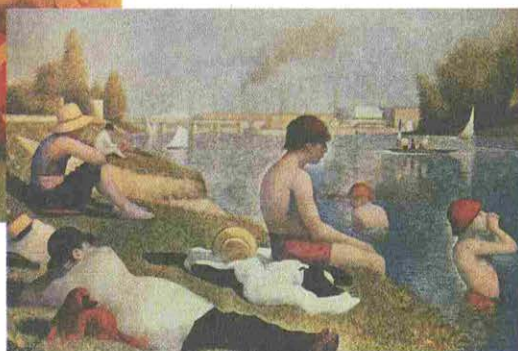


К. Моне. Впечатление. Заход солнца. 1872



П. Гоген. «Когда ты выйдешь замуж?» 1892

Ж. Сёра. Купание в Аньере. 1883



*П. Сезанн.
Берега Марне.
1888*





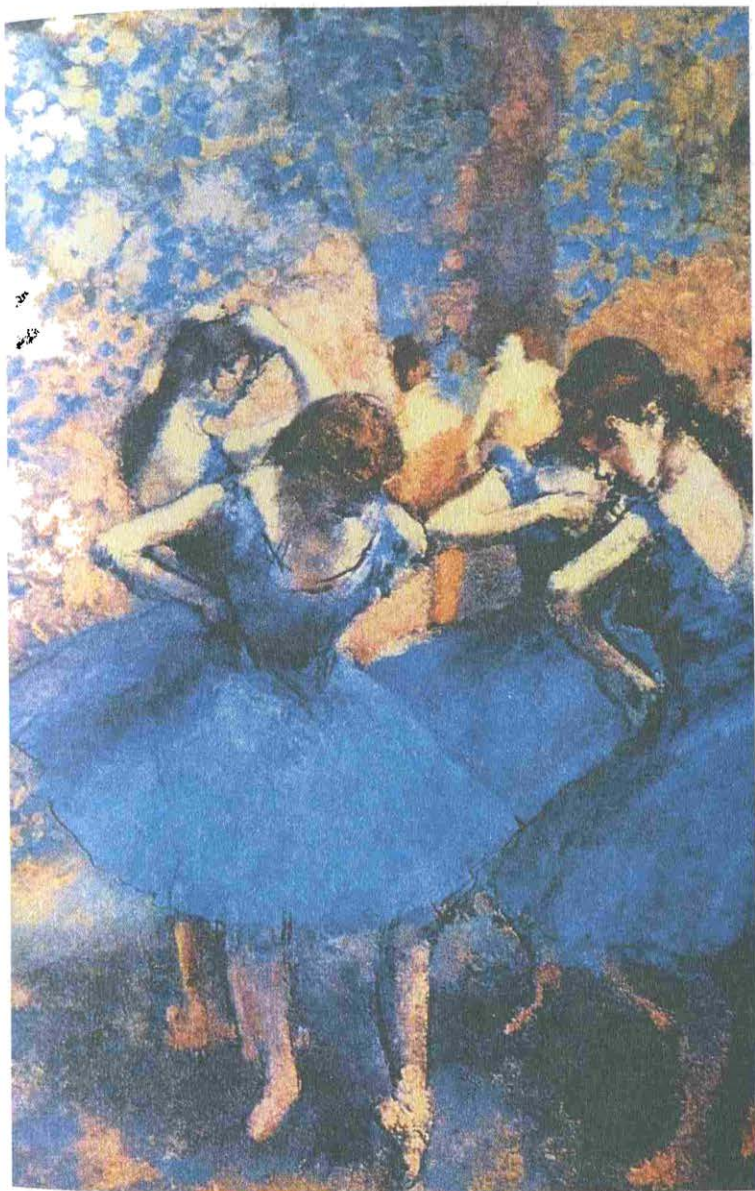
*В. Ван Гог. Автопортрет
с завязанным ухом
и трубкой. 1889*



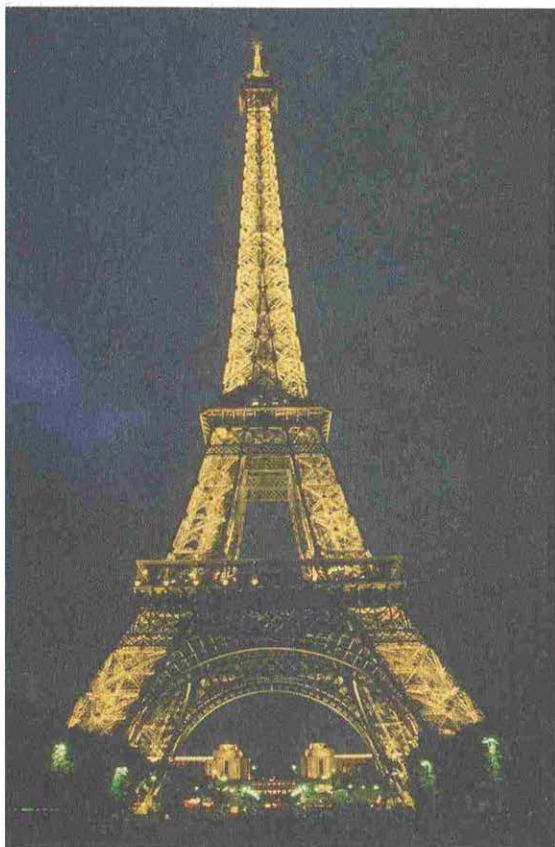
*В. Ван Гог. Мост Ланглуа
в Арле. 1888*

Э. Мунк. Танец жизни. 1899–1900

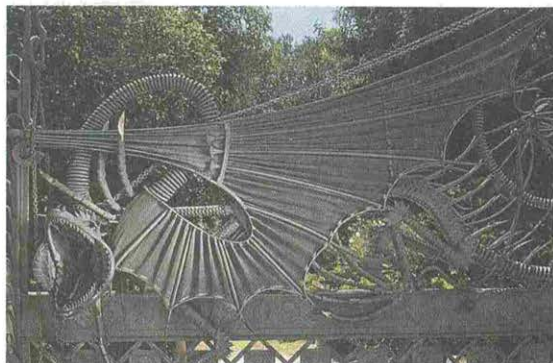




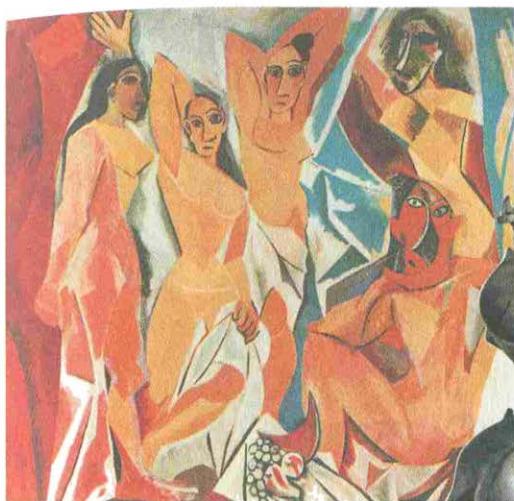
Э. Дега. Танцовщицы на репетиции. 1890



Эйфелева башня



А. Гауди.
«Ворота
дракона».
1884—1887

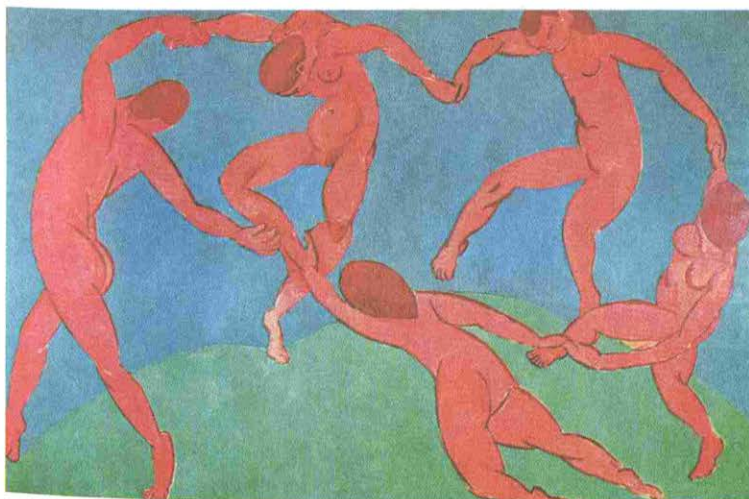


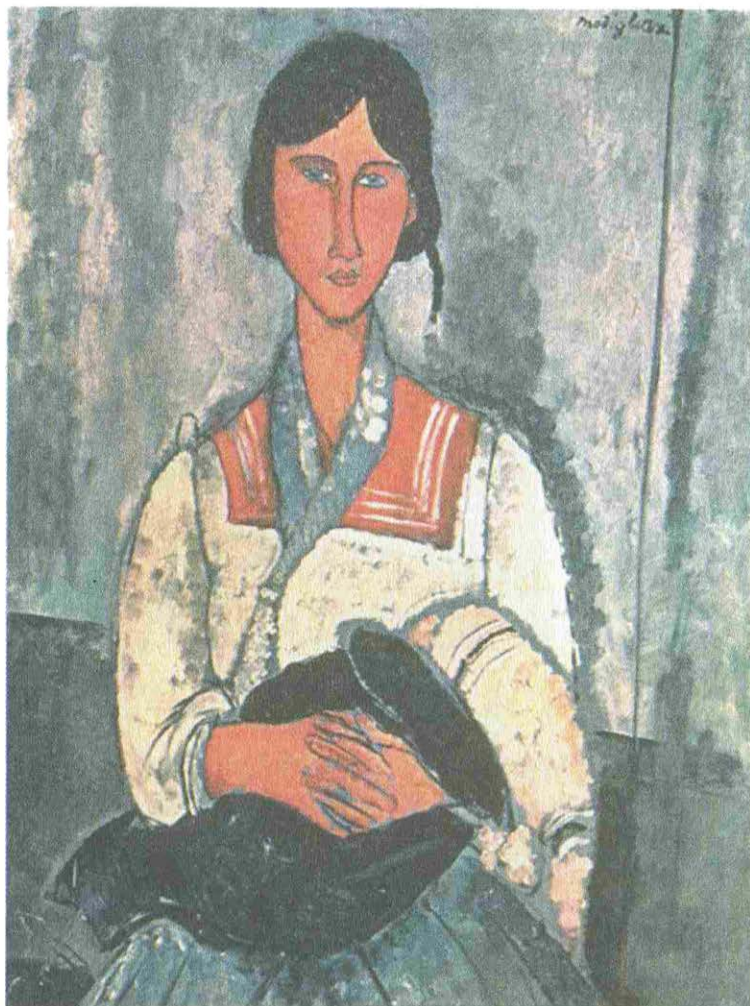
У. Боччони.
Футуристическая
скульптура



П. Пикассо. Авиньонские девицы.
1906—1907

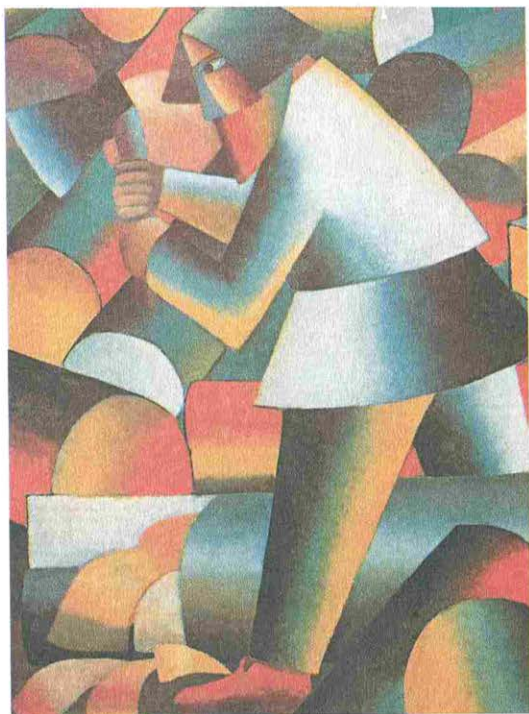
А. Матисс. Танец. 1909—1910





А. Модильяни. Женский портрет

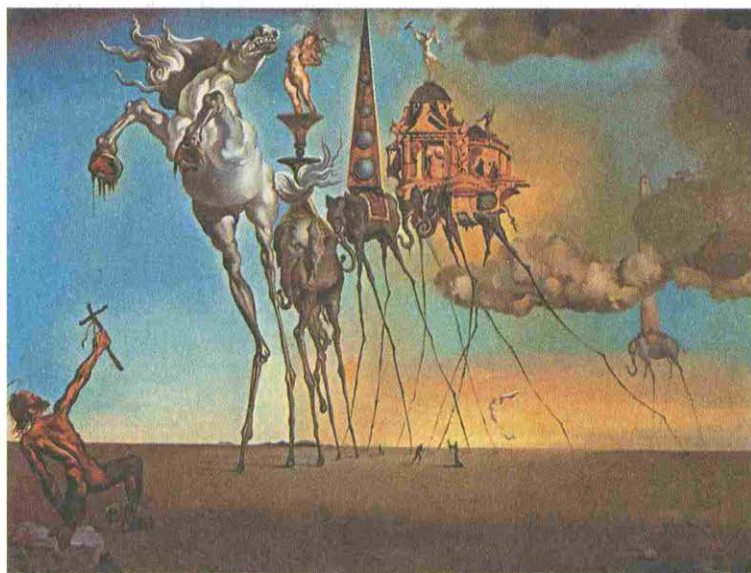
*К. Малевич.
Плотник.
1911–1912*



*В. Кандинский.
В синем. 1925*



*Р. Магритт.
Природные грации. 1967*



С. Дали. Испытание Святого Антония. 1946

РЕЗЮМЕ

Шиле	Эгон Шиле (1890–1918) выражает в резкой и нервной манере драматически сложное сознание, пронизанное конфликтностью жизни и смерти (<i>Лежащие обнаженные</i> , 1917; <i>Семья</i> , 1918).
Кокошка	Оскар Кокошка (1886–1980) интерпретирует экспрессионизм в форме видений, все более взволнованных и нервных (<i>Влюбленная пара с котом</i> , 1917; <i>Монблан</i> , 1927; <i>Прилив в Гамбурге</i> , 1962).
КУБИЗМ	Зародился в Париже в результате совместного творчества Пикассо и Брака. В аналитическом кубизме объект и пространство разложены на части посредством наложения и сопоставления нескольких точек зрения, так что изображение дает одновременное сочетание нескольких последовательных видов, передавая реальный опыт в отрыве от пространства и времени. В синтетическом кубизме расщепление объемов, пространства и форм смягчено четкой структурой связей между линиями и планами.
Пикассо	Испанец Пабло Пикассо (1881–1973) является одним из величайших художников XX в. Его размышление о судьбах людей и непрерывный голубой монохромный строй характеризуют первый, так называемый голубой период (<i>Пьющая абсент</i> , <i>Старик-еврей</i>). В 1904 г. он поселился в Париже. Постоянно возвращающейся темой в большинстве его произведений «розового» периода является тема цирка (<i>Семья акробатов</i> , 1905). В 1907 г. была создана картина <i>Авиньонские девицы</i> – так было отмечено начало кубизма. Вместе с Браком он пытался разрешить проблему третьего измерения, создавая геометричные, разложенные на систему плоскостей пейзажи (<i>Фабрика в Орта де Эбро</i> , 1909). В 1913–1914 гг. развивал систему синтетического кубизма (<i>Нотный лист и гитара</i> , 1912–1913; <i>Арлекин</i> , 1915). После утверждения сюрреализма Пикассо проявил свой экспрессивный дух, написав такой шедевр, как <i>Герника</i> (1937). В последующие годы создавал много литографий, керамики, скульптур (<i>Голубь мира</i> , 1949).
Брак	Француз Жорж Брак (1882–1963) сначала примкнул к фовистам, но потом вместе с Пикассо перешел к кубизму. В период аналитического кубизма написал картину

РЕЗЮМЕ

Скрипка и палитра (1910), тогда как *Композиция со скрипкой* (1911) относится к фазе синтетического кубизма. После Первой мировой войны его разработка проблем пространства обрела структурно ясный, более читаемый характер (*Мраморный стол*, 1925) и более эмоциональный образный строй (*Камин*, 1923).

ИНЫЕ
ТОЛКОВАНИЯ
КУБИЗМА

Леже
Делоне

Фернан Леже (1881–1955) передает объекты, воспроизводя их движение в пространстве, как символы механизированной, индустриальной цивилизации (*Механик*, 1920; *Город*, 1919–1920).

Робер Делоне (1885–1941) через призматическое разложение цвета и абстрагирование формы в «чистой» живописи выходит к орфическому кубизму: *Симультанные окна* (1911), *Симультанный диск* (1913), где объемы разложены на последовательные цветовые ритмы со стремительным и геометризованным вращением.

19 Италия

и авангардные течения

В 1909 г. в Италии родилось литературное, художественное и политическое движение **футуризм**, объявившее о своем **полном разрыве с традицией** для соответствия **динамизму современной жизни**, о чем должно было поведать изображение движения как такового. В политическом плане футуризм исчерпал себя в националистических тенденциях, сомнувшись под конец с фашизмом. Футуризм не был изолированным явлением: его влияние распространялось и на другие страны, например Россию. И он не исключал **новых авангардных поисков** в самой Италии, получивших развитие в **метафизической живописи**, группе **«Новеченто»** и движении **«Валори Пластичи»**.

Футуризм

Дата рождения футуризма отмечена опубликованным в 1909 г. **«Манифестом футуризма»**, автором которого был писатель **Филиппо Томмазо Маринетти** (1876–1944). Продолжением стал вышедший в феврале 1910 г. в Милане **«Манифест художников-футуристов»**, составленный группой писателей, а за ним, в апреле 1911 г., последовал **«Манифест техники футуристической живописи»**, подписанный У. Боччони, К. Карра, Дж. Баллой, Дж. Северини, Л. Руссоло. Особенности футуристической живописи стали **отказ от традиционной перспективы и умножение точек зрения** для выражения **динамичного взаимодействия персонажей и предметов с окружающим пространством**.

Маринетти
и манифесты
футуризма

Этот **«пандинамизм»** трактовался по-разному: **Боччони**, не забывая об уроках кубизма, переводил его на язык деформаций и весомой эмоциональной нагрузки, выражаемой потоками «силовых линий» (*Эластичность*, 1912, частное собрание, Милан); **Карра** никогда не отказывался полностью от пластических и живописных качеств (*Женщина на балконе*, 1912, частное собрание, Милан); **Балла** дробил движение по своему

Живопись
динамизма

Художники

Второй футуризм

Сант-Элиа:
архитектура
футуризма

От дивизионизма
к футуризму

экспериментально-аналитическому методу, выявляя его структурные «моменты»; **Джино Северини** (Кортоне, 1883 — Париж, 1966) погружал образы в множественные световые планы с изысканным, четко выдержанными распределением цветов; **Луиджи Руссо** (1885—1947) создавал изображения с ярким, контрастным колоритом. Гибель Боччони на фронте в 1916 г. и переход примерно в то же время Карра и Северини на позиции, близкие кубизму, обусловили распад миланской группы. Центр футуризма переместился в Рим, где сформировалась группа **второго футуризма**, сложившаяся после Первой мировой войны вокруг Маринетти. В ее состав вошли такие художники, как уроженец Модены **Энрико Прамполини** (1894—1956), трентинец **Фортунато Делеро** (1892—1960) и **Балла**, которые выступили за **тотальное проектирование** футуристического искусства и более **конкретное обращение с миром реальности** (картины из разных материалов у Прамполини).

Единственным по-настоящему футуристическим архитектором был **Антонио Сант-Элиа** (Комо, 1888 — Монфальконе, 1916), хотя его **деятельность ограничена рисунками и перспективно построенными моделями**, без каких-либо предложений по решению внутренних пространств и планиметрии, а также теориями, изложенными в его **«Манифесте футуристической архитектуры»**. Из этих проектов вырастает образ **футуристического «нового города»**, в котором **важнейшими факторами существования являются динамизм и скорость**.

■ Умберто Боччони

Живописец и скульптор **Умберто Боччони** (Реджо-ди-Калабрия, 1882 — Сорте, Верона, 1916) в 1907 г. обосновался в Милане, где познакомился с Г. Превиати и погрузился в **детальное постижение техники дивизионизма**. В 1910 г. он стал одним из разработчиков **«Манифеста художников-футуристов»** и **«Технического манифеста футуристической живописи»**. Тогда же появились его **первые**

футуристические произведения: серия работ под названием *Состояние души* (1911, Галерея современного искусства, Милан); картина *Просыпающийся город* (1910–1911, Музей современного искусства, Нью-Йорк), воспринимаемая как проекция вихревого и неудержимого движения. С 1912 г. Боччони все чаще **обращался и к скульптуре:** *Развитие бутылки в пространстве* (там же); *Целостные формы в непрерывности пространства* (собрание Маттиоли, Милан); *Антишут* (Национальная галерея современного искусства, Рим). В 1913 г. он опубликовал «Манифест техники футуристической скульптуры». В последних работах (*Портрет маэстро Бузони*) его живопись обретает новые черты, свидетельствующие о попытке переосмысления футуризма в свете опыта кубизма.

Скульптура

■ Джакомо Балла

Джакомо Балла (Турин, 1871 – Рим, 1958) был художником-самоучкой и свои первые работы (пейзажи и бытовые сценки) выполнил в технике дивизионизма. К тематике футуризма он приблизился в результате штудий, предпринятых им в процессе освоения **эффектов света и динамики изображения** (*Дуговая лампа*, 1909, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Познакомившись с Маринетти, Балла стал одним из соучредителей движения футуризм, подписав «Манифест техники футуристической живописи». За первыми *Радужными взаимопроникновениями* (1912–1914) появились работы, в которых **изучаются формы, находящиеся в движении** (*Автомобиль в движении*, там же; *Девочка, бегающая по балкону*, Галерея современного искусства, Милан; *Динамика собаки на поводке*, собрание Гудиира, Буффало; *Смычок скрипача* и т. д.). Занимаясь также разработкой рисунков для ковров и тканей, а также сценографией (оформление балетов антрепризы С. Дягилева). В последние годы творчества работал в духе **веризма, близкого натурализму**, принципы которого он никогда, пусть за небольшими перерывами, не забывал.

Поиск световых эффектов

Изучение форм в движении

РУССКИЙ ФУТУРИЗМ

В России футуризм оформился уже в 1911–1912 гг. в творчестве Михаила Федоровича Ларионова (1881–1964) и Наталии Сергеевны Гончаровой (1881–1962), а также Казимира Малевича и других художников. В русский футуризм влилось течение лу-

чизм, проводниками которого в живописи были как раз Ларионов и Гончарова: в его основе лежала система пересекающихся цвето-световых полос, или «лучей». Футуризм (и лучизм) после 1915 г. влились в супрематизм и конструктивизм.

Другие авангардные течения в Италии

Метафизическая
живопись

Прочие испытания авангардных художественных установок осуществлялись в Италии сразу по окончании мировой войны. Прежде всего это относится к **метафизической живописи Джорджо Де Кирико**, к которому отчасти примыкали Карра, Де Писис (особенно в своих натюрмортах) и Моранди, которых привлекала в первую очередь возможность овладения техникой выхода к алогичному и магическому, где неподвижность персонажей-манекенов символизировала присутствие драмы и психологической коллизии.

Группа
«Новеченто»

Карра, Де Писис и Моранди разделяли также установки художественного объединения **«Новеченто»**, оформившегося в 1922 г., с намерением вновь обратиться к искусству прошлого (начиная с картин XV в., так называемых примитивов) как основе чисто итальянского искусства. В эту группу входили Ансельмо Буччи (1887–1955), Акилле Фуни (1890–1972), Пьетро Маруссиг (1879–1933), Убальдо Оппи (1889–1946), Феличе Карена (1879–1966), Амедео Бартоли (1890–1971) и, прежде всего, **Сирони, Казорати и Мартини**.

И совсем особняком стоит такой художник, как **Модильяни**.

■ Амедео Модильяни

Художник
вне течений

Живописец и скульптор **Амедео Модильяни** (Ливорно, 1884 — Париж, 1920) не принадлежал ни к одному из авангардных художественных течений, и разработанная им формальная система — со зна-

менитыми удлинёнными шеями его фигур — принадлежит исключительно его **оригинальному художническому видению**. В 1906 г. он отправился в Париж, где его творческие интересы сконцентрировались на изучении опыта постимпрессионистов и фовистов. Насыщенная космополитическая атмосфера парижской художественной жизни тех лет, открытие негритянской скульптуры и продолжающийся бум с японскими гравюрами — все это стало питательной почвой для самостоятельного поиска Модильяни и развития им собственной концепции. Он стал **упражняться в скульптуре, чтобы научиться сводить к самому главному хроматические эффекты**; очень много рисовал, изучая все «модуляции» изогнутой, непрерывной линии, выполняющей **пластические** и выразительные функции в формальном построении изображения, **не прибегая к помощи цвета и никоим образом не втягивая в свою структуру третье измерение**. Он предпочитал создавать женские ню и портреты, поскольку его привлекала экспрессивная суть изображения. В последние три года жизни (1917—1920), оказавшиеся самыми мучительными в его неустроенном существовании, Модильяни написал наиболее характерные произведения своего неповторимого творчества: *Портрет Л. Зборовски* (Музей искусства, Сан-Паулу), *Портрет Сутина* (частное собрание, Нью-Йорк), *Портрет Кислинга* (частное собрание, Милан), *Лежащая обнаженная* (Музей современного искусства, Нью-Йорк).

Скульптура

Резкое сокращение палитры

■ Джорджо Де Кирико

Художественное формирование Джорджо Де Кирико (Волос, Греция, 1888 — Рим, 1978) проходило под влиянием символизма. Де Кирико выработал особую его концепцию, названную им самим «**метафизической живописью**»: таинственным смыслом наделялась **реальность, состоящая из разрозненных элементов, принадлежащих к сфере ирреального или фантастического**. Весь репертуар

Метафизическая живопись

Формы как тайные
символы

Связь с «Валори
пластики»

Греция плюс
барокко

загадочных объектов и видений манекенов на «площадях Италии» собран в неопределенном и невозможном пространстве, поскольку оно опровергает перспективу (даже когда обманчиво напоминает ренессансное пространство), а его освещение лишено атмосферных вибраций. Формы, часто принимающие облик геометрических объемов, в чем видится влияние кубизма, предстают как тайные и противоречивые символы (*Обеспокоенные музы*, 1918, собрание Маттиоли, Милан; *Трубадур*, Галерея современного искусства, Венеция; *Красная башня*, 1913, собрание П. Гуггенхейм, Венеция). Около 1920 г. Де Кирико стал одним из соучредителей ежемесячного журнала «Валори пластики» («Пластические ценности»), который много способствовал тому, чтобы в остальной Европе смогли открыть и оценить новое поколение итальянских художников. После 1926 г. в его творчестве утвердился по-барочному пышная интерпретация греческой классики, в чем отразились не только страстное увлечение археологией, но и ностальгические воспоминания о годах юности, прошедших в Греции. Де Кирико деятельно выступал также в качестве писателя и сценографа, создав, в частности, скульптурные модели (боццетти) для балета «Джара» Й. Бёрлина на музыку Казеллы (1924) и для спектакля «Дочь Йорио» (1934, режиссура Пиранделло).

■ Карло Карра

Футуризм, кубизм,
метафизическая
живопись

Живописец и критик Карло Карра (Кварнъенто, Пьемонт, 1881 — Милан, 1966) в 1910 г. примкнул к футуристическому движению (*Похороны анархиста Галли*, 1911, Музей современного искусства, Нью-Йорк), а уже в 1912 г. его произведения обнаруживают близость к кубизму. Встреча в 1916 г. с Дж. Де Кирико привела его к метафизической живописи, но его изображения по-прежнему создавали сильное ощущение объемности (*Идол-гермафродит*, 1917, частное собрание, Милан). С 1919—1920 гг. Карра сосредоточил свои творче-

ские поиски на переосмыслении «пластических ценностей», в которых он видел выражение сути итальянского искусства: живопись Джотто, Паоло Уччелло, Мазаччо, Пьеро делла Франчески он «пропускает» сквозь опыт Сезанна и кубизма; язык образов принимает у него **архаизирующий оттенок, пространство превращается в некую разреженную среду**: *Паруса в порту* (1923, частное собрание, Флоренция), *Сосна над морем* (1921, частное собрание, Рим), что восприняли у него художники движения «Новеченто» («XX век»). После 1926 г. Карра сильно смягчил свою манеру за счет сближения со стилистикой французской живописи, от романтизма до постимпрессионизма (*Ожидание*, 1926, частное собрание).

Архаизирующие образы

■ Филиппо Де Писис

Филиппо Де Писис (Феррара, 1896 — Милан, 1956) работу живописца сочетал с деятельностью писателя и критика. В 1925—1939 гг. он жил в Париже. Он начинал как последователь Де Кирико, затем нашел свой собственный стиль, **сочетая принципы итальянской метафизической живописи с системой французского импрессионизма**. В тематике живописи он тяготел к натюрмортам (прежде всего связанным с морем), пейзажам и фигурам. Импрессионистическая составляющая четко прослеживается в яркой серии его цветочных букетов, которые он писал на протяжении ряда лет, оттачивая до предела эстетизм восприятия, выражающийся в плавном изгибе мазков, все более воздушных и светонесных, растворяющих объемы и превращающих реальность в ослепительный и мимолетный образ (*Морской натюрморт*, 1926, собрание Йези, Милан; *Благоденствие*, 1944, собрание Санти, Милан).

Между метафизической живописью и импрессионизмом

■ Джорджо Моранди

Художник и гравер Джорджо Моранди (Болонья, 1890—1964) по своему темпераменту был **отшельником, как и его кумир Сезанн**, живопись которо-

Урок Сезанна

Образ главного
и без символизма

Натюрморты
с повседневными
предметами

го стала отправной точкой его собственных поисков новой культуры формы. В этом он двигался в авангарде исканий итальянского искусства того времени. Он последовательно развивал свои принципы, работая в жанре пейзажа, и в 1914–1915 гг. вышел к формальным **основам кубизма**, которые вместе с ориентацией на **тосканское искусство XIV–XV вв.** составили фундаментальные **аспекты его стиля**. Последние определяются **концентрацией на лаконизме форм, нахождении внутренней логики их равновесия, строгом звучании образа**. Сближение с концепцией метафизической живописи (1918–1920) не повлияло на пуризм художнического видения Моранди, который всегда нацелен на **самое главное и лишен какой бы то ни было эстетизации или символической подоплеки** (*Натюрморт*, 1918, собрание Юккер, Милан). С 1920 г. в его живописной манере проявилось тяготение сначала к насыщенным и плотным цветам при суммарной трактовке, затем — к утонченным колористическим структурам. Выбрав реальность, ограниченную **немногими предметами повседневного пользования** (бутылки, вазочки, стаканы, кувшины, светильники), художник определил поэтический мир, который постоянно присутствовал в его живописи. **Наряду с натюрмортами** (*Натюрморт с вазой для фруктов*, 1916, частное собрание, Милан) Моранди **предпочитал и пейзаж**, сохраняя и в этом жанре то же углубленное понимание законов равновесия форм и тонального строя. Изображений человеческой фигуры у Моранди крайне мало, к числу которых относятся и несколько автопортретов, написанных между 1920–1925 гг. Параллельно с живописью он совершенствовал свое владение техникой гравюры, оставив 132 работы.

■ Марио Сирони

Общение с Джакомо Баллой и встреча с У. Боччони и Джино Северини определили присоеди-

ние Марио Сирони (Сассари, 1885 — Милан, 1961) к футуристическому движению (после 1912), с принципами которого он сочетал более весомую объемность форм и более активную выразительность цвета, как это характерно для его ясных и точных городских пейзажей (*Грузовик*, 1914, частное собрание, Милан). В дальнейшем он подвергает индивидуальной интерпретации систему видения в метафизической живописи, работая пастозным письмом и насыщенным цветом (*Белый конь*, частное собрание, Милан). В 1922 г. он был в числе основателей группы Семи современных художников (Галерея Пезаро в Милане), а позже стал одним из главных представителей объединения «Новеченто» и официальной культуры фашистского режима (*Городской пейзаж*, 1924, Национальная галерея современного искусства, Рим; *Газометр*, 1943, собрание Юккер, Милан). В послевоенный период его живопись стала более сдержанной и обращенной во внутренний мир.

Городские
пейзажи

■ Феличе Казорати

До 1920 г. живопись Феличе Казорати (Новара, 1886 — Турин, 1963) представляла собой следование символизму и искусству Сецессиона в духе Климта, как это можно судить по его картине *Девушки* (1912, Галерея современного искусства Ка'Пезаро, Венеция) или *Девочка с миской* (1919—1920, собрание Б. Фьоре, Турин). В дальнейшем формы, уже упрощенные и геометризованные, помещаются в заданное, архитектурно решенное пространство, наполненное зыбкой, разреженной атмосферой, которое напоминает, минуя опыт неоклассицизма, пуризма и метафизической живописи, образы Пьеро делла Франчески и раннего Рафаэля (*Полдень*, 1922, Музей Револьтелла, Триест; *Ожидание*, 1921, собрание Казорати, Турин). Свидетельством живого интереса Казорати к соотношениям между разными формами художественного выражения является его деятельность сценографа в постановках музыкальных спектаклей.

Упрощенные формы, разреженная атмосфера

■ Артуро Мартини

Плавность линий
либерти, динамизм
футуризма

Скульптор и гравер **Артуро Мартини** (Тревизо, 1889 — Милан, 1947) сначала развивал пластическую выразительность двухмерного, плоскостного типа, как в **изгибающихся линиях стиля либерти** (*Проститутка*, *Влюбленная девушка*, Ка'Пезаро, Венеция), затем перешел к передаче **динамики движения, как в футуризме** «боччониевского типа» (*Портрет Омеро Сонпелзы*, 1913, частное собрание, Венеция). Развитие его стиля в скульптуре определил **контакт с артистической средой «Валори пластики»** и окончательным переходом на позиции классики (*Блудный сын*, 1924—1925, Оттоленги, Акви Терме). Поиски в русле пуризма форм привели Мартини к **готизирующим структурам с вертикальной устремленностью ритма**, что отличает большинство его работ периода 1931—1936 гг. (*Свет луны*; *Сон*; *Авиатор*; *Портовая Венера*, Городской музей, Тревизо; *Жажда*, Галерея современного искусства, Милан). Мартини выполнил ряд произведений **прославляющего содержания**, отвечавших вкусу к риторико-монументальным образам, возобладавшим в культуре времен фашистского режима (скульптуры для Дворца Юстиции, Главного госпиталя и Л'Аренгарио в Милане). Некоторые произведения **последних лет, отмеченных глубоким творческим кризисом**, предстают наполненными **ритмом внутренней жизни, близким абстрактному искусству** (*Туша быка*; *Лошадь у изгороди*; *Девочка, плывущая под водой*).

Прославляющие
произведения

РЕЗЮМЕ

ФУТУРИЗМ

Опубликованный в 1909 г. «Манифест футуризма» Маринетти обозначил рождение нового направления – **футуризма**. В феврале 1910 г. вышел «Манифест художников-футуристов», в апреле следующего года – «Манифест техники футуристической живописи». Подписи под ним поставили Боччони, Карра, Балла, Северини и Л. Руссоло (миланская группа), провозгласившие отказ от традиционной перспективы, умножение точек зрения для выражения динамичного взаимодействия с окружающим пространством. Вторая футуристическая группа образовалась в Риме после Первой мировой войны, во круг **Маринетти**. Футуристическая архитектура получила наиболее яркую фигуру в лице **Антонио Санта-Элии** (1888–1916).

Боччони

Умберто Боччони (1882–1916) в 1909 г. примкнул к футуризму, приняв участие в разработке «Манифеста художников-футуристов»; к 1910 г. относятся и его первые футуристические работы, проекции вихревого и неудержимого движения: *Просыпающийся город*, серия *Состояния души*. С 1912 г. он занимался и скульптурой: *Развитие бутылки в пространстве*; *Антипаяц*.

Балла

Джакомо Балла (1871–1958) был в числе соучредителей движения футуризм, подписав его манифесты. В своих работах (*Девочка, бегающая по балкону*, *Автомобиль в движении*, *Динамика собаки на поводке*) изучал формы, находившиеся в движении.

ДРУГИЕ
АВАНГАРДНЫЕ
ТЕЧЕНИЯ
В ИТАЛИИ

Закат футуризма в период Первой мировой войны расчистил путь другим авангардным течениям в Италии, прежде всего **Метафизической живописи**, а в 1922 г. в Милане образуется движение «**Новеченто**» («XX век»), созданное Карра, Де Писисом и Моранди.

Де Кирико

Джорджо Де Кирико (1888–1978) разрабатывает «метафизическую» живопись, которая изображает реальность, состоящую из противоречий, и эмпирическую реальность, очищенную от всякой пространственно-временной связи, погруженную в неопределенное пространство, с резким светом, не смягченным колебаниями атмосферы. Произведения: *Обеспокоенные музы*, *Красная башня*.

РЕЗЮМЕ

Карра	Карло Карра (1881–1966), не только живописец, но и критик и теоретик, был в числе подписавших «Манифест футуризма». Уже в 1912 г. он перешел на позиции кубизма, позже посвятил себя Метафизической живописи (<i>Идол-гермафродит</i>), все более тяготея к архаизирующему языку образов, помещенных в разреженную среду (<i>Паруса в порту</i> , <i>Сосна над морем</i>), что воспримут художники движения «Новеченто» («XX век»).
Де Писис	Филиппо Де Писис (1896–1956) дебютировал в метафизической живописи, но ориентировался на натюрморты, прежде всего морские, и пейзажи (<i>Благоденствие</i> , <i>Морской натюрморт</i>).
Моранди	Джорджо Моранди (1890–1964), художник и гравер, видел свою задачу в достижении исключительного равновесия формы и строгости образов: его живопись воспроизводила реальность, ограниченную немногими предметами повседневного пользования, такими как бутылки, вазочки, стаканы, кувшины, светильники, ковшики (<i>Натюрморт с вазой для фруктов</i>), а также предпочитал пейзажный жанр.
Сирони	Марио Сирони (1885–1961) – автор точных городских пейзажей (<i>Городской пейзаж</i> , <i>Газометр</i>) и интерпретатор метафизических видений (<i>Белый конь</i>).
Казорати	Феличе Казорати (1886–1963) следовал принципам пуризма, метафизической живописи, а позже перешел к неоклассической манере (<i>Девушки</i> , <i>Полдень</i> , <i>Ожидание</i>).
Мартини	Артуро Мартини (1889–1947) развивал в своих скульптурах традицию стиля либерти в сочетании с футуристическим динамизмом (<i>Портрет Омеро Соппелзы</i>), стремясь достичь классической чистоты форм (<i>Сидящая женщина</i> , <i>Свет луны</i> , <i>Девочка, плывущая под водой</i>).
Модильяни	Амедео Модильяни (1884–1920) формировался как художник вне групп и течений, в том числе авангардного толка. В живописи предпочитал женские ню и портреты, причем характерным образом удлинняя пропорции, особенно в трактовке шеи; цветовые эффекты сводил к одному основному «аккорду» (<i>Портрет Л. Зборовски</i> , <i>Портрет Сутина</i> , <i>Портрет Кислинга</i> , <i>Лежащая обнаженная</i>).

20 Абстрактное искусство

Абстракционизм исключает всякое изображение предметного мира в узнаваемых формах. Он обрел собственное лицо между 1910 и 1914 гг. усилиями Василия Кандинского, который вместе с Францем Марком заложил основы художественной концепции объединения «Синий всадник». В определенном отношении абстрактное искусство стало решающим и конечным этапом развития, начатого поисками импрессионистов. Оно выдвинуло тезис о том, что искусство больше не является средством описания внешней реальности – оно должно служить выражению чувств самого художника. О радикальных установках абстракционизма свидетельствует тот факт, что в нем исключалась возможность проецирования внутренней жизни на реальные объекты: чувства предлагалось выражать исключительно средствами цвета и абстрактной формы, обращенными непосредственно к сфере бессознательного.

Распространение абстрактного искусства

Термин «абстрактное искусство» используется для обозначения всех проявлений пластико-графического искусства, которое исключило, начиная с первого десятилетия XX в., всякое отображение предметного мира в узнаваемых формах.

■ Пролог

Выход на уровень формы был обеспечен подготовкой на теоретическом уровне, краеугольный камень которой был заложен трудами швейцарского историка искусства Генриха Вёльфлина (1864–1945) и американского ученого Бернарда Бернсона (1865–1959), а также немецкого философа Вильгельма Р. Воррингера, опубликовавшего в 1908 г. свое эссе «Абстракция и выражение». Что касается конкретной продукции художественного творчества, то в ее отдельных образцах уже начиная с 1880-х годов присутствовал акцент на структурных компонентах пластического и живописного языка. Этот процесс шел по нарастающей с течениями, пришедшими на смену им-

Подготовка
теоретическая
и практическая

прессионизму: дивизионизм, символизм, модерн, фовизм, экспрессионизм, кубизм, футуризм. Распространение механических средств воспроизведения образов (фотография и кино) обусловило принятие живописцами **формул, дающих возможность выявить особенные качества художественного процесса, не доступные никакому механическому процессу.**

Роль Кандинского

Художником, **открывшим и теоретически обосновавшим** пути абстрактной живописи, стал **В. Кандинский**. Однако близкие идеи **беспредметного искусства** параллельно с ним, в те же 1909–1913 гг., развивали во Франции Р. Делонэ, уже в 1912 г. написавший свою картину *Симультанные диски*, а прежде всего на родине Кандинского, в России, где появился лучизм. Сходные процессы происходили в Соединенных Штатах, где возник синхронизм, и в Англии с появлением течения вортицизм.

■ После Первой мировой войны

В России

Начало охватившей Европу мировой войны совпало с мощным усилением поисков во всех направлениях абстрактного искусства. В России прочные позиции завоевал **супрематизм**, проводником которого выступил К. Малевич, и **конструктивизм**, с такой яркой фигурой, как В. Е. Татлин. Вокруг них собрался широкий круг представителей русского авангарда, в число которых входили архитектор, живописец и график Эль Лисицкий (1890–1941), художник и скульптор Александр М. Родченко (1891–1956), скульптор и художник Антон Певзнер (1886–1962). В **Германии**, кроме Кандинского и Клее, в направлении абстрактного искусства двигались венгерский художник и дизайнер Ласло Мохой-Надь (1895–1946), живописец Йозеф Альберс (1888–1976), швейцарский художник Йоханнес Иттен (1888–1967). Их опыт получил широкое распространение в период 1919–1933 гг. благодаря работе в Баухаузе, знаменитой художественной школе, во главе которой стоял архитектор В. Гропиус. В **Ни-**

В Германии

дерландах приверженцы **неопластицизма** дали жизнь движению, организующим центром которого с 1917 г. стал журнал «De Stijl», основанный Тео ван Дусбургом (к нему принадлежал и художник Пит Мондриан); его принципы станут ориентиром для других художников первого плана, таких как Х. Рихтер, бельгийский скульптор Жорж Вантонгерлоо (1886–1965) и архитекторы Якобус Йоханнес Ауд (1890–1963) и Геррит Томас Ритвелд (1888–1964).

В **Италии** в ходе дальнейшего развития футуристических принципов сформировался абстракционизм флорентийского художника Альберто Маньелли (1881–1971), который в 1915 г. написал несколько картин чистой геометрической абстракции. Но лишь в 1934 г. в Милане образовалась подлинно абстракционистская группа, в которую вошли М. Реджани (1897–1980), Освальдо Личини (1894–1958), Атанасио Сольдати (1896–1958) и Луиджи Веронези (1908–1999), который перенес свой опыт также в сферу фотографии и анимационного кино.

Василий Кандинский

Русский художник и теоретик искусства **Василий Кандинский** (Москва, 1866 — Нейи-сюр-Сен, 1944) считается **главным инициатором абстрактного искусства и одним из крупнейших художников XX в.** В 1896 г. он перебрался в Мюнхен, где изучал живопись и познакомился с представителями направления югендстиль, усвоив через них концепции постимпрессионизма и символизма. Важными для формирования теоретических принципов и экспериментальной базы новой беспредметной живописи стали его произведения 1908–1914 гг. В 1909 г. он выступил инициатором создания интернациональной группы Новое объединение художников, в 1911 г. образовалась новая группа «**Синий всадник**», тогда же произошла его **встреча с Паулем Клее**, а в Одессе

Инициатор
абстрактного
искусства

Основание «Синего всадника»

Наиболее
значимые
произведения

открылась выставка, где была представлена акварель Кандинского *Композиция I* (1910, Национальный музей современного искусства, Париж), считающаяся первой работой в истории абстрактного искусства; в 1912 г. он опубликовал эссе «О духовном в искусстве», ставшее программным выражением его поэтики, и выпустил «Альманах Синего всадника». В тот период написаны многие основополагающие работы новой живописи, среди них: *Лирическое* (1911, Музей Бойманс-ван Бенинген, Роттердам); *Впечатление V — Парк* (1911, собрание Нины Кандинской, Нейи-сюр-Сен); *Композиция с черной аркой* (1912) и *Композиция с красным пятном* (1914, там же). Исключительно цветовыми средствами в них реализован синтез подвижных и утонченных реакций на впечатления реальности: формы организуются в автономные вибрирующие организмы, состоящие из линий-знаков и цвета, живущие в своем пространстве по собственным законам «перспективы» и точно заданным ритмам времени (серия из 35 *Импровизаций* на темы пейзажей Баварии).

■ От сотрудничества с Баухаузом к периоду «синтеза»

Группа
«Четверо синих»

Годы преподавания Кандинского в Баухаузе в Веймаре и Дессау были богаты активной деятельностью и важными событиями: в 1924 г. вместе с друзьями Явленским, Клее и Файнингером (1871—1956) он основал группу «Четверо синих»; в 1926 г. опубликовал фундаментальный трактат «Точка и линия на плоскости»; в 1928 г. в театре Дессау сделал постановку на музыку М. Мусоргского «Картинки с выставки». Живопись Кандинского тех лет приобретает композиционное построение с более четкими пластическими структурами: *Белый зигзаг* (Музей современного искусства в Ка'Пезаро, Венеция); *Черная сетка* (1922), *Желтое-красное-синее* (1925), *Розовый акцент* (1926, все — собрание Нины Кандинской), *Стрела в арке* (1927, частное собрание, Париж).

В 1933 г. Кандинский переехал в Париж, и его парижский период считается **временем синтеза**, поскольку в его обширной продукции тех лет заметен поиск закона равновесия, отражающий его размышления о действенной силе **русского культурного наследия**, отличительные элементы которого появляются во многих поздних произведениях художника. По-прежнему актуальна для него музыкальная составляющая, поскольку он часто мыслит категориями **музыкального пространства, с цветовыми аналогами ритмов, обретающих в последние годы его творчества строгий и лаконичный строй**. Среди поздних произведений выделяются *Композиция* (1937, собрание Маттиоли, Милан) и *Упрощение* (1943, фонд Германа и Маргрит Рупф, Художественный музей, Берн).

Период синтеза

Музыкально-хроматические ритмы

Другие художники и течения абстракционизма

В опытах формотворчества, приведших к утверждению абстрактного искусства, принимали участие многие художники, в частности Пауль Клее, Франц Марк и другие члены «Синего всадника», супрематист К. Малевич, конструктивист В. Татлин. Среди течений абстракционизма выделились неопластицизм, синхронизм, вортицизм.

■ Художники «Синего всадника»

Художественное объединение «**Синий всадник**» (Der Blaue Reiter) было основано в Мюнхене в 1911 г. Кандинским, А. Макке и Ф. Марком, доводя до пределов формальных поисков принципы символизма, открывшие путь чистой абстракции. **Франц Марк** (Мюнхен, 1880 — близ Вердена, 1916) интересовался кубизмом и живописью Делонэ. Его творчество до 1905 г. тесно связано с анималистической темой, любимыми мотивами художника являются лошади и козули. В 1909 г. он вошел в контакт с Кандинским и Явленским, принял участие в организации «Синего всадни-

Франц Марк

- ка», где был одним из ведущих художников. К этому периоду относятся такие знаменитые работы, как *Три красных коня* (1911, Музей Фольк-ванг, Эссен), *Красно-синий конь*, *Дремлющий конь* (Музей Гуттенхайма, Нью-Йорк).
- Август Макке (Мешеде, Вестфалия, 1887 — Пертле-Хурль, Шампань, 1914) воспринял систему кубизма и орфизма Делонэ, но интересовался также цветовыми поисками фовистов. В 1911 г. вошел в группу «Синий всадник» и написал серию акварелей, свидетельствующих о переходе на позиции абстрактного искусства.
- Алексей фон Явленский (Торжок, 1864 — Висбаден, 1941) был участником Мюнхенского и Берлинского Сецессионов (1903—1904) и в 1911 г. вошел в состав «Синего всадника». Прошел через разнообразные эксперименты и поиски, достигнув формального и колористического синтеза, близкого в своей поэтике экспрессионизму (*Женищина в синей шляпе*, 1912, частное собрание, Женева); далее углублял свое видение, стремясь к упрощению форм: написал серию «вариаций» и затем «медитаций», используя пейзажную тематику и «лица-символы».
- Пауль Клее
- Пауль Клее (Мюнхенбухзее, Берн, 1879 — Муральто, Локарно, 1940) выработал **свободно-ассоциативный язык, с тонкой иронией объединяющий элементы реального мира и фантазии**. После обучения в Мюнхене (1898—1901) путешествовал по Италии (1901—1902) и в 1905 г. совершил поездку в Париж. К этому периоду относятся несколько офортов, отмеченных поэтикой символизма и элементом горькой иронии (*Дева под деревом*, 1903). В 1911 г. **познакомился с Кандинским и художниками «Синего всадника»**, тогда же приступил к серии иллюстраций для издания «Кандида» Вольтера (опубликовано в 1920). В 1914 г. Клее был в числе соучредителей Нового Мюнхенского Сецессиона и вместе с А. Макке совершил важное для него путешествие в Тунис (*Хаммамет*

с мечетью, 1914, частное собрание, Париж). После Первой мировой войны продолжил свои уже четко определившиеся поиски (*Те, кто не выздоравлил*, 1918, собрание Феликса Клее, Берн). В 1920 г. появились работы *Проект садовой архитектуры* (фонд П. Клее, Художественный музей, Берн) и *Соединение концов* (Галерея Тейт, Лондон). Преподование Приглашенный В. Гропиусом в Баухауз, он преподавал там с 1921 по 1931 г., сначала в Веймаре, затем в Дессау (*Старик*, 1922, Художественный музей, Базель; *Городской вид*, 1923; *Рыбы в кругу*, 1926; *Итальянский город*, 1928, все — собрание Ф. Клее, Берн). Вместе с Кандинским, Явленским и Файнингером в веймарский период Клее был соучредителем группы «Четверо синих». «Четверо синих» В 1934 г. он обосновался в Швейцарии (*Ангел в момент Творения*, 1934, там же). Его творческое наследие обширно (ок. 9000 работ), среди последних произведений выделяются *Время Пасхи* (1938, замок Йегерхоф, Дюссельдорф), *Прекрасная садовница* (1939, фонд П. Клее, Берн), *Ангел смерти* (1940, собрание Ф. Клее, Берн).

■ Малевич и супрематизм

Художник **Казимир Малевич** (Киев, 1878 — Ленинград, 1935) начинал свой путь к мировой известности с участия (1910) в выставках «Бубнового вальса» — художественной группировки постимпрессионистического толка, идейным вдохновителем которой был М. Ларионов. В 1912 г. Кандинский пригласил его в Париж для участия в первой выставке «Синего всадника» (одной из представленных им работ была картина *Урожай*, 1911, Государственный музей, Амстердам); во Франции Малевича особенно заинтересовали опыты кубистов. По возвращении в Москву он стал разрабатывать концепцию **супрематической живописи, основанной на абстрактном изображении строго геометрических форм**. Эта новая поэтика была теоретически обоснована в «Супрематическом манифесте» (1914) и «Супрематическом манифесте УНОВИС» (1924).

Геометрическая абстракция

Проекция
в вертикальном
прочтении

Удаляясь от футуризма и конструктивизма, супрематизм дал начало новому представлению о живописи как **чистой беспредметности**, с текучим пространством, внутри которого действуют магнетические силы восходящего устремления, что придает произведению четкую **проекцию в вертикальном развертывании**. Знаменитый *Черный квадрат* (1913, ГТГ, Москва), показанный на выставке в Санкт-Петербурге в 1915 г., означал окончательный выход в сферу абстракционизма. По крайней мере, до 1920 г. супрематизм Малевича имел определяющее влияние на русский авангард. Среди его произведений: *Косарь* (ГТГ, Москва); *Утро в деревне после снегопада* (1911, Музей Гуттенхейма, Нью-Йорк); *Женщина с ведрами* (Музей современного искусства, Нью-Йорк); *Белый квадрат на белом фоне* (там же); *Восемь красных прямоугольников* (Государственный музей, Амстердам).

■ Татлин и конструктивизм

Основатель
русского конструк-
тивизма

Художник, дизайнер, сценограф **Владимир Евграфович Татлин** (Москва, 1885—1953) принадлежал к числу главных деятелей русского авангарда. Он утвердил понятие **функционального искусства, основанного на синтезе искусства и технологии**. Его первые живописные рельефы, придающие новый масштаб реальному пространству, открыли путь **русскому конструктивизму**, с его принципом сведения всякой художественной формы к геометрическим, беспредметным обозначениям пространства и движения. В 1915—1916 гг. появились *Угловые конструкции*, или *Контррельефы* Татлина, выполненные из различных материалов, с выходом в трехмерное пространство, создающее живейший синтез трех компонентов «пространство—время—движение» вплоть до преодоления грани между искусствами. В 1919 г. он создал проект Памятника III Интернационалу (не реализован), модель которого была выставлена в 1920 г. Примерно в 1921—1922 гг. он стал все больше переходить к промышленному дизайну.

■ Неопластицизм: Пит Мондриан и Тео ван Дусбург

Параллельно с развитием в России идей конструктивизма и супрематизма в Голландии в 1917 г. **Мондриан и Ван Дусбург** стали зачинателями абстрактного направления **неопластицизм**, которому предшествовали теоретическо-дидактические определения, публиковавшиеся в журнале «De Stijl». Исходной точкой развития установок нового направления был кубизм, принципы которого сопоставимы с поисками выхода к абстрактному искусству. Концепция неопластицизма основана на **простой геометрической комбинации элементов** и на **внутреннем равновесии отношений между линией и цветом**, которые устанавливаются через ритмы прямоугольников и цветных блоков.

Равновесие между линией и цветом

В период 1904—1911 гг. интенсивно проводил свои поиски и эксперименты **Пит Мондриан** (Амерсфорт, 1872 — Нью-Йорк, 1944), освобождаясь от академических канонов (*Пейзаж с мельницей*, 1904, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Переехав в 1911 г. в Париж, Мондриан работал над упрощением структур аналитического кубизма, в результате чего он решительно отошел от условностей и правил фигуративного искусства. Из этих опытов родился собственный язык живописного выражения, ориентированный на **чистую абстракцию, основу которой составил неуклонно проводимый, систематический ритм вертикальных и горизонтальных линий**, заменивший беспорядочность предметного мира (*Овальная композиция*, 1914, Муниципальный музей, Гаага). В произведениях, выполненных им в Париже с 1919 по 1938 г. (в тот период он входил в состав группы «Круг и квадрат», 1930—1931, а затем в объединение «Абстракция—творчество»), процесс утверждения на позициях абстракционизма окончательно завершился (*Композиция с двумя линиями*, 1931, Государственный музей, Амстердам; *Композиция в белом, черном и красном*, 1936, Музей современного искусства, Нью-

Пит Мондриан

- Йорк). В 1940 г. Мондриан переехал в Нью-Йорк, где его стиль стал более многоцветным (*Бродвей: буги-вуги*, 1942–1943, там же).
- Тео ван Дусбург (Утрехт, 1883 — Давос, США, 1931) был художником, скульптором и архитектором и вместе с Мондрианом обосновал концепцию неопластицизма; в дальнейшем примкнул к течению дада (см. гл. 22). С 1921 по 1923 г. преподавал в Баухаузе в Веймаре. В 1931 г. опубликовал первый номер авангардного журнала «*Art concret*» («Конкретное искусство»). Его живописные работы характеризуются пересечением цветных плоскостей: *Композиция в белом и черном* (Художественный музей, Базель).

■ Синхронизм и вортицизм

- Синхронизм
Научные цветовые принципы
Вортицизм: между живописью и литературой
- Синхронизм** был разработан в Париже в 1913–1914 гг. американским художником Морганом Расселом (1886–1953) вместе с группой соотечественников. Они выпустили манифест и сделали ряд выставок в Париже, Мюнхене и Нью-Йорке. Название направления происходит от названия картины Рассела (*Синхронность*); **формальные принципы сложились в результате наложения научных разработок о цвете на абстрактно-кубистические композиции**. Несмотря на кратковременность существования (к 1918 г. направление истощило свой потенциал), значение синхронизма определяется тем, что это было первое в США течение авангардного толка, сформировавшееся в прямом контакте с европейскими художественными процессами.
- Вортицизм** зародился в Англии прежде всего в творчестве художника и поэта **Перси Уиндема Льюиса** (1884–1957), связанного также с поэтом **Эзрой Паундом**, редактором первого манифеста вортицизма «*Blast*» («Взрыв», 1914). Основу направления, утверждавшего новый динамизм в живописи, составляла поэтизация вихря (*vortice*), вплоть до его максимальной силы, как неизменного ритма, уходящего к тому пределу, каким стал первый мировой конфликт.

РЕЗЮМЕ

АБСТРАКЦИОНИЗМ	Предполагает полное исключение какого бы то ни было отображения предметного мира в узнаваемых формах, то есть отрицает изобразительное начало в искусстве; возник в первом десятилетии XX в.
КАНДИНСКИЙ	Василий Кандинский (1866–1944) является главным инициатором абстрактного искусства. Начал экспериментировать с беспредметной живописью, в 1909 г. основал Новое объединение художников, из которого потом образуется группа «Синий всадник», а в 1924 г. вместе с друзьями Явленским, Клее и Файнингером основал группу «Четверо синих». Важные произведения: <i>Впечатление V – Парк</i> (1911), <i>Композиция с черной аркой</i> (1912), <i>Композиция с красным пятном</i> (1914), <i>Белый зигзаг</i> , <i>Черная сетка</i> (1922), <i>Розовый акцент</i> (1926), <i>Стрела в арке</i> (1927).
РОССИЯ <i>Малевич и супрематизм</i>	Художник Казимир Малевич (1878–1935) основал в 1913 г. в Москве художественное направление супрематизм, базирующееся на принципах строго геометрических форм, концепции «чистой беспредметности» и восходящей устремленности пространства (<i>Черный квадрат</i> , 1913).
<i>Татлин и конструктивизм</i>	Владимир Евграфович Татлин (1885–1953) обосновал и развил синтез искусств и техники; первые живописные рельефы дали начало русскому конструктивизму, основой поэтики которого станет сведение любой художественной формы к геометрическому обозначению пространства и движения.
ГЕРМАНИЯ <i>Клее</i>	Пауль Клее (1879–1940) выработал свободно-ассоциативный язык, с тонкой иронией объединяющий элементы реального мира и фантазии. Вместе с Кандинским, Явленским и Файнингером основал группу «Четверо синих». Среди его произведений: <i>Рыбы в кругу</i> (1926), <i>Итальянский город</i> (1928), <i>Ангел смерти</i> (1940).
<i>Марк</i>	Франц Марк (1880–1916) принадлежал к ведущим художникам «Синего всадника», питал пристрастие к анималистической теме. Среди его произведений: <i>Красно-синий конь</i> , <i>Дремлющий конь</i> .
<i>«Синий всадник»</i>	«Синий всадник» , художественное объединение в составе Кандинского, Августа Макке и Алексея фон Явленского (1864–1941), было основано в Мюнхене в 1911 г.

РЕЗЮМЕ

НИДЕРЛАНДЫ <i>Неопластицизм</i> <i>Мондриан</i>	Направление неопластицизм определяет новые формы, основанные на простых комбинациях геометрических элементов и на внутреннем равновесии отношений между линией и цветом, передаваемом ритмами прямоугольников и цветных блоков.
ИТАЛИЯ	Абстрактное искусство заявляет о себе в опытах Альберто Маньелли (1888–1971), а затем в деятельности миланской группы абстракционистов, в которую входили, в частности, М. Реджани, О. Личини, А. Сольдати, Л. Веронези.

21 Возврат к фигуративности: от Шагала до «Новой вещественности»

В 1910-е гг. в художественной культуре Европы проявилась обратная тенденция – стремление вернуть значение фигуративной формы, еще не исчерпанного потенциала фигуративной живописи. Определяющим фактором такого поворота была возникшая у многих художников потребность отобразить не вымышленную или символическую реальность, а самую доподлинную новую реальность новой Европы. В первые десятилетия XX в. в поиске новых возможностей фигуративной живописи (неофигуратизм) лидировала парижская школа, сложившаяся на интернациональной почве во Франции. В Германии после Первой мировой войны на первый план выдвинулось остро реалистическое направление «Новой вещественности».

Парижская школа

Понятие «парижской школы» подразумевает не столько школу в узком смысле слова, сколько целый этап в развитии европейской живописи. Его главные действующие лица оказались вместе в артистической среде Парижа после Первой мировой войны. Их объединяло, помимо принадлежности к одному поколению и разным странам (при еврейском, в большинстве случаев, происхождении), желание обрести свободу самовыражения в контакте с разнообразным опытом авангардного искусства. Главными представителями парижской школы (ее часто называют первой, для уточнения разницы со второй, сложившейся после Второй мировой войны и связанной с французскими течениями абстрактного искусства) были выходец из России М. Шагал, итальянец А. Модильяни, литовец Х. Сутин, француз Ж. Руо, румын К. Бранкузи (Брынкуши) и другие. Их живописные установки носят заметно отличающийся характер, на развитии стилистичес-

Не «школа»,
а эпоха

кой манеры по-разному сказались опыт кубизма и фовизма, но всех объединяет экспрессивное видение, с тревожным всматриванием в сложные, глубинные моральные коллизии.

■ Марк Шагал

Марк Шагал (Витебск, 1887 — Сен-Поль де Ванс, 1985), родился в России в еврейской семье весьма скромного достатка. Ок. 1908 г. впервые заявил о себе как художник. После короткого пребывания в Париже накануне войны в 1914 г. вернулся на родину в Россию, где принимал активное участие в художественных инициативах революционной эпохи, основав в Витебске академию, открытую все новым веяниям. В 1922 г. расхождения с новым советским режимом заставили его вернуться во Францию, где он навсегда и обосновался, сначала в Париже, затем в Вансе. Композиционное построение картин Шагала выражает лирический склад его богатой художнической фантазии. Опыт усвоения живописи фовистов (прежде всего Матисса), с одной стороны, и кубизма — с другой, был полностью переосмыслен: картины 1910-х годов отличаются динамичной пространственной структурой и особой метафорической поэтикой, позволяющей видеть в нем предшественника сюрреализма (*Поэт*, Музей искусства, Филадельфия; *Я и моя деревня*, Музей современного искусства, Нью-Йорк).

Сцены из жизни
и фольклора

Мотивы фольклора, народной фантазии, вроде летающих над родной деревней фигур или одиноких скрипачей, решены в **насыщенном колорите**, переводящем образы реальности в симультанный поток сновидения (*Скрипка*, 1912–1913, Государственный музей, Амстердам; *Акробатка*, 1914, Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Буффало; *Раввин*, 1914, Музей современного искусства Ка' Пезаро, Венеция). Кроме разнообразной продукции чисто живописной, вроде портретов, пейзажей, цветочных и фигуративных композиций, Шагал занимался сценографией (к этой

Опыты
в сценографии

МУЗЕЙ МАРКА ШАГАЛА В НИЦЦЕ: «БИБЛЕЙСКОЕ ПОСЛАНИЕ»

Библейская тема занимала Шагала на протяжении всего его творчества, и в конце жизни он задумал собрать, поместив в одном месте, все наиболее значительные свои работы, посвященные Библии. Семнадцать холстов, над которыми художник работал с 1960 по 1966 г., составили программный цикл, названный им *Библейское Послание*: они включили сцены из Бытия, Исхода и Песни Песней. Их создание сопровождалось подготовительными эскизами (400 картин маслом, рисунков, пастелей, акварелей и гуашей). Эта обширная коллекция свидетельствует о важности библейской темы,

особенно остро волновавшей Шагала с 1930-х годов. Собрание, музей для которого был создан по решению французского правительства, является собой в концентрированном виде художническое послание самого Шагала, передавая глубину его духовного опыта, переживаний и раздумий, особенно за годы Второй мировой войны. Пять картин на мотивы Песни Песней предстают свободным и очень личным прочтением темы любви, пронизывающей этот текст. Индивидуальность шагаловского прочтения делает живым и близким всеобще-человеческий смысл *Библейского Послания*.

сфере можно отнести также оформление демонстраций и многообразные формы агитпропаганды в годы революции), в частности балетов «Алеко» (1942–1943) и «Жар-птица» (1945–1946) Стравинского; в Париже в 1920-е годы начал работать как иллюстратор («Мертвые души» Гоголя, «Басни» Лафонтена, Библия; *Арабские ночи*, 1931); выполнил эскизы для витражей в готическом соборе Меца (1960), витражи в синагоге поликлиники Хадассах в Иерусалиме и витражи Дворца ООН в Нью-Йорке, для плафона Парижской Гранд-опера (1964) и триптих-ковра с библейскими сценами (*Сотворение мира, Исход, Вход в Иерусалим*, 1967–1968).

■ Жорж Руо и Хаим Сутин

Жорж Руо (Париж, 1871–1958) был художником, гравером и писателем. После периода обучения живописи, а затем и реставрации витражей он в 1890 г. приступил к регулярным занятиям живописью, и ее язык, особенно в 1905–1907 гг., хорошо передает напряженность духовной и социальной атмосферы эпохи, окрашенные его эмоцио-

Жорж Руо

Искренняя
и страстная
религиозность

Гравюры *Miserere*

Хаим Сутин

нальным, драматически воспринятым религиозным видением. Руо часто обращался к темам судебных дел, цирковых представлений, проституток, и эти изображения исполнены острой экспрессивности. В 1914 г. он начал выпускать эстампы, найдя в этой сфере графики новые возможности выявления пластических характеристик форм (58 листов двух серий *Война* и *Нищета*, выполненных в 1928 г. и опубликованных в 1948 г. под названием *Miserere*). Начиная с 1915 г. характер его живописи изменился: прозрачность красочных пятен уступила место цветовой материи густых пастозных слоев с более богатым диапазоном тонов. Он создавал большие композиции на темы повседневной реальности и свободных фантазий (*Старый король*, 1936, Институт Карнеги, Питтсборо). В 1926 г. Руо опубликовал свои воспоминания, вслед за которыми, в том же году, вышел альбом «Жорж Руо» с текстом, написанным философом Жаком Маритеном. С 1940 г. художник посвятил себя исключительно религиозной живописи. В 1945 г. он выполнил картоны для витражей церкви Плато д'Асси.

Художник Хаим Сутин (Смиловиц, 1894 — Париж, 1943) был родом из Литвы и имел трудную жизнь. В Париже он подружился с А. Модильяни. Его пейзажи, очень напряженные по цвету, создают образ взволнованной природы; портреты проникнуты неизбывной, глубокой печалью (*Исключенные деревья*, 1922, собрание Колина, Нью-Йорк; *Ветреный день в Оксерре*, 1939, собрание Филлипс, Вашингтон; *Большое дерево*, Музей искусства, Сан-Паулу).

■ Константин Бранкузи

Румынский скульптор, рисовальщик и гравер Константин Бранкузи (Хобица, Румыния, 1876 — Париж, 1957) обучался в Академии изящных искусств в Бухаресте, в затем в академии в Париже. Около 1907 г. начал пристально изучать африканскую скульптуру, привлекавшую его простотой форм. В 1908 г. показал на выставке несколько скульптур, получивших название *Поцелуй* (надгробный па-

мятник в камне на кладбище Монпарнас; Музей искусства Филадельфия), поразительных по острой лаконичности форм. Его поиск всегда был направлен на выявление первичного ядра пластической формы и достижение «абсолютной формы», то есть абстрагированной от каких бы то ни было конкретных ассоциаций, связанных с реальностью — «примитивных», даже чем-то напоминающих народное румынское искусство, с которым он всегда ощущал глубинную связь (*Новорожденный*, 1920, Музей современного искусства, Нью-Йорк; *Птица в пространстве*, 1940, собрание П. Гуттенхейм; существуют авторские варианты и копии).

Лаконичный язык
сущности

«Новая вещественность»

Художественное течение под названием «Новая вещественность» (*Neue Sachlichkeit*), ставшее реакцией на символично-фантастическую трактовку реальности в экспрессионизме, стало формироваться в Германии в 1923–1924 гг., выражая потребность в возвращении к объективной реальности и неся на себе отпечаток особой атмосферы послевоенной действительности. Переоценка предметного мира воплотилась в живописи, нацеленной на холодную констатацию объективной реальности и отражавшей жесткость теоретических постулатов, в которых отрицались роль и значение человека в общественно-исторических процессах. Иным вариантом тех же установок был изобразительный язык, отмеченный жестокой и безжалостной иронией, высвечивающий все закоулки реальности в ее неприглядной, отталкивающей наготе. Таким образом, внутри движения развивались разные тенденции, характеризующиеся отличиями в способах отображения реальности. Инструментом агрессивной и горькой сатиры пользовались Отто Дикс, Макс Бекман, Георг Грос, Франц Радзивилл (1895–1983), Рудольф Шлихтер (1890–1955), Георг Шольц (1890–1945), Кристиан Шад; более эмоциональный вариант контакта с реальностью

Возврат к объек-
тивной реальности

Жестокая и безжа-
лостная ирония

Магический
реализм

отличал таких художников, как Э. Вегнер, Бусак, А. Канольд, К. Мензе, Г. Шримпф. Все художники движения «Новая вещественность» в той или иной степени испытали влияние итальянской «Метафизической живописи», что повлекло к «отпочкованию» такого течения, как **магический реализм**, произведения которого исполнены ощущения тревожащей двойственности при заораживающей убедительности изображения.

После 1930 г., на завершающем этапе развития движения, многие представители «Новой вещественности» сделали поворот ко все более точной и самоценной объективности изображения, с вырождением в усталый иллюстративный реализм, уже таящий в себе зерна будущего «фотографического» веризма официального искусства нацистского режима.

■ Отто Дикс

Ужасы войны

Немецкий художник и гравер **Отто Дикс** (Унтермах-ауз, Гера, 1891 — Зинген, 1969) обучался в Школе промышленных искусств и в Академии художеств в Дрездене (1909—1914), после чего был призван в армию и участвовал в Первой мировой войне. В 1919 г. был принят в качестве ассистента в Дрезденскую академию. В последующие годы появились его **картины с жестким изображением ужасов войны** (*Калеки*, 1920; *Окоп*, 1920—1923; триптих *Война*, 1923—1932, Картинная галерея, Дрезден). Пришедшие к власти нацисты принудили его покинуть Академию и запретили ему выставлять свои работы; в 1937 г. его произведения показывались на устроенной ими выставке «дегенеративного искусства» в Мюнхене. Дикс в своем искусстве отталкивался от стилистики позднего экспрессионизма, уже включавшей в себя дадаистские элементы. Образный язык его работ пронизан витальной энергией обновления, усиленной душевным опытом, который был принесен войной и который обусловил появление цикла из 50 гравюр под названием *Война* (1923—1924).

С тщательной подробностью и лишь кажущейся реалистичностью мрачных городских пространств они дают сжатый и емкий, документальный и одновременно символический отчет о войне. Шедевр Дикса, полотно *Семь смертных грехов* (1933, Государственная галерея, Штутгарт) чудом избежало гибели в костре, где нацисты уничтожили около 250 его работ. В последующий период, проведенный в Швейцарии, художник посвятил себя библейской и религиозной тематике; его стилистая манера, сохранив отточенный линейаризм, обрела более спокойную, мягкую живописность.

Семь смертных грехов

■ Макс Бекман и Георг Шримпф

Немецкий художник **Макс Бекман** (Лейпциг, 1884 — Нью-Йорк, 1950) до 1937 г. жил в Германии, затем в Амстердаме (1937—1947), затем переехал в Соединенные Штаты. Первоначальное формирование проходило в среде немецких Сецессионеров. Бекман тяготел к произведениям острой социальной полемики и ради усиления образной выразительности использовал сильные деформации, резкую цветовую гамму, наделяя при этом изображаемую реальность сложной символикой. Среди его произведений: *Молодежь у моря* (1905, Музей, Веймар); *Ночь* (1918—1919, собрание Понтера Франке, Мюнхен); *Цыганка* (1928, Кунстхалле, Гамбург); *Отъезд* (1932—1935, Музей современного искусства, Нью-Йорк).

Социальная
полемичность
Макса Бекмана

Немецкий живописец и гравер **Георг Шримпф** (Мюнхен, 1889 — Берлин, 1938) начал принимать участие в выставках в 1920 г., когда вошел в контакт с художниками Нового Сецессиона; его картины выделялись эмоциональным восприятием реальности. В 1922 г. совершил путешествие в Италию, где подружился с Карло Карра и познакомился с группой «*Valori Plastici*». Это оказало влияние на его творчество (*Девушка у окна*, 1925, Художественный музей, Базель), отличающееся особой образной атмосферой, магической и вне-
временной.

Особая атмосфера

РЕЗЮМЕ

НЕОФИГУРАТИЗМ Неофигуратизм представлен «Парижской школой». Это понятие подразумевает скорее не столько школу в узком смысле слова, сколько этап развития, центр которого сложился в Париже в период 1905–1925 гг. Художники, составившие ее «лицо», искали прежде всего свободы самовыражения и заметно отличались друг от друга характером стилистической манеры: Шагал, Модильяни, Сутин, Кислинг, Паскин, Руо, Бранкузи. Они образовали крыло (интернациональное по своему составу), продолжавшее фигуративную традицию и противостоявшее кубизму открытой эмоциональностью и даже экспрессивностью образов.

Шагал

Марк Шагал (1887–1985), русский художник еврейского происхождения, является автором портретов, пейзажей, цветочных и фигуративных композиций, построение которых выражает лирический склад его богатой художнической фантазии. Творческое наследие чрезвычайно разнообразно: помимо картин, оно включает проекты сценографии, иллюстрации к роману Гоголя «Мертвые души», «Басням» Лафонтена, Библии; витражи для готического собора в Меце (1960) и 12 витражей для синагоги поликлиники Хадассах в Иерусалиме; плафон Парижской Гранд-опера (1964), триптих-ковер с библейскими сценами (*Сотворение мира, Исход, Вход в Иерусалим*, 1967–1968), оформление здания музея Библейское Послание в Ницце (1973).

Руо

Жорж Руо (1871–1958) – художник, гравер и писатель, с эмоциональным, драматически окрашенным религиозным видением (*Христос и рыбаки*, гравюры на темы Страстей, две серии *Война и Нищета*, 1948, опубликованы под названием *Miserere*).

Сутин

Хаим Сутин (1894–1943), выходец из Литвы, автор экспрессивных, напряженных по цвету пейзажей (*Искривленные деревья*, 1922; *Ветреный день в Оксерре*, 1939).

Бранкузи

Константин Бранкузи (1876–1957), скульптор, выходец из Румынии, разработал оригинальную форму с острой пластикой и элементом примитивизма, напоминающем народное искусство (*Новорожденный*, 1920; *Птица в пространстве*, 1940).

РЕЗЮМЕ

«НОВАЯ ВЕЩЕ- СТВЕННОСТЬ»

Художественное течение утвердилось в Германии (1923–1924) как реакция на фантастический символизм экспрессионизма и как потребность в возврате к объективной реальности. В живописи утвердил тезис об отрицании всякого участия человека, получают распространение изображения, проникнутые жестокой и безжалостной иронией. Различиями в способе выражения реальности определяются инструменты агрессивной и горькой сатиры у **Отто Дикса** (1891–1969; серия гравюр *Война*, 1923–1924), **Макса Бекмана** (1884–1950; *Молодежь у моря*, 1905; *Цыганка*, 1928), **Георга Гросса** и более эмоционального контакта с реальностью, как в случае с **Георгом Шримпфом** (1889–1938; *Девушка у окна*, 1925).

22 Дадаизм и сюрреализм

Радикальное «антихудожественное, антилитературное и антипоэтическое» движение под названием «дадаизм» выступало против любого вида догматизма, представляя собою тем самым мощное интеллектуальное отрицание всех эстетических норм. Следствием было то, что инструментом распространения его влияния был, собственно, «скандал», эпатаж традиционных вкусов. Направление сложилось в период Первой мировой войны в Цюрихе, в довольно разношерстной художественной среде завсегдатаев кабаре «Клуб Вольтера».

Сюрреализм, рождение которого в 1924 г. ознаменовалось публикацией «Манифеста сюрреализма» Андре Бретона, в некотором отношении был продолжением движения дада. Художники-сюрреалисты тоже отрицали общество, в котором жили, его разумность и многочисленные условности: они стремились выйти за пределы очевидной реальности, к подсознанию, о котором как раз в те десятилетия писал отец психоанализа Зигмунд Фрейд.

Дадаизм

Творческая
спонтанность
и дезинтеграция

Дадаизм появился как литературное и художественное движение, почти одновременно около 1916 г. сложившееся в Швейцарии и в США с общей программой — ироническим развенчанием всех традиционных ценностей культуры, пропуская из сквозь призму примитивизма, **иррациональной творческой спонтанности, разобщенности художника с окружающим миром.**

Представители
цюрихской группы

■ **Цюрихская группа и немецкие последователи**
Цюрихскую группу образовали философ и писатель Хуго Балль, писатель Тристан Тцара и такие художники, как румын Марсель Янко (1895–1984) и Ханс (Жан) Арп, к которым затем присоединились швейцарская художница Софи Тойбер (1880–1943, жена Арпа) и немцы Ханс Рихтер (1888–1976) и Кристиан Шад (1894–1982), то есть в большинстве эмигранты из воюющих стран; местом встреч этой группы было кабаре «Клуб Вольтера» в Цюрихе.

Здесь в один из вечеров, наудачу открыв словарь, они выбрали словечко «дада» (фр. «детская лощадка») как указание на словесные опыты младенца для определения бесполезности рационального начала в поэтическом творении. Картины и скульптуры с намеками и символами, не связанными между собой; коллажи и фотографические присмы — все эти проявления дадаистского движения высвечивают первостепенную роль «языка» как источник творчества, а не образного мышления как такового (Х. Арп, *Цветок-молот*, 1916, частное собрание, Париж). Под руководством Т. Тцара, главного редактора журнала «Dada», основного рупора движения вплоть до 1919 г., проводилось активное низвержение всех существующих установок, включая новации авангардистов начала XX в., с целью радикального переосмысления задач художественного творчества. Эта «протестная» программа была потом перенесена в Германию.

Берлинская группа была основана художником и режиссером Хансом Рихтером вместе с художником, скульптором и писателем Раулем Хаусманом (1886—1970). Ее отличал более ярко выраженный революционно-политический дух, который еще более усилился с присоединением к этому движению графика и художника **Георга Грос** (1893—1959), который, возможно, и был изобретателем фотомонтажа, а сразу после войны стал известен своими сериями рисунков и литографий, чрезвычайно язвительных в своей саркастичности, обличавших жестокость милитаризма (*Столпы общества*, 1926, Государственные музеи, Берлин).

К **кёльнской группе** принадлежали Х. Арп, М. Эрнст и художник, поэт и политик Йоханнес Теодор Бааргельд (1891—1927), которые выпускали коллективные и анонимные коллажи под общим названием *Fatagaga*.

Наконец, в **Ганновере** появились на свет **Ганноверские Merzbilder** (Merz — сокращение от Kommerz) ху-

дожника, поэта и писателя Курта Швиттерса (1887—1948). Творчество Швиттерса, преимущественно в форме коллажа с комбинированием наклеек разного происхождения (обрывки газет, проездных билетов, этикеток со спичечных коробок и проч.), создавало образ фантастического мира призрачной красоты.

■ Ханс Арп

Художник и скульптор Ханс, или Жан, Арп (Страсбург, 1887 — Базель, 1966) входил в группу «Синий всадник», сотрудничал в журнале «Der Sturm» и вместе с М. Эрнстом основал кёльнскую группу дада. Он делал из картона конфигурации абстрактных фигур и развивал принципы *коллажа*, первые примеры которого он выполнил в Париже в 1915 г., введя в употребление и сам термин. В 1925 г. он примкнул к сюрреалистам, а в сотрудничестве с Т. ван Дусбургом выполнил общее оформление здания страсбургского кафе-концерта «L'Aubette» (1927—1928), включая ряд постановочных декораций. В 1932 г. он примкнул к объединению *Абстракция-творчество*, к тому же периоду относятся и *papiers déchirés* («рваные бумажки»), знаменовавшие обновление техники *коллажа*. Разработкой идеи «*отвердеваний*» (*concretions*) в 1933 г. он окончательно стер границу между дадаистским объектом и скульптурой, с трехмерной пластикой монументального характера. После Второй мировой войны выполнил крупные заказы — рельефы для университета Каракаса и дворца ЮНЕСКО в Париже (1957).

«Рваные бумажки»
и «отвердевание»

■ Макс Эрнст

Макс Эрнст (Брюль, Кёльн, 1891 — Париж, 1976) был художником и писателем, последовательным сторонником авангардного искусства иррационалистичного и свободно-ассоциативного толка. Он начинал с картин в духе экспрессионизма, затем перешел к дадаизму, основал группу дада в Кёльне, потом под влиянием Джорджо Де Кири-

ко стал создавать картины и коллажи, в которых принужденное соседство разнородных предметов и фигур делало сюжетные ситуации двойственными, расходящимися с реальностью (*Вот шляпа мужчины*, 1929, Музей современного искусства, Нью-Йорк).

В 1922 г. он переехал в Париж, где стал одним из зачинателей сюрреализма, опубликовав в 1924 г. «Трактат о сюрреалистической живописи». Своими работами в технике *фроттажа* (см. Словарь) подчеркивал причинность и бессознательное, сохраняя приверженность материальности натуры, проступающей сквозь пелену линий, внушая ощущение рождающегося мира после конца цивилизации (серия *Естественная история*, опубликована в 1926). В сюрреалистическом ключе звучит очень личностная интонация образа в картине *Глаз молчания* (1943, Художественное собрание Вашингтонского университета, Сент-Луис), написанной в Америке, куда художник эмигрировал в 1941 г. из Франции ввиду угрозы интернирования.

Основатель
сюрреализма

Фроттажи

Нью-Йоркский дадаизм

Цели, аналогичные тем, что преследовала цюрихская группа, ставили перед собой и нью-йоркские дадаисты: это направление оформилось в 1916 г. в Нью-Йорке. Ф. Пикабия, М. Дюшан и Ман Рей связывали свой художественный опыт намного теснее с социальным и индустриальным контекстом капиталистического общества. Встреча в Цюрихе (1918) Пикабия и Тцара была первым шагом к слиянию обоих движений, цюрихского и нью-йоркского, что произошло в Париже около 1920–1921 гг. К нему примкнули литераторы Андре Бретон, Поль Элюар, Луи Арагон, что определило рождение сюрреализма в 1924 г. После Второй мировой войны, в конце 1950-х годов, в Нью-Йорке имел место второй этап дадаизма, получивший название «новое дада». В этом движении принимали

Влияние
американского
индустриализма

Слияние
с цюрихской
группой и рождение
сюрреализма

участие Роберт Раушенберг (р. 1925), художник Джаспер Джонс (р. 1930), скульптор Луиза Невельсон-Берлявски (1900—1988).

■ Марсель Дюшан и Франсис Пикабия

Марсель Дюшан

Художник и скульптор **Марсель Дюшан** (Бленвиль, 1887 — Париж, 1968) первоначально находился под влиянием импрессионистов, затем Сезанна, фовистов и кубистов (*Портрет отца*, Художественный музей, Филадельфия; *Игроки в шахматы*, Национальный музей современного искусства, Париж). Дюшан преодолел каноны кубизма в картине *Обнаженная, спускающаяся по лестнице*, Музей искусства, Филадельфия), привнес в нее динамику, свойственную скорее футуризму. Около 1913 г. он изобрел *рэди-мэйд*, чем поколебал привычную шкалу ценностей, полемически вывернув наизнанку тезис об абсолютной свободе выражения художника (знаменитая *Сушилка для бутылок*, 1914; *Почему не чихнуть?*, 1921, Современный музей, Стокгольм). Таким образом, он первым **развенчал миф техники**, показав относительность ее успехов и **унифицирующее воздействие на общество**. Примерно в 1915 г. Дюшан приступил к одному из своих главных произведений, панно на стекле под названием *Невеста, которую раздевают холостяки* (Музей искусства, Филадельфия), однако в 1923 г. оставил его незаконченным.

Разоблачение
мифа техники

Франсис Пикабия

Франсис Пикабия (Париж, 1879—1953), французский художник, скульптор и гравер испано-кубинского происхождения, после изучения опыта импрессионистов и фовистов примкнул к абстракционизму (*Каучук*, 1909, Национальный музей современного искусства, Париж), дав также вполне индивидуальное прочтение кубизма и орфизма (*Удни*, 1913, там же; *Нью-Йорк, увиденный сверху вниз*, 1912, частное собрание, Лондон). В Нью-Йорке в 1915 г. вместе с М. Дюшаном и Ман Реем издавал журнал «291», близкий по установкам дадаизму; создал серию «механических»

композиций с намерением поднять значение банального объекта до статуса художественного произведения. Его сложные и одновременно бесполезные модели механизмов развенчивали техницистский миф современного мира. После возвращению в Европу в 1918 г. Пикабия был заметной фигурой в дадаистских кругах. Отойдя от дадаизма и сблившись с сюрреалистами, он создал серию монстров (сатирических интерпретаций знаменитых произведений прошлого), за которой последовала (с 1928) серия «прозрачностей», графической игры с умножением противопоставляемых изображений, что характеризует конец его сюрреалистического периода. Затем он вернулся к фигуративному искусству, подтвердив это в 1936 г. серией так называемых аллегорических холстов.

«Механический»
период против
мифа техницизма

Сближение
с сюрреализмом

■ Ман Рей

Ман Рей (Филадельфия, 1890 — Париж, 1970), художник, фотограф и кинематографист, друг Пикабия и Дюшана, принадлежал к дадаистскому движению, принимая участие в деятельности его нью-йоркского крыла. В 1921 г. он переехал в Париж, где занимался коллажем, объектами и живописью, создаваемыми с помощью аэрографа. Ман Рей делал также фотографические эксперименты, приведшие его к разработке метода **райографии** — получения черно-белых изображений путем соляризации, с наложением предметов на светочувствительную бумагу и дальнейшей проекцией света (альбом *Поля наслаждений*, 1922). От дадаизма он переместился к сюрреализму и активно стал работать также в кинематографе, где делал удачные технические эксперименты, добиваясь острой сюрреалистической выразительности своих иррациональных, бессюжетных лент (*Возвращение к разуму*, 1923). Ман Рей постоянно находил новые технические средства выразительности (*Добрые времена*, 1939), и тиражирование предметов в этом случае получало смысл возвращения к основам мира.

Райограммы

В 1940 г. он обосновался в Голливуде, где иллюстрировал противоречивость извечной пары «слово-образ» (*Шекспировские уравнения*, 1954), внушая надежду на возможность ускользнуть от вечной повседневности.

Сюрреализм

Дадаизм переходит в сюрреализм

Психический автоматизм и причинность

Характерные черты

Роль психоанализа

Сюрреализм как художественное направление возник в Париже около 1924 г., будучи во многом **продолжением дадаизма**: это касается противостояния формализму кубистов, откровенного нигилизма, прославления **алогичного и иррационального**, использования элементов **психического автоматизма и теории причинности**. Те же произведения дадаистов имеют много точек соприкосновения с работами сюрреалистов, многие из которых действительно происходят от движения дада (М. Эрнст, Х. Арп, Ман Рей и др.). Важным компонентом сюрреалистического искусства была также «метафизическая живопись»: в творчестве Де Кирико уже ясно обозначены **некоторые характерные особенности** будущего направления: **неожиданное сближение разнородных предметов**, создающее ощущение нового, оккультного значения; **впечатление пустоты**, вызываемое отдельными приемами и перспективными построениями; **атмосфера**, превращающая эту пустоту в бесконечность, привносящая **чувство двойственности и тайны**. Сюрреализм во многом питался и таким предшествующим культурным феноменом, как **психоанализ**, открывший перед искусством горизонты еще не освоенной тематики сновидений и мира их значений.

■ Распространение

Вокруг А. Бретона сложился кружок парижских поэтов, с которым вошли в соприкосновение художники, происходившие из разных стран: немец М. Эрнст, французы Ив Танги (1900–1955) и Андре Массон (1896–1987), бельгийцы Рене Маг-

ритт и Поль Дельво (1897–1994), испанцы Миро и Дали, румын Виктор Браунер (1903–1966) — все они внесли свой вклад в **пятнадцатилетнюю борьбу сюрреализма** за признание, длившуюся вплоть до начала Второй мировой войны. Стремительное и повсеместное **распространение сюрреализма** от Европы до Америки и Японии было обусловлено самими условиями и той атмосферой, которой определялся межвоенный период: она предоставляла художникам множество вдохновляющего материала; ощущение нависшей над Европой трагической драмы, идущий из подсознания страх перед будущим сюрреалисты отражали в образах устрашающих и чудовищных, насыщенных скрытым значением.

От Парижа
до Америки
и Японии

■ Веризм и абстракция в сюрреализме

Что касается живописи, то в сюрреализме оформились две тенденции: веризм и абстракционизм. «Веристы» использовали как язык выражения формы и фигуры, которые лишь создают иллюзию прямого соотношения с действительностью, поскольку на самом деле последняя умышленно искажена и полностью придумана; изображенный предмет, таким образом, оторван от присущего ему контекста смысловых связей и преобразен в материал для непредсказуемой игры ассоциаций (Магритт, Дельво, Дали, Эрнст).

Мнимый веризм

Абстрактная «тенденция», напротив, уводит к самой настоящей импровизации с материалом психических реакций; она утвердилась в творчестве таких художников, как А. Массон и Жоан Миро. И та и другая тенденции превращают искусство в средство проникновения в иррациональное, инструмент выявления и прояснения оккультных и герметичных значений.

Психическая
импровизация
абстрактного
сюрреализма

Факторы и стимулы, определявшие развитие сюрреализма, были связаны с определенной исторической эпохой, однако они не были изжиты ни после Второй мировой войны, когда произошел новый всплеск этого искусства, ни в после-

Влияние
сюрреализма

дующие десятилетия. Психический автоматизм, к примеру, был первым шагом к автоматизму как течению абстрактного искусства, с его «письмом», составившим основу многих тенденций американского и европейского искусства. То же относится к технике коллажа и композициям из «найденных» объектов, которые составили фундамент установок «новых реалистов» (*nouveaux réalistes*).

■ Жоан Миро

Испанский живописец, скульптор и гравер **Жоан Миро** (Барселона, 1893 — Пальма-де-Мальорка, 1983) в период 1914—1918 гг. выступил с произведениями, свидетельствующими о независимом поиске: это *Крестьянин* и *Синяя бутылка* (Галерея Мэгг, Париж). Художническое становление Миро завершается первой персональной выставкой в галерее Ж. Дальмо (1918) и переездом в Париж (1919). Атмосфера столичной художественной культуры приблизила его к дадаистам и затем к сюрреалистам, среди которых он занял особое место: его поэтичная фантазия сыграла **важную роль в развитии абстрактной тенденции сюрреализма** (*Карнавал Арлекина*, 1924—1925, Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Буффало; *Голландский интерьер*, 1928, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Эксперименты в сценографии и **создание серии коллажей** (1929—1932) стали очень важными этапами в эволюции стилевой манеры художника (*Живопись*, 1933, там же), освоившего **сферу сна, воображаемых и сказочных видений реальности**. В 1940 г. он обосновался в Пальме-де-Мальорка, где написал **серию** из 23 гуашей *Созвездия*, считающихся самыми поэтичными творениями его фантазии. Его искусство обрело новые средства выразительности не только в графике, но и в керамике и скульптуре. Среди крупных проектов выделяются его керамические настенные панно для здания ЮНЕСКО в Париже (1957) и для выставки в Осаке (1970).

Развитие абстрактного сюрреализма

Сон, воображение, сказка

■ Рене Магритт

Бельгийский художник **Рене Магритт** (Лесин, 1898 — Брюссель, 1967) обучался гуманитарным наукам, прежде чем в 1916 г. внезапно обратился к живописи, начав посещать занятия в Академии изящных искусств в Брюсселе. Он глубоко усвоил уроки классического искусства, затем в 1919 г. заинтересовался футуризмом, от которого отошел после того, как познакомился с работами Джорджо де Кирико. В его творчестве был период абстракционизма, а в 1925 г. он присоединился к брюссельской группе сюрреалистов. В 1927 г. Магритт переехал во Францию, где стал участником деятельности парижской группы сюрреалистов, включая выставку 1929 г. Среди его произведений особенно известны: *Фальшивое зеркало* (1929, Музей современного искусства, Нью-Йорк); *Иллюстрированная юность* (1937, фонд Эдварда Джеймса, Суссекс), *Империя света* (1954, Галерея Пегги Гуггенхейм, Венеция), *Последний крик* (1967, частное собрание, Брюссель). Его картины, написанные в духе сюрреалистического веризма, показывающие мир «неотделимым от его тайны», затронули проблему коммуникативности и оказали влияние на сферу масс-медиа и рекламы.

Сюрреалистический веризм

■ Сальвадор Дали

Испанский художник **Сальвадор Дали** (Фигейрас, Каталония, 1904—1989), помимо живописи, выступал также в качестве писателя, иллюстратора, сценографа, дизайнера ювелирных изделий и мебели. В 1928 г. он написал свою первую сюрреалистическую картину (*Кровь слаще меда*) и переехал в Париж, где через своего друга Миро познакомился с сюрреалистами и дадаистами (*Птица*, 1928, собрание А. Р. Пенроуза; *Загадка желаний*, 1929, собрание О. Шлага, Швейцария; *Рождение текучих желаний*, 1932, Галерея Пегги Гуггенхейм, Венеция). В своих фантастических композициях, представляющих, с одной стороны, про-

Фантастические композиции

Деятельность
иллюстратора,
дизайнера
драгоценностей,
сценографа

должением испанской барочной традиции, а с другой — воплощением метафизической точности, Дали как бы производит **смотр нагромождений психоанализа**, воссоздавая с галлюцинаторной достоверностью разрозненные мотивы реального мира, внедряемых им в пространство изображения. К числу наиболее известных его работ относятся картины *Предчувствие гражданской войны* (1936), *Атомная Леда* (1948), *Эйкуменический собор* (1960), *Сражение у Тетуана* (1962).

Широко известны также иллюстрации Дали к «Дон Кихоту» Сервантеса, «Божественной комедии» Данте и к Библии; большой резонанс имели придуманные им ювелирные украшения, например *Рот*, с губами из рубинов и зубами из жемчуга (Фонд Оувена Читема, Нью-Йорк). В начале творческой карьеры он принял также участие в постановке фильмов Л. Бунюэля «Андалузский пес» (1928) и «Золотой век» (1931).

■ Генри Мур

Скульптура
от кубизма
до сюрреализма

Английский скульптор, рисовальщик и гравер **Генри Мур** (1898—1986) после обучения в Лондоне в начале 1920-х гг. совершил путешествие в Италию и Париж. Его формирование происходило при усвоении опыта синтетического кубизма и сюрреализма. Его деятельность в скульптуре развевалась вокруг постоянного блока тем (материнство, отдыхающие фигуры, стоящие фигуры, семейные группы), решаемых или в абстрактном ключе (1930-е гг.), или в фигуративном (1940-е гг.). К процессу **формального упрощения** (*Отдыхающая фигура*, 1935, Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Буффало) затем добавился поиск новых отношений между формой и пространством (*Птичья корзина*, 1939, и *Невеста*, 1940, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Во время Второй мировой войны Мур выполнил серию рисунков, зафиксировав разрушения, вызванные бомбардировками Лондона (позднее объединены в сборник «Наброски из

бомбоубежища»). После войны он **вернулся к фигуративным формам, передавая силу человеческих эмоций**; примером служит знаменитая парная скульптура, получившая название *Король и королева* (1952–1953, парк Мидлхейм, Антверпен). В обширном графическом наследии художника выделяется сборник гравюр *Череп слона*.

Возвращение к формам человеческой фигуры

РЕЗЮМЕ

ДАДАИЗМ	Литературно-художественное направление, сложившееся ок. 1916 г. в Швейцарии и затем в США в процессе развенчания всех культурных ценностей, низвержения привычных идеалов и отказа от традиционных средств художественной выразительности, с провозглашением тезиса спонтанности творчества и разобщенности художника с миром.
ЦЮРИХСКАЯ ГРУППА И ПОСЛЕДОВАТЕЛИ В ГЕРМАНИИ	В кабаре «Клуб Вольтера» в Цюрихе в середине 1910-х годов собирались философы, писатели и художники, выбравшие словечко «дада» из лексикона младенцев для обозначения инициированного ими направления, программой которого было разоблачение бессмысленности мира и рациональной мотивации творчества. Главными деятелями нового движения были Тристан Тцара , немецкий поэт Хуго Балль , художник и скульптор Ханс Арп (1887–1966), который ввел в употребление коллаж и <i>papiers déchirés</i> .
Эрнст	Макс Эрнст (1891–1976) основал группу дада в Кёльне, создавал картины и коллажи, в которых соединял разнородные предметы и фигуры, добиваясь ощущения двойственности и расхождения с реальностью (<i>Вот шляпа мужчины</i> , 1929). Стал одним из зачинателей сюрреализма (<i>Око молчания</i> , 1943). Участники цюрихской группы, переместившись в Германию, укоренили дадаизм в Берлине, Кёльне, Ганновере.
НЬЮ-ЙОРКСКИЙ ДАДАИЗМ	Движение дадаизма зародилось в Нью-Йорке в 1916 г.; в Париже (1920–1921) состоялся контакт с членами цюрихской группы. Его развитие продолжалось до конца 1950-х гг., получив название <i>новое дада</i> .
Дюшан	Лидером заокеанского дада был Марсель Дюшан (1887–1968), который заставлял менять представления о границах художественного творчества (<i>Невеста, кото-</i>

РЕЗЮМЕ

	рую раздевают холостяки, 1915–1923) и своими «готовыми изделиями» (ready-made) раскрывал перед художником перспективы абсолютной свободы выражения.
Пикабия	Франсис Пикабия (1879–1953), художник испано-кубинского происхождения, поднимал до статуса художественного произведения банальный предмет (механический период) и высмеивал техницистский миф современного мира. По возвращении в Европу сблизился с сюрреалистами.
Ман рей	Ман Рей (1890–1976) принадлежал к дадаистскому движению в Нью-Йорке; в качестве средств выражения использовал коллаж, различные предметы, изображения, выполненные аэрографом, фотографические эксперименты (<i>Поля наслаждений</i>, 1922); позднее включился в движение сюрреализма.
СЮРРЕАЛИЗМ	Движение под названием «сюрреализм» возникло в Париже ок. 1924 г., сложившись в кружке Бретона как продолжение дадаизма: за основу было взято алогичное, иррациональное; использовались элементы психического автоматизма и причинности. Другими важными компонентами были «метафизическая живопись» и психоанализ, то есть открытость миру сна и его значений. В живописи развивались «правдоподобная» тенденция, с ее только кажущимся обращением к реальности, и абстрактная тенденция, с ее импровизационным манипулированием материалом собственно психических реакций.
Миро	Жоан Миро (1893–1983), испанский живописец, скульптор и гравер, первоначально принадлежал к дадаизму и затем сыграл важную роль в развитии абстрактного сюрреализма (<i>Карнавал Арлекина</i>, 1924–1925). Его искусство переводит в абстрактный план сновидения, воображаемый и фантастический мир (серия из 23 гуашей <i>Созвездия</i>).
Магритт	Рене Магритт (1898–1967), бельгийский художник; в 1925 г. присоединился к группе сюрреалистов в Брюсселе. Среди его произведений: <i>Фальшивое зеркало</i> (1929), <i>Иллюстрированная юность</i> (1937), <i>Империя света</i> (1954).

РЕЗЮМЕ

Дали

Сальвадор Дали (1904–1989), испанский художник, пришел к сюрреализму, написав картину *Кровь слепца* (1928). В Париже он вступил в контакт с сюрреалистами и дадаистами. Самые знаменитые его работы – *Предчувствие гражданской войны* (1936), *Атомная Леда* (1948) – передают метод раскрепощения бессознательного, сложившийся под прямым влиянием теории бессознательного З. Фрейда.

Мур

Генри Мур (1898–1986), английский скульптор, рисовальщик и гравер, сформировавшийся на принципах синтетического кубизма и сюрреализма. В построении своих композиций опирался как на абстрактные формы, так и на фигуративные (*Птичья корзина*, 1939; *Невеста*, 1940); в поздних работах с особой полнотой и выразительностью полуабстрактных форм трактует человеческую фигуру (*Король и королева*, 1952–1953).

23 Архитектура первой половины XX в.

*В период между двумя мировыми войнами не только произошло **полное обновление архитектурного проектирования**, но и утвердилось новое представление о роли самого архитектора. Предвосхищением завоеваний современного движения были инженерные конструкции из стали и экспериментирование с новыми материалами, но особенно важными были процессы, начатые Движением искусств и ремесел и стилем модерн на рубеже XIX–XX вв. Фундаментальное значение для архитектуры XX в. имела деятельность Баухауза, **архитекторов рационализма** и – в противопоставление их концепциям – зодчих, работавших на основе принципов **органической архитектуры**.*

Современное движение

Баухауз

Распространение

В Германии в период после Первой мировой войны на основе завоеваний, сделанных художественным авангардом начала XX в. (разрушение академических препонов, полемический разрыв с исторической традицией, новаторский экспериментализм), **современное движение** в архитектуре началось с образованием Высшей школы строительства и художественного конструирования (Баухауз, 1919), возглавленной В. Гропиусом. Практическая деятельность и теоретические разработки таких архитекторов, как Гропиус, Мис ван дер Роэ (1886–1972), Ле Корбюзье, стали наивысшим и потенциально наиболее плодотворным моментом современного движения, которое с энтузиазмом и утопическими лозунгами «проектирования жизни» было **подхвачено во всей Европе, включая Советский Союз и Соединенные Штаты**. Послевоенные процессы привели к утверждению одного из главных принципов рационализма – намерение преодолеть и даже отвергнуть любые академические понятия стиля, выведя завоевания современного направления на уровень так называемого интернационального стиля.

■ Баухауз

Государственный Баухауз (Das Staatliche Bauhaus) появился в Веймаре в результате слияния двух школ — Художественно-промышленного училища и Высшей школы изобразительных искусств. Баухауз **существовал до 1933 г.**, то есть до прихода к власти нацистов, закрывших школу из-за ее «чрезмерной» открытости международным тенденциям.

Движение, начатое Баухаузом, **проникло во все формы дизайна и прикладного искусства и определило развитие архитектуры рационализма.** Целью программы обучения в Баухаузе было стирание грани между художником и ремесленником ради достижения «полной конструктивности как конечной цели визуальных искусств».

Программа:
художник
должен быть
ремесленником

Гропиус, ставший директором Баухауза, пригласил в Веймар швейцарского художника Йоханнеса Иттена (1888—1967), американского художника Лионеля Фейнингера (1871—1956; класс обрезной гравюры по дереву), скульптора Герхарда Маркса (класс керамики), архитектора Адольфа Мейера (1881—1929), художников П. Клее (искусство витража) и В. Кандинского (настенная живопись), венгра Ласло Мохой-Надя (художественная обработка металлов) и Л. Шрейера (класс сценографии).

В 1925 г. школа **переехала в Дессау**, где по проекту Гропиуса для нее было выстроено новое здание, в котором Баухауз, ставший к тому времени координационным центром интернациональных архитектурно-дизайнерских процессов, находился до 1931 г. В школу влились новые преподавательские силы: венгерский архитектор Марсель Брейер (1902—1981; класс мебельного дизайна), художник и график Йозеф Альберс (1888—1976), австрийский рисовальщик Герберт Байер (типографика и реклама). Из Дессау расходились важные тексты: «Дневник педагогических набросков» Клее, «Новые формы» Мондриана, «Живопись, фотография, кино» Мохой-Надя; а также

Переезд в Дессау

Теоретические
трактаты

огромное количество архитектурных проектов и дизайнерских разработок, предназначенных для индустриального производства.

В 1928 г. Гропиусу в связи с расширением собственной архитектурной практики пришлось переехать в Берлин, передав руководство Баухаузом швейцарскому архитектору Ханнесу Мейеру; спустя два года пост директора занял Мис ван дер Роэ, оставивший его в 1933 г., после того как школа была переведена в Берлин и объем ее деятельности был сильно сокращен. Мис ван дер Роэ, Мохой-Надь, Альберс и Фейнингер переехали в США, в Чикаго, где основали «Новый Баухауз», ныне Институт дизайна; в 1937 г. в Америку переехал и Гропиус.

Перемещение
в США

■ Вальтер Гропиус

Германский архитектор Вальтер Гропиус (Берлин, 1883 — Бостон, 1969) после изучения архитектуры в Берлине и Мюнхене открыл в 1910 г. собственную мастерскую в Берлине. Сосредоточив внимание на **взаимоотношении искусства и промышленного производства**, продвигался в направлении **рационализма и функционализма**. Спроектированная им фабрика обувных колодок «Фагус» в Альфельде-на-Лейне (1911–1914, совместно с А. Мейером) считается **исходным пунктом движения рационализма в европейской архитектуре**. В том же ключе решены здания образцовой фабрики и офиса на выставке Веркбунда в Кёльне (1914, совместно с А. Мейером; машинный зал и административный корпус). После Первой мировой войны Гропиус, став директором школ прикладного искусства и изящных искусств в Веймаре и объединив их в 1919 г. в государственный Баухауз, разработал масштабную программу **объединения всех видов искусства под эгидой архитектуры**, поставив цель возрождения целостности среды обитания человека.

Функционализм

Все искусства
сводятся
к архитектуре

Здание Баухауза в Дессау, построенное по проекту Гропиуса в 1925–1926 гг., стало одним из его шеде-

вров; в те же годы он работал над такими важными проектами, как «**Тотальный театр**» (1927, совместно с режиссером Э. Пискатором) и типология так называемой **строчной застройки**, со стандартными корпусами массового рабочего жилья (поселки Даммершток в Карлсруэ, 1928–1929, и Си-менштадт в Берлине, 1929–1930).

Осуществленные
проекты

В 1928 г. Гропиус, расширивший свою архитектурную практику, оставил руководство Баухаузом и переехал в Берлин; в 1929 г. он стал вице-президентом **CIAM** (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne). Он продолжал разрабатывать принципы, начатые в период Баухауза; принимал участие в конкурсах на проект театра в Харькове (1930) и Дворца Советов в Москве (1932).

CIAM

После прихода нацистов к власти Гропиус в 1934 г. эмигрировал, перебравшись в Лондон, где сотрудничал с английским архитектором Э.М. Фрайем (1899–1987; дом Леви в Лондоне, здание школы в Импингтоне). В 1937 г. он принял приглашение преподавать курс архитектуры в Гарвардском университете и переехал в США. В течение нескольких лет Гропиус сотрудничал с М. Брейером, затем в 1946 г. основал мастерскую **TAC** (The Architects Collaborative). Среди реализованных проектов тех лет — аспирантский корпус в университетском городке Гарварда (1949–1950, Кембридж, США); здание посольства США в Афинах (1956–1961), небоскреб компании Pan American в Нью-Йорке (1958–1963).

Изгнанники

TAC

■ Ле Корбюзье

Французский архитектор, живописец, скульптор, писатель **Ле Корбюзье** (собств. Шарль Эдуар Жаннере; Ла Шо-де-Фон, Швейцария, 1887 — Кап-Мартен, Вар, 1965) стал одним из столпов европейского архитектурного авангарда. Разрабатывал систему геометрических зависимостей, которая стала его **методом проектирования**; занялся проблемой **предварительного изготовления**

Сборные конструкции и напряженный бетон	деталей и использования напряженного бетона. Учился в художественно-промышленной школе в Ла Шо-де-Фон, работал в архитектурных мастерских в Париже и Берлине; принял участие в формировании пуризма, посткубистского направления в живописи. В 1922 г. начал многообразную деятельность, с приоритетом градостроительных интересов, в которых присутствовала значительная доля утопизма (первый проект Плана Вуазен, 1925, с планировкой Парижа в виде крестообразных небоскребов с зелеными зонами в промежутках). Свои теоретические принципы проектирования изложил в книге «К архитектуре» (1923). В 1920—1930-е годы сделал особенно много проектов, в том числе конкурсные проекты здания Лиги Наций в Женеве (1927) и Дворца Советов в Москве (1931); осуществлены проекты здания Центросоюза в Москве (1929—1935, совместно с Н.Я. Колли), виллы Савой в Пуасси близ Парижа (1927—1930, совместно с П. Жаннере). В 1928 г. Ле Корбюзье принял активное участие в учреждении CIAM, видя в этой организации средство распространения идей рационализма. В 1935 г. он отправился в Соединенные Штаты, а затем в Бразилию, где совместно с архитекторами Лусиу Костой (Турин, 1902 — Бразилия, 1963), Оскаром Нимейром (р. 1907) и А. Рейди работал над офисом Министерства просвещения и здравоохранения в Рио-де-Жанейро (1937—1943). Во время войны приступил к разработке «Модулора» (1942—1948) — системы рациональных измерений с «человеческим» масштабом как исходным модулем. Синтезом градостроительного опыта и принципов жилого строительства стал 16-этажный жилой дом в Марселе, названный «Жилой единицей» (1947—1952), задуманный как функциональная «машина для жилья», с 337 квартирами на 1600 человек и комплексом учреждений обслуживания. Последний период жизни отмечен участием во многих международных инициати-
Урбанистические утопии	
Основание CIAM	
Модульное проектирование	
«Жилая единица» в Марселе	

РАЦИОНАЛИЗМ

Рационализм был художественным направлением, отражавшим радикальное обновление технических процессов и архитектурных форм, рассматриваемых в соотношении с их функциями и социальной ролью. Рационализм развивался в Европе после Первой мировой войны благодаря деятельности прежде всего австрийского архитектора Адольфа Лооса (1870–1933), В. Гропиуса и Ле Корбюзье; кроме того, это направление получило стремительное распространение также в Америке. Рационализм пропагандировал все более широкое внедрение современных материалов и процессов, специализацию архитектора скорее как конструктора, чем художника-декоратора и тезис об исключении любых декоративных дополнений к архитектуре, с выявленным распределением элементов здания согласно их конструктивной функции и практического назначения здания. В 1920–1930-е годы рационалистическая система была воплощена в произведениях таких

видных архитекторов, как М. Брейер, Ханс Шарун (1893–1972), Петер Беренс (1868–1940), Ханс Пёльциг (1869–1936). Дебаты вокруг новой архитектуры обострились в связи с новой градостроительной инициативой (комплекс Вайсенхоф), конкурсами на здание «Chicago Tribune» (1922), здание Лиги Наций в Женеве (1927) и Дворца Советов в Москве (1931), а также деятельностью Международных конгрессов современной архитектуры (CIAM, с 1928), ставших официальным органом европейского рационализма. Итальянская составляющая этого движения определялась деятельностью «Группы 7» и MIAR (Итальянское движение рациональной архитектуры, оформилось в 1931 г. в Риме как полемическое провозглашение функциональности и унитарной концепции окружающей среды) и связанными с ними критическими трудами Э. Персико. Наиболее плодотворный этап рационализма прервала Вторая мировая война.

вах и реализацией крупных проектов: здания ООН в Нью-Йорке (1946–1947); нового города Чандигарх в Индии, столицы штата Пенджаб (генплан 1951, совместно с Дж. Дрю и М. Фрайем); культурного центра с музеем искусств в Токио (1956). От геометрических модулей в духе рационализма и пуризма Ле Корбюзье пришел к романтической одухотворенности композиций церковь Нотр-Дам-дю-О в Роншане близ Бельфора (1950–1954) и доминиканский монастырь Сент-Мари-де-ла-Туретт в Эвё близ Лиона (1957–1960), где грубый бетон с видимыми следами опалубки словно утверждает первичную ценность материи.

Бетон со следами
опалубки

Органическая архитектура

Открытый план

Органическая архитектура представляет одну из тенденций современной архитектуры, **главным выразителем которой был американский архитектор Ф. Л. Райт**, а непосредственными предшественниками — английские зодчие Филип С. Уэбб (1831–1915) и Чарлз Ф. Э. Войси (1857–1941), американец Л. Г. Салливен (1856–1924). Органическая архитектура отражает общую концепцию здания с выявлением в плане и внешнем членении функций внутренних пространств и их характера, созданием среды, отвечающей не только утилитарным функциям, но и развлекательным, воспитательным и социальным. Другими характерными особенностями являются **использование природных материалов** и диалектическая связь между архитектурой, конструктивным решением, а также любой наукой (от социологии до экологии), вместе участвующими в создании среды.

■ Франк Ллойд Райт

«Дома прерий»

Американский архитектор **Франк Ллойд Райт** (Ричленд Сентер, 1869 — Феникс, 1959) формировался под влиянием как прагматических течений в американской архитектуре, обращая внимание на типично местные формы (собственный дом архитектора в Оук-Парке, 1889), так и установок на индивидуальное прокладывание своих путей. Первым проявлением его сложившейся оригинальной поэтики стали так называемые *дома прерий* (1900–1909), в которых реализована концепция **органической архитектуры**, основанной на связи между человеком, архитектурным пространством и природой (дом Уиллитса в Хайленд-Парке, 1902; дом Хёртли, 1902, и дом Гейла, 1909, в Оук-Парке). Этот первый этап деятельности Райта определил рождение важной ветви в современном искусстве. В Японии, где Райт работал в 1914–1921 гг., им построены отель «Империал» в Токио (1916–1922) и другие здания. В последующем он, с одной сторо-

ны, обращался к автохтонным традициям (дом Барнсдела в Голливуде, 1920, вдохновленный храмами майя), а с другой — строго ориентировался на индивидуальный образ жизни заказчика (дом Сторера в Лос-Анджелесе, 1922; дом Милларда в Пасадене, 1923). В годы после кризиса 1929 г. Райт строил мало: это был период размышлений, теоретических разработок и архитектурных утопий, как проект Бродэйкр-Сити (1935). Новый творческий этап ознаменовался такими шедеврами, как дом Кауфмана («Дом над водопадом», 1936) в Бер-Ран, Пенсильвания, и здание лаборатории компании «Джонсон» в Расине (1936—1939). В 1938 г. он начал строить в Фениксе, в пустыне Аризоны, собственное жилище Тейлизин-Уэст, превратив его в комплекс жилище—мастерская—лаборатория—школа. В то же время тема индивидуального жилища получила развитие в серии экономичных решений («дом-соты»), таких как особняк Хенна в Пало-Альто (1937), несколько примеров в Окемосе (1939—1940). Последний период творчества Райта был посвящен в основном разработке конструкций с криволинейным или круговым планом и пространством, организуемым по спирали: блестящим воплощением этого принципа служит музей Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке (1946—1959).

Индивидуальное жилище

«Дом над водопадом»

«Дом-соты»

Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке

■ Алвар Аалто

Финский архитектор и дизайнер Алвар Хуго Хенрик Аалто (Куортане, 1898 — Хельсинки, 1976) в середине 1920-х гг. пришел к рационализму, в духе которого развивал оригинальный опыт, вобравший знание традиционной сельской архитектуры Финляндии, став одним из главных представителей «органической» тенденции (здание газеты «Турун Саномат» в Турку, 1927—1929; библиотека в Вийпури, 1927—1935; санаторий в Паймио, 1929—1933). Здание часто трактовалось Аалто как часть целостного ландшафта, чем определялось расположение построек по изгибам рельефа, с учетом особенностей местности и в согласовании

Финская сельская архитектура

Концепция здания

Внутреннее пространство	с городскими и индустриальными центрами. Внутреннее пространство решается им в единстве с общим построением объемных масс и оформляется изогнутыми и нерегулярными стенами (павильон Финляндии на Международной выставке в Нью-Йорке, 1939; общежитие Массачусетского технологического института в Кембридже, 1947–1948; комплекс университета в Ювяскюля, 1952–1970, муниципальный центр поселка Сяюнятсало, 1950–1952; здание Дома культуры в Хельсинки, 1955–1958; Оперный театр в Эссене, 1959; Высшая политехническая школа в Отониеми, 1955–1964). Формы плавных очертаний широко использовались Аалто и в проектах мебели (мебель для лагеря «Артек», в сотрудничестве с первой женой, Айно Аалто). По его проекту построен Дом Финляндии в Хельсинки и создан ряд градостроительных проектов.
Реализованные проекты	

■ Мис ван дер Роэ

Первые произведения	Германский архитектор и дизайнер Людвиг Мис ван дер Роэ (Ахен, 1886 – Чикаго, 1972) в 1920-е годы активно включился в авангардный процесс, развивавшийся в европейской архитектуре, вступив в контакт с В. Гропиусом и Ле Корбюзье. Сразу после Первой мировой войны он вошел в архитектурную секцию левой «Ноябрьской группы», выполнил проекты административного здания на Фридрихштрассе в Берлине (1919) и небоскреба из стекла и стали с волнистым контуром плана (1919–1921). Последующие произведения, особенно два проекта загородных домов (1923–1924), демонстрируют определяющее влияние на этой стадии поэтики неопластицизма, проводником которого был журнал «Стиль». Так начался процесс абстрагирования и очищения форм, последовательные этапы которого отмечены такими абсолютными по законченности замысла постройками, как Павильон Германии на Международной выставке в Барселоне (1929), ставший основополагающим примером современного дви-
Очищение форм	

жения в архитектуре; дом Тугендхата в Брно (1930); здание строительной выставки в Берлине (1931). С 1928 г. Мис работал над перепланировкой Александерплац в Берлине. В 1930 г. он сменил Х. Мейера на посту директора Баухауза. В 1937 г. эмигрировал в Соединенные Штаты, где спроектировал новый комплекс Иллинойского технологического института в Чикаго (начат в 1942), используя строгое и целостное построение на основе модульной сетки. Архитектурные работы последующего периода обнаруживают доминирующий интерес к «символической» теме, выражением которой стал небоскреб в виде чисто геометрической призмы из стекла и железа: примерами служат два высотных здания на Лейк-Шо-Драйв в Чикаго (1950–1951); Сигрэм-билдинг в Нью-Йорке (1958–1959).

Работа в США

Символическая
тема: небоскреб

Вклад Италии

В Милане в 1926 г. организационно оформилась «Группа 7», в которую вошли архитекторы Луиджи Фиджини (1903–1984), Джино Поллини (1903–1991), Дж. Фретте, С. Ларко, Е. Рава, Джузеппе Терраньи (1902–1942) и У. Кастаньоли. Программой группы было обновление итальянской архитектуры в рационалистическом ключе, в соответствии с новыми теориями Ле Корбюзье и Гропиуса. «Группа 7» пошла на открытый разрыв с официальной культурой фашистского режима, выступив на второй выставке архитектуры рационализма в 1931 г., когда это объединение распалось. Из реальных произведений наиболее известны здание новой фабрики Оливетти в Иврее, построенное по проекту архитекторов Фиджини и Поллини; административное здание Хёпли в Милане; различные промышленные комплексы. Джузеппе Терраньи (Меда, 1904 — Комо, 1943) внес важный вклад, в том числе и как теоретик, в «битву» за итальянский рационализм, примкнув в 1928 г. к MIAR. Среди его произведений:

«Группа 7»

Джузеппе
Терраньи

- здание Новоконум (1927–1928) и «Каза дель Фашио» в Комо (1932–1936, ныне здание налоговой полиции).
- Джузеппе Пагано Еще одним главным представителем итальянского рационализма был **Джузеппе Пагано** (Паренцо, 1896 — Маутхаузен, 1945). Уже будучи известным автором ряда важных построек в Турине, он в 1933 г. становится во главе знаменитого журнала «Casabella», на страницах которого шла постоянная полемика с академизмом и риторическим монументализмом в пользу современной архитектуры. Среди его произведений: Институт физики Римского университета (1932–1935); Университет Боккони в Милане (1938–1942), выстроенный Предавалем.
- Эдоардо Персико Критик и архитектор **Эдоардо Персико** (Неаполь, 1900 — Милан, 1936) основал в Милане в 1930 г. «Галерею миллионов», занимался проблематикой современной архитектуры, показав себя бескомпромиссным борцом за утверждение в Италии архитектуры рационализма. Опубликовал несколько эссе (в частности, «Точка как начало архитектуры», 1934) и научных трактатов («Пророчество архитектуры», 1935).
- Марчелло Пьячентини Римский архитектор **Марчелло Пьячентини** (1881–1960) стал главным представителем официальной архитектуры фашистского двадцатилетия в Италии, наиболее значительным примером которой является Дворец юстиции в Милане (1933–1940). Пьячентини активно работал в столице и других городах Италии, оформив, в частности, одну из центральных площадей в Брешии, где выстроен комплекс зданий (1920–1932), и площадь Витториа в Генуе (1941–1942). В 1932 г. он выполнил проект мемориала с триумфальной аркой, в 1933 г. разработал генплан университетского городка в Риме и проект здания ректората (1935); в 1937 г. возглавил проектирование EUR (Expositioni Universale di Roma) — города-спутника, предназначенного для проведения в 1942 г. в Риме международной выставки.

ПРОМЫШЛЕННЫЙ ДИЗАЙН

Термин «промышленный дизайн» относится к проектированию, целью которого является придание художественной формы предметам индустриального производства (от повседневных вещей до заводских панелей зданий).

Истоки промышленного дизайна восходят к началу XIX в., к работам английских и французских инженеров (Королевский павильон в Брайтоне Дж. Нэша, 1818), которые задумывались об эстетических возможностях новых систем производства. Некоторые участники английского Движения искусств и ремесел первыми добились признания художественных возможностей серийного производства. Важный этап развития и распространения промышленного дизайна связан с деятельностью Баухауза, основанного в 1919 г. и ставшего первой подлинной школой промдизайна. В Соединенных Штатах в 1929 г. родилось направление *стайлинг* (*styling*), ориентированное лишь на эстетическое улучшение продукции без учета ее функциональных особенностей. После Второй мировой войны сфера приложения промышленного дизайна

сильно расширилась: отдельной дисциплиной стал, к примеру, графический дизайн, с его внутренними подразделениями; сложился визуальный дизайн, учитывающий особенности зрительного восприятия; городской дизайн, связанный с архитектурой, включает целый комплекс аспектов. В последние десятилетия в мировом дизайне наметились тенденции, давшие жизнь целым школам, с четко обозначенными приоритетами и интересами. В США выделяются такие фигуры, как Ч. Имс, В. Пантон и Э. Нойес, а общая панорама дизайна демонстрирует чрезмерное внимание к эстетическим аспектам продукции, отвлекаясь от функциональных («хороший дизайн»). Общая тенденция европейского дизайна выражается в стремлении преодолеть расхождение между промышленной продукцией и предметами роскоши. Среди главных представителей выделяются финская школа (Т. Вирккала, Э. Сааринен) и особенно итальянская (Г. Ауленти, Ч. Боэри, А. и П. Кастильони, Джо Коломбо, В. Маджистрелли, П. Манцу, Б. Мунари, Джо Понти, С. Самбонет, Э. Соттасс, М. Занузо).

РЕЗЮМЕ

ДВИЖЕНИЕ
БАУХАУЗА
И РАЦИОНАЛИЗМ

Немецкий Баухауз, высшая школа строительства и художественного конструирования, существовал до 1933 г.; его программа охватывала все виды пластических искусств, связанных с оформлением материально-бытовой среды под эгидой архитектуры, со стиранием грани между художником и ремесленником. В 1925 г. школа Баухауз поменяла адрес, переехав из Веймара в Дессау; с 1928 по 1931 г. ею руководил Х. Мейер. «Новый Баухауз», ныне Институт дизайна, был основан в Чикаго Мисом ван дер Роэ, Гропиусом, Мохой-Надем, Альберсом и Файнингером.

Гропиус

Вальтер Гропиус (1883–1969) посвятил себя изучению соотношений между искусством и промышленным производством, разрабатывая эстетику функционализма. В 1928 г. оставил руководство Баухаузом; в 1934 г. эмигрировал из Германии, переехав сначала в Лондон, а в 1937 г. – в США, где в 1946 г. основал мастерскую ТАС (The Architects Collaborative). Среди его шедевров: фабрика «Фарус» в Альфельде, 1911–1916; здание Баухауза в Дессау, 1925–1926; аспирантский корпус в кампусе Гарвардского университета в Кембридже, США, 1949–1950; здание компании PANAM в Нью-Йорке, 1958–1963, и др.

Ле Корбюзье

Ле Корбюзье (1887–1965) занимался многообразной деятельностью с приоритетом градостроительных интересов и разработкой новых методов проектирования. Синтезом этого опыта стала реализация «Жилой единицы» – жилого дома в Марселе (1947–1952). Другие работы: проект Дворца ООН в Нью-Йорке, новый город Чандигарх в Индии (столица штата Пенджаб), проект культурного центра с музеем искусств в Токио.

ОРГАНИЧЕСКАЯ
АРХИТЕКТУРА

Это направление, завоевавшее позиции в США и Европе, имело воспитательную и социальную подоплеку, утверждая принцип прямой связи между формой и функцией здания, а также конкретными условиями внешней среды.

Райт

Франк Ллойд Райт (1869–1959), американский архитектор, глава «органической» школы; выработал принцип соотношения между индивидуумом, архитектурным пространством и природой, реализованный в «домах

РЕЗЮМЕ

прерий». Наиболее значительные произведения: «Дом над водопадом», здание Джонсон Уокс, комплекс Тейлор-Уэст и знаменитый музей Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке.

Аалто

Алвар Аалто (1898–1976), финский архитектор, дал концепцию здания части природного целого. Среди его произведений: Дом Финляндии в Хельсинки.

Мис ван дер Роз

Людвиг Мис ван дер Роз (1886–1972), немецкий архитектор, развивал свои установки в творческом «диалоге» с концепциями Гропиуса и Ле Корбюзье. В 1920-е годы принял участие в дискуссиях архитектурного авангарда, последовательно двигаясь по пути «очищения» и минимализма форм. Важные произведения: павильон Германии на Международной выставке в Барселоне (1929); новый городок Технологического института в Чикаго (1942), Сигрэм-билдинг в Нью-Йорке (1958–1959).

ВКЛАД ИТАЛИИ

В 1926–1931 гг. действовала «Группа 7», в которую входили архитекторы Фиджини, Поллини, Фретте, Ларко, Рава, Терраньи и Кастаньоли, преследовавшие цель обновления итальянской архитектуры в духе рационализма. К числу видных итальянских архитекторов того периода принадлежат такие строгие интерпретаторы рационализма, как Джузеппе Пагано и Эдоардо Персико, а также Марчелло Пьячентини, главный представитель официальной архитектуры фашистского режима.

24 До и после Второй мировой войны

В 30-е годы XX в., но особенно в период Второй мировой войны, многие художники пытались выразить в своих произведениях **драматические перипетии современной им истории**. И в конце войны, уже в атмосфере большего оптимизма, у многих из них **потребность продолжить начатую работу отнюдь не угасла**. Для некоторых эта **потребность облеклась в форму реализма, с его ясностью и понятностью**: он заново рождался в немалой полемике с представителями других течений, например абстракционистами, считавшимися слишком оторванными от реальности. **Наиболее авторитетной фигурой в ту эпоху был, несомненно, Пикассо**. В атмосферу активизировавшейся общественной жизни свой вклад вносили не только художники, но и интеллектуалы и критики, которые через многочисленные журналы проводили идеи и программы различных течений.

Италия

В Италии возникла сильная оппозиция группе «Новеченто», образовавшейся в 1922 г. в Милане: сторонниками иных концепций были как отдельные художники, так и представители возникавших новых групп: это «Римская школа», «Туринская шестерка», «кьяристы» и «Корренте».

■ «Римская школа»

Это определение было пущено в ход историком искусства Роберто Лонги (1890–1970), окрестившего так группу, возникшую в Риме в 1924 г. во главе с Марио Мафай и Шипионе: она представляла **экспрессивно-реалистическую тенденцию в итальянской живописи, с открытостью европейским веяниям**. Позже к этой группе присоединились два скульптора — Антониэтта Рафаэль (1900–1975, жена Мафай) и Марино Маццакурати (1908–1969). В произведениях художников «Римской школы» встречаются безлюдные пейзажи с видами столицы и портреты: живопись отмечена визионерским оттенком и большой выра-

Экспрессивно-реалистическая тенденция

зительной нагрузкой, для усиления которой выбрана теплая коричнево-розовая тональность.

Художник Марио Мафай (Рим, 1902–1965) прошел путь от экспериментов с пластическим построением формы (*Лежащая обнаженная*, 1933, Национальная галерея современного искусства, Рим) к последующему этапу тонального поиска в серии *Разрушение* (1935), а позже обратился к нефигуративному искусству (*Римский пейзаж*, собрание Гате, Рим).

Марио Мафай

Оригинальность живописной манеры Шипионе (псевдоним Джино Боники; Мачерата, 1904 – Арко, Тренто, 1933) раскрывается в небольшом количестве картин и огромном – рисунков, знаменуя решительный разрыв с академизмом, которому следовала подавляющая часть художников того времени. Образный строй его картин пронизан горестной и агрессивной иронией, с какой освещаются контрасты католического и народного Рима. Среди его произведений: *Портрет кардинала Ваннутелли* (1930, Национальная галерея современного искусства, Рим); *Римская куртизанка* (1930, собрание Маттиоли, Милан).

Шипионе

■ «Туринская шестерка» и «кьяризм»

Туринская «Группа 6», или «Туринская шестерка», сформировавшаяся в 1920-е годы под ощутимым влиянием Ф. Казорати, состояла из художников Луиджи Кессы (1898–1935), Франческо Менцио (1899–1979), Карло Леви (1902–1975), Энрико Паулуччи (р. 1901), Н. Галанте, Джесси Босвелл (1881–1956). Опираясь на поддержку со стороны таких художественных критиков, как Лионелло Вентури, Эдоардо Персико, Пьеро Гобетти, группа определилась в своем независимом выборе творческих установок, с явным предпочтением французской живописи от Э. Мане до П. Сезанна; это и привело их на позиции, противоположные устремлениям группы «Новеченто».

«Туринская шестерка»

Около 1929 г. в Милане, при активной поддержке критика Э. Персико сложилось объединение ху-

Независимый выбор

«Кьяризм»

дожников под названием «кьяризм», в которое вошли Анджело Дель Бон (1898–1952), Умберто Лиллони (1898–1980), Ф. Де Рокки, Ч. Де Амичис, А. Спиллиберго и Роберто Биролли (1905–1959). Программа группы была основана на **переоценке цвета**: колорит был выбран светлый (chiaro, отсюда «кьяризм»), что означало смыкание, с одной стороны, с **французской импрессионистической традицией**, а с другой – с ломбардской традицией от мастеров XIV в. до Б. Луини и художников течения «скапильятура».

■ «Корренте»

Антифашизм
«Корренте»

Движение под названием «Corrente» («течение») **оформилось в 1938 г. в Милане** вокруг журнала «Vita giovanile» («Молодая жизнь»); соответственно, оно сначала именовалось «Течение молодой жизни», и уже потом просто «Течение», «Корренте». В него входили художники и интеллектуалы, **оппозиционно настроенные к режиму**: среди них были философ Антонио Банфи и его школа, критики, поэты и кинематографисты. В искусстве они противостояли группе «Новеченто», но в русле абстракционизма предпочитали путь **экспрессивного реализма**, при **социально окрашенной тематике**. В это направление вошел и такой далекий от основного ядра художник, как Ренато Биролли (1905–1959), Бруно Кассинари (1912–1992), Р. Гуттузо, Дж. Манцу, Э. Морлотти, Дж. Миньско (1908–1997), А. Сассу, Э. Треккани (1920), Эмилио Ведова (1919). Группа, прежде чем активно содействовать движению Сопротивления, определила собственное нравственно-художническое кредо в «**Манифесте живописцев и скульпторов**»: в нем Пикассо назван идеалом, которому должны подражать те, кто верит в **революционную роль искусства**, рассчитывая выполнить свою **социально-обличительную задачу**. Этот опыт оказался основополагающим для развития последующих течений.

Революционная
роль искусства

■ Эннио Морлотти

Художник Эннио Морлотти (Лекко, 1910 — Милан, 1992) входил в «Корренте». Тяготая к пейзажному жанру, он поначалу придал ему пикассовскую интерпретацию, позднее следовал наполненным светом пейзажным построениям Дж. Моранди (*Пейзаж в Мондонико*, 1942). В 1946 г. основал партию «Новый фронт искусств»: это художественное объединение, сложившееся в Милане, ратовало за обновление итальянского изобразительного искусства после его заметного регресса в период фашистского режима. В 1952 г. Морлотти принадлежал к «Группе 8», затем в его художнической позиции все больше стала проявляться склонность к освобождению от групповых установок.

Новый фронт
искусств

■ Джакомо Манцу

Скульптор и гравер Джакомо Манцу (Бергамо, 1908 — Рим, 1991) был близок к течению «Корренте». К периоду конца 1930-х гг. относятся несколько портретов (*Автопортрет с моделью*, небольшая работа *Кардинал*) и рельефов на темы Распятия, Положения во гроб, которые определили основной тематический выбор Манцу и эмоциональный язык его скульптуры, обнаружив одновременно более строгое чувство объема и композиции. В 1949 г. Манцу выиграл конкурс на рельефы дверей одного из порталов собора Святого Петра в Ватикане, окончательно завершенные в 1964 г. (*Врата смерти*, посвященные папе Иоанну XXIII). В 1955 г. скульптор закончил работу над центральными вратами собора в Зальцбурге. Кроме торжественных, пластически весомых фигур кардиналов, Манцу обращался и к другим темам (*Танцевальное па*, 1954, Городская галерея, Мангейм; *Стул с омаром*, *Большая группа с влюбленными*, 1966, частное собрание, Нью-Йорк), стремясь усилить воздействие образов благодаря новым решениям соотношений «форма—пространство» и «свет—тень». В числе по-

Строгое чувство
объема
и композиции

следних творческих достижений мастера — рельефы дверей церкви Святого Лаврентия в Роттердаме (*Врата Мира и Войны*, 1968–1969) и композиция *Положение во гроб* в садах Порты Нуова в Бергамо (1977).

Неореализм

После Второй мировой войны стал утверждаться в качестве художественного направления неореализм, развивавший на основе идеологической программы формальный язык, который отвечал тематике социалистического реализма, однако было принято название, закрепившееся за итальянским кинематографом данного периода.

Живопись

Поиски в сфере реалистической живописи необычайно интересны богатством индивидуальных решений, серьезностью вдохновлявших идеалов и качеством стилистического языка, когда всего этого оказывалось достаточно, чтобы сдержать откровенную агрессивность, заложенную в содержании картин неореалистов. Проблемы и чаяния художников того поколения разделялись между потребностью в социальной критике и вдохновляющим примером могучей личности Пикассо, творчество которого после 1945 г. стало широко известно в Италии. Живопись неореализма питалась прямым обращением к реальности, что и наделяло ее соками жизненной достоверности. Главными действующими лицами в этом движении были художники «Нового фронта искусств».

Архитектура

В архитектуре термин «неореализм» связан с постройками, которые к началу 1950-х годов обозначили переход от репертуара решений в духе рационализма и интернационального стиля к экспериментам с новым переосмыслением традиционных архитектурных форм ради усиления контакта с реальностью, согласования с новым и критическим видением окружающего. Это движение в архитектуре исчерпало себя довольно быстро, однако успело заявить о себе несколькими значительными

произведениями: прежде всего это дома, построенные Марио Ридольфи (1904—1984) в Риме и Терни, и Тибуртинский квартал в Риме, считающийся наиболее выдающимся примером неореалистической архитектуры.

■ Ренато Гуттузо

Художник **Ренато Гуттузо** (Багерия, 1912 — Рим, 1987) во время своего пребывания в Милане и Риме сблизился с группировками, противостоявшими «Новеченто». В 1940 г. он входил в объединение «Корренте», после войны был одним из основателей «Нового фронта искусств». С 1949 г. являлся **главным представителем тенденции неореализма**. В своем творческом развитии прошел этап экспрессионизма, примерно до 1945 г. (*Распятие*, 1941, частное собрание, Генуя), затем неокубизма — до 1949 г. (*Портниха с красной тканью*, 1947, частное собрание, Рим) и, наконец, неореализма (*Сражение на мосту Аммиральо*, 1952, частное собрание, Милан; *Рок-н-ролл*, 1958, Национальная галерея современного искусства, Рим; *Отчет о Вьетнаме*, 1965, Национальная галерея, Берлин; *Похороны Тольятти*, 1972, Галерея современного искусства, Болонья).

Главный представитель неореализма

■ Алиджи Сассу

Алиджи Сассу (Милан, 1912 — Пальма-де-Мальорка, 2000) делал свои первые живописные опыты в кругу «второго футуризма». В начале 1930-х годов он развивал свой вариант экспрессивной живописи, выступая противником стилистики «Новеченто». В тот период определились тематические серии **людей в красном, сцен в кафе, велосипедистов, затем зеленых лошадей и партизан**, которые получали живописное решение в **очень интенсивном колористическом ключе**. Сассу был одним из вдохновителей группы «Корренте» и ведущим представителем неореализма в послевоенный период. Занимался сценографией, витражом, работал также в скульптуре и монументальной

Главные темы, интенсивный цвет

живописи, создавая фрески и мозаики (например, в абсиде кармелитской церкви в Кальяри, 1957).

Марино Марини

Скульптор, живописец и гравер **Марино Марини** (Пистойя, 1901 — Виареджо, 1980) после обучения во флорентийской Академии и поездки в Париж (*Слепой*, 1928; *Народ*, 1929) сосредоточился на чисто пластических поисках. Последующие произведения его искусства, основу которого составляла **проникновенная память об античности**, обнаруживают с конца 1930-х гг. усиленное уточнение и очищение стилистических установок, ориентированных на пластику (*Помона*, 1940, частное собрание, Милан; *Игрок*, 1940; *Сусанна*, 1943; *Танцовщица*, 1944; портреты *Този*, *Кампильи*, *Карра*, 1942—1946). Формальное решение его любимой темы «всадник-конь» развивается от компактного блока масс к структурному членению, активизирующему пространство (монумент в Гааге, 1957—1958; *Большой воин*, собрание Вейнер, Форт Уорт; *Идея образа*, 1968—1970, Галерея современного искусства, Милан).

Память
об античности

Европейская художественная панорама

В европейской панораме 1930-х годов особое место занимает швейцарский скульптор А. Джакометти. С распространением абстрактного искусства в Париже формируется объединение «Абстракция-творчество». В годы Второй мировой войны международный резонанс получает творчество таких британских художников, как Ф. Бэкон, В. Пасмор, Г. Сазерленд и Б. Николсон, которые действовали обособленно и не принадлежали ни к каким школам и объединениям.

■ Альберто Джакометти

Швейцарский скульптор, живописец и рисовальщик **Альберто Джакометти** (Боргоново, Стампа,

1901 — Кур, 1966) после пребывания в Италии в 1922 г. обосновался в Париже. Увлеченный африканским искусством и на основе уроков кубизма, Джакометти в период 1925—1932 гг. исполнил серию гипсовых работ (*Подвешенная сфера*, 1930, Художественный музей, Цюрих), заинтересовавших своей изобретательной фантазией сюрреалистов. С 1935 г. начался самый плодотворный период, отмеченный напряженными поисками и стремлением углубить анализ предметного мира и выразить эмоции через пластику; именно тогда родилась его тяга к **вытянутым, фантастически дематериализованным фигурам**, часто нитевидным, будто съеденным окружающим их пространством (*Стоящая женщина* и *Человек, идущий под дождем*, 1948, Кунстфрейерин, Винтертур; *Человек, подающий сигналы*, Галерея Тейт, Лондон).

Вытянутые,
нитевидные
фигуры

■ «Абстракция-творчество»

Группа «Абстракция-творчество» была основана в 1930 г. в Париже французским художником Огюстом Эрбеном (1882—1960) и бельгийским скульптором, архитектором и художником Жоржем Вантонгерлоо (1886—1965) после распада группы «Круг и квадрат». Новое художественное объединение, стремившееся **противопоставить сюрреализму абстрактное искусство**, вобрало широкий спектр творческих индивидуальностей — живописцев, скульпторов и архитекторов Баухауза, в частности В. Кандинского, и итальянцев Лючио Фонтану (1899—1968) и Освальдо Личини (1894—1958). Устраивались коллективные выставки, с 1932 по 1936 г. (год распада группы «Абстракция-творчество») выходил ежегодный альбом.

Точка преломления опыта абстракционизма

■ Фрэнсис Бэкон и Виктор Пасмор

Ирландский художник **Фрэнсис Бэкон** (Дублин, 1909 — Мадрид, 1992) под влиянием М. Эрнста и П. Пикассо проводил свои живописные эксперименты, а в 1944—1946 гг. перешел к этюдам, в которых человеческие фигуры, проходящие череду

Фрэнсис Бэкон

Тревожные преобразования человеческой фигуры

искажений через постепенный процесс смещения ракурсов и осей перспективы, приведены к внушающим тревогу физическим и психологическим преобразованиям. Критическими, внушающими беспокойство документами современного общества предстают этюды к картине *Распятие* (1945), вариациям на портретную тему *Иннокентий X Веласкеса* (1951) и *Ван Гог* (1956–1957). Бэкон считается одним из главных представителей живописи Великобритании XX в.

Виктор Пасмор

Виктор Пасмор (Челсам, Суррей, р. 1908) в 1936 г. посвятил себя живописи, став художником-самоучкой (восхищался работами Уистлера). В полемике с сюрреализмом осыновал вместе с другими художниками Юстонскую школу (Euston Road School). До 1948–1949 гг. он следовал реалистическим принципам, затем под влиянием живописи П. Мондриана перешел на позиции геометрической абстракции. Среди его произведений: *Темза в Чизвике* (1943, Галерея Тейт, Лондон); *Изучая Энгра* (1944–1946, частное собрание, Хайтль); *Абстракция бело-черно-красно-лиловая* (1957, Галерея Тейт, Лондон).

■ Грэхем Сазерленд и Бен Николсон

Грэхем Сазерленд

Художник **Грэхем Сазерленд** (Лондон, 1903–1980) в свой первый период творчества (1935–1949) проявил интерес к английскому пейзажу, и в его пейзажных работах традиция английского романтизма сочетается с сюрреалистическими приемами. Композиция *Распятие* (1944), выполненная для церкви Сент-Маттео в Нортхэмптоне, знаменовала разрыв художника с пейзажной традицией. В конце 1940-х гг., тяготея ко все более драматическому отображению реальности, Сазерленд пришел к подчеркнuto экспрессивному языку в портретах и образах религиозной живописи (*Христос во Славе*, ковровая композиция, 1955–1961, собор в Ковентри).

От пейзажа к религиозной живописи

Бен Николсон

Бен Николсон (Денхэм, Букингемшир, 1894 — Лондон, 1982) формировался в среде француз-

ской культуры, приняв участие в деятельности объединения «Абстракция-творчество». Усвоенное им влияние кубизма он обогатил принципами конструктивизма и творческими находками П. Мондриана. В числе наиболее значительных его произведений: *Живописный рельеф* (1939, Музей современного искусства, Нью-Йорк); *Сент-Ив в Корнуэльсе* (Галерея Тейт, Лондон).

Американская «Живопись действия»

В период Второй мировой войны под влиянием европейских художников, бежавших от нацизма (особенно сюрреалистов), в Соединенных Штатах сформировалось направление «Живопись действия», как его окрестил в 1952 г. критик Гарольд Розенберг, характеризуя один из наиболее сокрушительных аспектов «живописи жеста», или «абстрактного экспрессионизма», чтобы подчеркнуть установку не на продуманное художническое решение, а на автоматизм физического движения, неконтролируемого и свободного. «Живопись действия» воплощает прямую связь художника с красочной поверхностью, придавая выразительную ценность инстинктивному переводу «жеста» на холст новыми техническими приемами (вроде выплескивания или стекания краски) и с использованием новых материалов.

Живопись
как прямой
и инстинктивный
жест

■ Джексон Пол Поллок

Новый яркий этап в американском искусстве связан с направлением «Живопись действия» и его главным представителем **Джексоном Полом Поллоком** (Коуди, Вайоминг, 1912 — Лонг-Айленд, 1956). Главными творческими ориентирами для Поллока были экспрессивная мексиканская монументальная живопись Давида Алваро Сикейроса (1896—1974) и Хосе Клементе Ороско (1883—1949), живопись Пикассо после 1937 г., «автоматическое письмо» сюрреалистов. Используя необычные приемы (дриппинг, то есть разли-

Новый яркий этап
в американском
искусстве

вание и разбрызгивание краски по холсту), Поллок демонстрировал, как этот эффективный прием может преобразить и разрушить все ради придания ценности силе творческого акта художника. Среди его произведений: *Извилистые тропинки* (1947, Национальная галерея современного искусства, Рим); *Номер 1* (1948, Музей современного искусства, Нью-Йорк); *Бледно-лиловый туман № 1* (1950, Национальная галерея искусства, Вашингтон); *Мрак над океаном* (1953, музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк).

РЕЗЮМЕ

ИТАЛИЯ	Сформировалось сильное противостояние группе «Новеченто» (она возникла в Милане еще в 1922 г.).
«Римская школа»	«Римская школа» сформировалась в 1924 г. во главе с М. Мафай и Шипионе, живопись которых отмечена визионерским оттенком и большой выразительной нагрузкой.
«Туринская шестерка»	Группа «Туринская шестерка» (Л. Кесса, Ф. Менцио, К. Леви, Э. Паулуччи, Н. Галанте, Дж. Босвелл) определилась в своем независимом выборе творческих установок, с предпочтением французской живописи от Э. Мане до П. Сезанна.
Кьяристы	Группа «кьяристов» (А. Дель Бон, У. Лиллони, Ф. Де Рокки, Ч. Де Амичис, А. Спилемберго и Р. Биролли) сложилась ок. 1929 г. в Милане при активной поддержке критика Э. Персико, ориентировавшего их на переоценку цвета.
«Корренте»	В Милане в 1938 г. оформилось направление антифашистски настроенных художников и интеллектуалов «Корренте», выбравшее путь экспрессивного реализма при социально окрашенной тематике. Среди его художников – Эннио Морлотти (1910–1992), скульптор и гравер Джакомо Манцу (1908–1991).
Неореализм	Неореализм является течением в живописи, которое в годы Второй мировой войны развивало язык, формально и тематически близкий реализму. В него входили раз-

РЕЗЮМЕ

Марини

ные по своим установкам мастера: Р. Биролли (1905–1959), Р. Гуттузо (1912–1987), Алиджи Сассу (1912–2000), Э. Ведова (1919), Б. Кассинари (1912–1992).

Марино Марини (1901–1980), скульптор, живописец и гравер, в основу своего искусства положил проникновенную память об Античности. Произведения: *Помона*, *Сусанна*, *Танцовщица*.

ЕВРОПЕЙСКАЯ
ХУДОЖЕСТВЕН-
НАЯ ПАНОРАМА
Джакометти

Швейцарский скульптор и живописец **Альберто Джакометти** (1901–1966) углубил анализ предметного мира и перевод эмоций в пластический план, тяготея к вытянутым, фантастически дематериализованным фигурам (*Стоящая женщина*; *Человек, идущий под дождем*; *Человек, подающий сигналы*).

Во Франции сформировалось объединение «Абстракция-творчество» (1930), включившее живописцев, скульпторов и архитекторов, представлявших различные ветви абстракционизма.

*Бэкон, Сазерленд,
Пасмор и Николсон*

Среди британских художников периода Второй мировой войны выделились: **Фрэнсис Бэкон** (1909–1992) с его внушающими тревогу физическими и психологическими преобразованиями фигур (*Распятие*, 1945); **Виктор Пасмор** (1908) и **Грэхем Сазерленд** (1903–1980), английский пейзажист экспрессивного письма; **Бен Николсон** (1894–1982), усвоивший и переработавший влияние кубистов и конструктивистов.

АМЕРИКАНСКАЯ
«ЖИВОПИСЬ
ДЕЙСТВИЯ»

В период Второй мировой войны направление «Живопись действия» знаменует разрыв с рационалистическими законами искусства и стремление установить прямую связь между художником и красочной поверхностью, придав тем самым выразительную ценность переводимому на холст «жесту».

Поллок

Джексон Пол Поллок (1912–1956) в своих работах использует необычные приемы (*дриппинг*, то есть разливание и разбрызгивание краски по холсту), чтобы придать ценность творческому акту художника. Среди его произведений: *Извилистые тропинки*, *Композиция № 1*, *Бледно-лиловый туман № 1*, *Мрак над океаном*.

25 Формы современного искусства

Художественная панорама второй половины XX столетия позволяет наблюдать появление, расцвет, пересечение и противопоставление целого ряда авангардных тенденций, инициатив и установок, однако почти никогда это не дает оснований точно распределить самих художников по стабильным направлениям и группам, поэтому общая картина является скорее попыткой классификации со стороны критиков.

Художественная продукция этого периода отражает непрерывный поиск новых творческих концепций и крен к экспериментированию, который казался самоценной игрой, отдалявшейся от контакта с публикой. Течения абстракционизма, распространившиеся к концу Второй мировой войны повсеместно, являют собой наглядный образец различных опытов, удаляющихся даже от абстракции в узком смысле слова. Получают развитие такие движения, как информель, искусство объекта (в разных его ответвлениях) и натурализм.

Начиная с 1950-х гг. под маркой «неформального искусства» фигурируют такие течения, как новые дадаисты, поп-арт, кинетическое искусство в его различных версиях, арте повера и некоторые другие.

Неформальное искусство

Определением «неформальное искусство» обозначается общее **направление** современного искусства, в котором различаются течения, движения и индивидуальности, **объединяемые лишь отказом от любых значимых структурных схем**. Это выражение, *art informel*, введенное в обиход французским критиком М. Тапье в книге «Другое искусство» («Un art autre», 1952), превалирует над другими определениями, используемыми для классификации таких тенденций и течений, как «Другое искусство», ташизм, лирическая абстракция, «Живопись действия», абстрактный экспрессионизм. Поэтика неформального искусства в Европе и Соединенных Штатах выражается с последовательностью, позволяющей видеть в ней главную направленность современного искусства

Отказ от всякой
значимой
структуры

с 1960-х годов и до конца XX в. Истоки же «неформальных» установок видятся в творческой деятельности немецкого художника **Ханса Хофмана** (1880–1960), перебравшегося в начале 1930-х годов в США и основавшего там свою школу, богатую новыми идеями.

■ Поэтика и распространение

Опровергая все схемы прошлого, поэтика неформального искусства, вобравшая элементы философских теорий феноменологии и экзистенциализма, была ориентирована на **идентификацию художника с собственным творчеством посредством жеста пишущего**, провоцируя тем самым разрыв между вновь усилившимся вниманием к технике и утратившими свое значение теорией и содержанием. **Главными компонентами неформального искусства стали материя, знак и жест. Термином «материальное»** обозначается тенденция выявить и подчеркнуть органичную жизнеспособность материи и ее выразительные возможности.

Идентификация
художника
с творчеством

Материя, знак,
жест

Одной из живописных тенденций, основанной на принципе наложения цвета пятнами, или каплями, является **ташизм**, его главным представителем стал немец Ханс Хартунг (1904–1989).

Ташизм

Лидерами неформального искусства стали **Франция**, где это течение представлено сторонниками подчеркнуто материального (Ж. Фотриэ, Ж. Дюбюффе) и знакового (Ж. Матье, 1921) выражения, и **Соединенные Штаты**, где возобладали вариант письма-жеста, с экспрессионистическо-сюрреалистическим оттенком. Дж. Поллок, Марк Тоби (1890–1976) и Виллем де Кунинг (1904–1997) принадлежат к главным представителям «Живописи действия», action painting, к которой можно причислить также Марка Ротко (1903–1970), А. Готтлиба, Клиффорда Стила (1904–1980). В дальнейшем это движение получило распространение в **Испании**: Антонио Тапиес (р. 1923), Р. Каногар (р. 1935), Луис Фейто (р. 1929). В **Нидерландах**

Французские
художники

Американцы

Группа «Кобра»

о себе заявила группа **«Кобра»**: ее название составлено из первых букв названий городов Копенгаген (Ко), Брюссель (бр), Амстердам (а), а одним из основателей был **Карел Аппель** (р. 1921); общей особенностью для художников этой группы было экспрессионистическое «письмо-жест» с элементами знаковости, с густой и мощной, подчас «раскаленной» живописной материей, взрывающейся на холсте с непосредственностью и сокрушительной энергией. В **Италии** параллельно «материальным» вариантам Альберто Бурри (1915–1995) оригинальную интерпретацию пространства развивал **Лучио Фонтана** (1899–1968), теоретически оформленную «Белым манифестом», опубликованным в 1946 г. в Буэнос-Айресе. Эта концепция предполагала создание за пределами собственно изобразительной плоскости пластического пространства, воспринимаемого как тотальный и непрерывный опыт (*Пространственный концепт*, 1957, частное собрание, Милан).

Итальянцы
и Фонтана

«Новая фигурация»

К концу 1950-х годов в русле арт информель стали развиваться направления — сначала в **Америке**, а в дальнейшем и в **Европе**, — которые вновь сделали **акцент на фигуративности как инструменте социального и культурного протеста**. Речь идет о «Новой фигурации» — художественном направлении, вобравшем опыт «неформального искусства», но активизировавшего **визуальную информацию массмедиа** (фотография, кино, телевидение, комиксы) и часто использовавшего этот язык, особенно в более позднем американском течении **гиперреализм**. Формы выражения в «Новой фигурации» чрезвычайно разнообразны — от «найденного объекта» новых дадаистов до пародии на публицистическую продукцию, что отличало поп-арт. Оба течения получили распространение и в Европе.

Инструмент
социальной
полемике

Образы из сферы
массмедиа

Американские
истoki

■ Новые дадаисты

В конце 1950-х гг. в Соединенных Штатах утверждается группа «Новый дадаизм», главными действующими лицами в которой были Роберт Раушенберг (р. 1925), Джаспер Джонс (р. 1930), Джим Дайн (р. 1935), представители нового этапа поэтики объекта, увиденного в исключительности его бедного материала: монтаж ненужных вещей в укор использовавшему их обществу. Заранее вложенная идея подобного возмездия объекта и составила главное отличие между новыми дадаистами и дадаизмом как таковым, хотя преемственность этапов авангарда здесь не только присутствует, но и служит выражением возврата к «историческому» стилю. Новые дадаисты, с их использованием инородных объектов и материалов в сфере живописи, решительно вторглись в процесс исчерпания потенциала неформального искусства и абстракционизма, внося весомый вклад в становление поэтики поп-арта.

Использованные
объекты

Неодадаистские акции в Европе приняли иной оборот, вызвав обращение к другим мотивам поиска. В Италии интересный опыт представлен творчеством А. Бурри, Пьеро Манцони (1934–1963), Энрико Бая (р. 1924) и скульптора Этторе Коллы (1899–1968). Европейской версией «Нового дадаизма» может считаться «Новый реализм», заявивший о себе во Франции в 1960-е годы; в числе его главных представителей были Ив Кляйн (1928–1962), итальянец Миммо Ротелла (р. 1918), болгарин Кристо (р. 1935), известный своими эффектными монументами и пейзажами.

Итальянцы

«Новый реализм»

■ Поп-арт

Название представляет собой сокращенную форму от *popular art*; первыми его ввели в оборот ученые Л. Флидер и Р. Бэнхэм, а в массмедиа внедрил в 1961 г. английский критик Лоренс Оллоуэй, использовавший его для характеристики направления авангардного искусства, возникшего параллельно в Англии и Соединенных Штатах около

Объекты из сферы
массмедиа

Приблизить искус-
ство к повседнев-
ной реальности

В США

Ольденбург,
Лихтенштейн
и Уорхол

В Европе

1955 г. как реакция на живопись абстрактного экспрессионизма.

Художники поп-арта взяли на вооружение формы и язык широчайшего репертуара массмедиа; они использовали уже существующие изображения и объекты: многообразные манипуляции и приемы показа создавали **новую выразительность**. Движение преследовало **цель** освободить деятельность художника от присущего ей уникального и интуитивного характера, чтобы, напротив, **приблизить искусство к повседневной реальности**. Изображение банального и повседневного своей первой «манифестацией» имело деятельность лондонской «Группы независимых» (1953–1958). Историю английского поп-арта принято начинать с коллажа Ричарда Хамилтона (1922) *«Что делают наши современные дома такими особенными, такими привлекательными?»* (1956), фигурировавшего в обозрении «This is tomorrow».

В **Соединенных Штатах** поп-арт решительно отмежевался от течений абстракционизма, от конечных всплесков неформального искусства и особенно от игр с «использованными объектами» у **новых дадаистов**. Главными представителями американского поп-арта считаются Р. Раушенберг и Дж. Джонс, хотя установки у каждого из них свои, различающиеся во многих отношениях; в основной период поп-арта его стилевое лицо обогатили такие художники, как **Клас Туре Ольденбург** (р. 1929), автор гигантских скульптур из пластиковых материалов, которые воспроизводили стандартизированную продукцию; **Рой Лихтенштейн** (р. 1928) и, прежде всего, **Энди Уорхол** (1927–1987), прославившийся огромными акриловыми работами с упаковками супа Кемпбелл, портретами Мэрилин Монро, бутылками кока-колы, сериями фотограмм с *Джоконды*.

Распространение поп-арта в Европе стимулировали различные истолкования разных ипостасей классической традиции. В **Италии** опыты с поп-артом проводили Э. Бай, Миммо Ротелла, Вале-

рио Адами (1935), Эмилио Тадини (1927), Лучио дель Пеццо (1933), Марио Чероли (1938). Среди представителей французского и немецкого поп-арта почетное место занимают Н. де Сен-Фаль, М. Райс, П. Клазен и В. Гауль.

Поиски в сфере знака и кинетическое искусство

В начале 1960-х годов развивались тенденции, истоки которых брали начало в лингвистическом структурализме и вели к сфере исследования знака. Представители одной из них интересовались скрытой силой внушения, заложенной в знаке, связанном с письмом (Джузеппе Капогросси, 1900—1972); деятели другой обращались к никогда не прерывавшейся «геометрической традиции» (особенно активно заявившей о себе во Франции, где действовала группа *Espace*), но с новыми компонентами, обусловленными современными реалиями: акцент категорий, типичных для индустриального процесса, использование промышленных материалов. С 1965 г. направленность этого движения приняла формы собственного вида творчества (*энвайронмент*), включавшего фактор среды: создавались структуры, перетолковывавшие — с внесением новых акцентов — пейзаж (городской и «дикий»), и в этом синтезе смыкались уже исчерпавшие себя тенденции живописи, скульптуры и архитектуры, вкупе с чисто акустическими, сценографическими и театральными приемами (Д. Бориани, *Стробоскоп*, 1965—1967, Национальная галерея современного искусства, Рим). Искусство идеологического и социального протеста достигло своих крайних проявлений в отрицании всякой эстетической направленности творчества; это было достигнуто и течением *арте повера*, категорически заявлявшим о продажности художественного творчества (П. Паскали, М. Пистолетто), и — в более пространном изложении — концептуальным искусством, развивавшим в ин-

Знак и письмо;
геометрическая
форма

Искусство и среда

Отрицание всякой
эстетической
направленности

Кинетическое искусство	теллектуальном ключе знаковые предположения (С. Аракава). Определение «кинетическое искусство», вошедшие в обиход около 1960 г., подразумевает все произведения, включающие виртуальное или реальное движение: таким образом активизируются визуальное восприятие и психологическое участие зрителя, превращающегося в «соучастника» творческого акта.
Оп-арт	■ Оп-арт и виртуальное искусство Оп-арт, сокращение от optical art (оптическое искусство), служит названием художественного направления, возникшего в конце 1950-х годов как неоавангардистская реакция на аринформель. Термин соотносится с обширным диапазоном экспериментальных поисков, связанных с процессами восприятия и опирающихся на фундаментальные положения «гештальт-психологии» (Gestalt Psychologie, отсюда определение. «arte gestaltica» у Дж.К. Аргана). Непосредственно отталкиваясь от принципов формообразования геометрической абстракции, оп-арт предлагает визуальные модели движения или иллюзорные впечатления динамики изображенных форм — математически организованных геометрических фигур с комбинацией чистых цветов, рассчитанных на эффекты визуального восприятия зрителя и предполагающих активизацию этих процессов.
Визуальные модели движения	С поисками в русле оп-арта тесно связаны разработки виртуального движения, в определенной части своей исходившие из сферы изучения оптических и психофизических процессов в импрессионизме и следовавших за ним течениях, включая кубизм, конструктивизм, творчество П. Мондриана; это направление, в самом простом варианте, оперировало расположением линий и геометрических форм, их цветовыми, светотеневыми и пропорциональными соотношениями. Направление развивалось в живописи и графике, с привлечением в качестве материалов зер-

кал, стекло, металлических пластин, специально сконструированных светильников. **Лидером поисков** в данном направлении с середины 1950-х годов был художник франко-венгерского происхождения **Виктор Вазарели** (1908–1997). Вазарели достигал активизации зрительных процессов за счет постепенных переходов цвета, использования **эффектов естественного освещения** при отражении под разным углом к плоскости; он экспериментировал с различными по текстуре материалами.

Вазарели

Вазарели оказал прямое влияние на формирование Исследовательской группы визуального искусства (GRAV) во Франции, на аналогичные поиски международной группы «Nouvelle tendance» (выставки в Загребе с 1961 г.), группы «Zero» в Германии (Дюссельдорф), «L'Equipo 57» в Испании, групп «Т» в Милане, «N» в Падуе и «I» в Риме. Среди итальянских мастеров этого течения на первые позиции выдвинулись Дж. Коломбо, Д. Бриани, Э. Мари, Джо Вариско.

■ Мобили

В русле кинетического искусства сложилось течение, оперировавшее реальным движением: в его работах **движение производилось благодаря простым физическим силам или механическим приспособлениям**, более или менее сложным, иногда с включением световых эффектов. Механическая составляющая могла быть представлена в апологетическом ключе, ведя родство от конструктивизма (Никола Шёффер, 1912–1992; фон Гревениц), или в полемическо-карикатурном, с происхождением от дадаизма (Жан Тингели, 1925–1991; Крамер).

Механические приспособления

В прочих случаях движение не предусматривается, «работает» природная и магическая символика, как в **мобилях** американца **Александра Колдера** (1898–1976) и, в Италии, «бесполезных механизмах» **Бруно Мунари** (р. 1907). **Участие зрителя в процессе художественного творчества** всегда мыс-

«Машины» Колдера и Мунари

лится здесь более активным: ему отведена роль участника, не только приводящего в действие механические приспособления, но и «тасующего» части объекта, то есть выступающего, в определенном смысле, завершителем творческого акта (например, трансформируемые картины Агама, объекты П. Бери).

■ Энвайронмент

Ввод природных
элементов

Направление под названием «искусство среды», или **энвайронмент арт**, зародилось в Соединенных Штатах в середине 1950-х годов; исходным пунктом был **синтез пространства, света и движения, достигнутый кинетическим искусством**, и в это целое отныне были включены **природные элементы** (воздух, вода и т. д.) и предметы потребления с целью создания «ситуаций», в которые вовлекается зритель, поддерживая **гармоничную связь между человеком и средой**. Направление развивалось как автономное, с разработкой собственной тематики по отношению к другим тенденциям: ассамбляжу поп-арта, концептуальным опытам и лэнд-арту.

■ Минимализм

Первичные
структуры
из технологичных
материалов

Минимализм, или *искусство ABC*, был порожден культурой, ориентированной на высокотехнологичное производство (сталь, пластик и т. д.), позволявшее создавать элементарные, но идеальные по отточенности форм **стереометрические или цилиндрические конфигурации**. С этой особенностью связано происхождение еще одного названия — **первичная структура**, Primary Structure. Таково было и название выставки в Еврейском музее в Нью-Йорке в 1966 г., где и произошло официальное «крещение» данного направления. Непосредственными его предшественниками были **Эд Рейнхардт** (1913–1967) и **Барнет Ньюман** (1905–1970). Среди художников, входивших в орбиту этого течения, выделяются **С. Льюитт**, **Т. Смит**, **Роберт Моррис** (р. 1931), **Д. Джадд**,

К. Андре, Р. Серра, Б. Пеппер, Д. Флэвин, С. Уилмарт, Б. Ньюман, Л. Белл, Каро, Кинг, Туккер; из итальянцев — Ансельмо, Дзорио, Кальцолари, Арико, Каррино, Баризани, Лоренцетти, Икаро, Парди, Перици, Гандини, Джулио Паолини (р. 1940).

■ Концептуализм

Термином «концептуальное искусство» обозначают тенденцию современного искусства, представители которого взяли на вооружение поэтику дадаизма и *Черного квадрата* К. Малевича, этой матрицы сжатия художественного творчества до крайних пределов интеллектуализма. Концептуализм тоже рассматривает **деятельность художника как формулировку, достигаемую в результате ментального процесса**, и потому исполнение как таковое не имеет в нем определяющего значения. Художники, **отвергая изобразительность, выражают себя посредством жестов**, публичных акций, фотографии, *хэппенинга* или же через *цитирование*, снимающее завесу «сакральности» с произведений искусства прошлого (Дж. Паолини, Л. Онтанти и К. Пармеджани). Первые «приглашения» к восприятию не произведений, а «художественных идей» (концептов) были сделаны после 1965 г. в США С. Льюиттом и Дж. Кошутом, в Англии — группой «Искусство и язык». В кругу концептуалистов различаются несколько направлений и среди них четыре главных: арте повера, боди-арт, хэппенинг и лэнд-арт.

Искусство, выражающее себя в жестях художника

■ Арте повера

Течение сформировалось в 1966 г. В него вошли такие художники, как Марио и Мариза Мерц, Л. Фабро, Дж. Пеноне, Дж. Ансельмо, А. Бётти, Дж. Цорио, Я. Кунеллис, М. Пистолетто, П.П. Кальцолари, Э. Прини, произведения которых основаны на **создании среды из реальных, но «выключенных» из повседневности материалов** (дерево, ткань, земля и проч.).

Материалы, отторгнутые от повседневности

Искусство
как событие

■ Боди-арт

Это течение отличается использованием человеческого тела как средства выражения, инструмента «акций», «событий», хэппенинга. Среди наиболее известных художников — Й. Бойс, А. Райнер, В. Аккончи, Дж. Пана, В. Пизани, Джилберт & Джордж.

Художник
использует
свое тело

■ Хэппенинг

Это направление также отличается использованием человеческого тела как формы художественного выражения, но в этих построениях и акциях главным или вторым действующим лицом является сам художник, высвечивая такие компоненты, как нарциссизм, самоудовлетворение, мазохизм, пропитанные обычно сюрреалистичной и изысканной атмосферой. Среди наиболее ярких представителей — Й. Бойс, Б. Вотрие, В. Аккончи, А. Райнер, У. Люти, Джилберт & Джордж, Х. Нич и итальянцы Дж. де Доминичис, В. Пизани, Дж. Пана.

Прямые разработки
территории

■ Лэнд-арт

Это направление называют также искусством земли (*earth art*) или экологическим искусством; в качестве средства выразительности оно использует прямое вторжение в структуру конкретной территории. Действия, предпринятые на обширном участке земли (пустыни, замерзшие озера, луга и т. д.), фиксируются затем на фото- или киноплёнку. Среди главных представителей движения — В. де Мария, Д. Оппенгейм, Р. Лонг, Кристо Явашев, М. Бойль.

Возвращение к живописи

В искусстве 1970—1980-х годов оформились две основные тенденции: возврат к живописи («Новая фигурация», неоэкспрессионизм, трансавангард, гиперманьеризм) и продолжение дальнейших поисков в ходе разных процессов, начатых в пред-

шествующие десятилетия. Своей поэтикой с ними схожи — в художественной панораме постмодернизма — различные так называемые нео-движения (неофутуризм, неоконцептуализм и т. д.).

«Новая фигурация», сложившаяся как оппозиция языку арт информель, отличается от реализма интонациями сюрреалистическими и экспрессионистическими, которыми описывается реальность: в данном смысле предшественником этого течения можно назвать Ф. Бэкона. В Италии художниками, близкими или напрямую связанными с «новой фигурацией», были Б. Романьони, Дж. Феррони, Л. Кремонини и Ренцо Веспиньяни (р. 1924).

«Новая

фигурация»

Неоэкспрессионизм представляет течение в живописи, сложившееся к концу 1960-х годов в Германии, характеризующееся возвратом к живописным ценностям, к знаку. Среди его представителей — А.Р. Пенк, Й. Иммендорф, М. Луперц и Г. Базелиц. Термином «трансавангард» Акилле Бонито Олива в журнале «Flash Art» в 1979 г. определил движение, сложившееся в Италии к концу 1970-х гг. после опытов арте повера и минимализма. Оно получило распространение в живописи и фигуративном рисунке, выявив тенденцию к новому обретению языка, способного к большей открытости и свободе выражения, с восстановлением прав первичного — в живописи — технического мастерства. Среди главных представителей — С. Кья, Ф. Клементе, Э. Кукки, Н. де Мария и М. Паладино.

Неоэкспрессионизм

Трансавангард

Термины «гиперманьеризм», или «анахронизм», или «культивированная живопись», относятся к течению, одновременному по отношению к трансавангарду и тоже ориентированному на возврат к настоящей работе кистью. Представители этой тенденции — Ф. Пирика, С. ди Стасио, А. Абате, О. Галлиани, П. Пицци Каннелла — вдохновляются иконографией и стилями искусства прошлого, излагаемыми в свободной переработке.

Гиперманьеризм

Постмодернизм в архитектуре

Контаминация
эпох и стилей

Термин «постмодернизм» появился в конце 1970-х годов в Соединенных Штатах применительно — в архитектуре — к движению «диалога» с прошлым, ставшего прямой реакцией на функционализм и рационализм. **Постмодернизм выражается в контаминации стилей различных эпох и включении творческой изобретательности автора.** По сравнению с историческим эклектизмом XIX в. такое возрождение стилей прошлого рассматривалось как стимул к новому творчеству. Позже постмодернизм распространился и на сферу изобразительных искусств, выражая преодоление авангарда и его языка. Среди наиболее значительных произведений постмодернизма: квартал общественных учреждений в Портленде (1978–1982) М. Грейвса, комплекс зданий в Марн-ла-Валле (1979–1982) Р. Бофилла, площадь Италии в Новом Орлеане (1975–1978) К. Мура и небоскреб AT&T в Нью-Йорке (1980–1984) Филипа Джонсона (1906).

РЕЗЮМЕ

НЕФОРМАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Термин обозначает одно из направлений в современном искусстве, где течения, движения и индивидуальности объединяет лишь отказ от значения структуры. Сложившееся в Европе и Соединенных Штатах в 1960-е годы, это направление ставит целью идентификацию художника с собственным творением через сам жест пищевого. Главные компоненты: материя, знак, жест. Во Франции «неформальное» принимает подчеркнуто материальные (Ж. Фотрие, Ж. Дюбюффе) и знаковые (Ж. Матье) признаки; в США возобладал вариант «живописи жеста» экспрессивно-сюрреалистического склада (Дж. Поллок, М. Тоби, В. де Кунинг, М. Ротко, А. Готтлиб, К. Стилл и др.).

«НОВАЯ ФИГУРАЦИЯ»

Это определение объединяет несколько направлений в Америке, затем в Европе, воспринявших фигуративность как инструмент социального и культурного протеста и использовавших визуальную информацию массмедиа.

РЕЗЮМЕ

Новые дадаисты	«Новый дадаизм» отличается от дадаизма «старого» отношением к объекту: монтаж ненужных, отринутых обществом вещей увиден в исключительности его «бедного» материала, в укор использовавшему их обществу. Среди главных представителей: Р. Раушенберг, Дж. Джонс, Дж. Дайн.
Поп-арт	Поп-арт родился в Англии и Соединенных Штатах около 1955 г. как реакция на живопись абстрактного экспрессионизма; он оперирует формами и языком массмедиа, чтобы приблизиться к повседневной реальности. Представители: в Англии – лондонская «Группа независимых» (1953–1958); в США – Р. Раушенберг и Дж. Джонс, К. Ольденбург, Р. Лихтенштейн и, прежде всего, Э. Уорхол (1927–1987), автор знаменитых акриловых работ с упаковками супа Кемпбелл, портретами Мэрилин Монро.
ПОИСКИ В СФЕРЕ ЗНАКА И КИНЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО	В начале 1960-х годов более активными стали поиски, связанные с выявлением скрытой силы внушения и с обращением к геометрической традиции (прежде всего французской), но с такими новыми компонентами, как акцент индустриального процесса, использование промышленных материалов (оп-арт; кинетическое искусство и Вазарели) вплоть до преобразования внешней среды (энвайронмент арт, минимализм), по-новому интерпретирующей пейзаж (городской и природный). Самый радикальный разрыв с традицией – при отрицании всякой эстетической направленности творчества – был достигнут такими течениями, как арте повера и концептуализм (боди-арт, лэнд-арт, хэппенинг).
ВОЗВРАЩЕНИЕ К ЖИВОПИСИ	Трудный опыт исчерпания технических и внешних приемов (жестов) обусловил возврат к поэтике исторического авангарда в виде «Новой фигурации», неоимпрессионизма, трансавангарда, гиперманизма.
ПОСТМОДЕРНИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ	Возник как реакция на функционализм и рационализм, утвердив эстетический поиск и избирательность в качестве критериев произведения архитектуры; в реальном воплощении представляет собой контаминацию элементов разных эпох и стилей.

Указатель

CIAM (Congrès Internationaux
d'Architecture Moderne) 273
Merzbilder 357
Opus caementicium 35

А

Аалто, Алвар 377
Абстракция 335–346
«Абстракция–творчество» 391
Авангард 323–334
Адам, Роберт 234
Адами, Валерио 401
Айец, Франческо 254
«Академия вступивших на правильный путь» 176
Аккончи, Вито 406
Альберти, Леон Баттиста 116–117
Ангран, Шарль 272
Андреа дель Кастаньо 106
Андреа дель Сарто 156
Антелами, Бенедетто 54, 56
Антолини, Джованни Антонио 233–234
Антонелли, Алессандро 291
Антонелло да Мессина 119
Антропоцентризм Возрождения 95
Апеллес 28
Аппель, Карель 398
Аппиани, Андреа 235
Ар нуво 292–294
Арка полуциркульная 52
Арка стрельчатая 65
Арнольфо ди Камбио 69
Арп, Ханс (Жан) 358
Арт информель («неформальное искусство») 396–398
Арте повера 405
Архипенко, Александр 319
Архитектура шпатуфеновская (Фридриха II Гогенштауфена) 69
Арчимбольдо, Джузеппе 173
Ассирийское искусство 10

Б

Базиле, Эрнесто 293
Бай, Энрико 399, 400
Балла, Джакомо 324
Бамбочанتي 208

Барбизонская школа 252
Барокко 190–219
Бароччи, Федерико 163
Барри, Чарлз 289
Бартолини, Лоренцо 256
Бассано, Якопо 165
Баумгартен, Александр Готлиб 229
Баутс, Дирк 125
Баухауз 338, 370–372
Бекман, Макс 353
Беллини, Джованни 111–112
Берн-Джонс Коули, Эдвард 247
Бернини, Джан Лоренцо 194–196
Блейк, Уильям 246
Боди-арт 406
Бойс, Йозеф 406
Больдини, Джованни 303
Борромини, Франческо 196–198
Босх, Иеронимус 125
Боттичелли, Сандро 123–124
Боччони, Умберто 324
Брак, Жорж 317–318
Браманте, Донато 134–135
Бранкузи, Константин 350–351
Бронзино, Аньоло 159
Брунеллески, Филиппо 96–98
Булле, Этьен Луи 232
Бурри, Альберто 398
Бэкон, Фрэнсис 391–392

В

Вавилонское искусство 10
Вазарели, Виктор 403
Вазари, Джорджо 144
Ван Гог, Винсент 277–279
Ван Дейк, Антонис 212
Ван дер Вейден, Рогир 125
Ван дер Гус, Гуго 126
Ван Дусбург, Тео 344
Ван Эйк, Ян 125
Ванвительи, Луиджи 226
Ватто, Жан Антуан 222
Ведова, Эмилио 386
Вела, Винченцо 256
Веласкес, Диего Родригес де Сильва 210–211
Великая Греция 22
Вельфлин, Генрих 335
Венециано, Доменико 105
Вермер, Ян 211

Веронезе 167
 Верроккьо, Андреа 122
 Веспиньяни, Ренцо 407
 Вестверк 48
 Виани, Лоренцо 307
 Византийское искусство 44—46
 Вильельмо 54, 57
 Винкельман, Иоганн Иохим 27, 229
 Виньола 155, 191
 Виньон, Пьер 233
 Виолле-ле-Дюк, Эжен 289
 Виртуальное действо 402
 Возрождение, искусство 94—152
 Вортицизм 344
 Вуэ, Симон 209
 Вставка международная в Турине 291

Г

Галди, Талдео 84
 Гальштадская культура 7
 Гауди, Антонио 294
 Гварди, Франческо 222
 Гварини, Гварино 200
 Гверчино 185—186
 Гиберти, Лоренцо 102—103
 Гиперманьеризм 407
 Гиперреализм 267
 Гоген, Поль 280
 Гойя, Франсиско 243—245
 Готика 64—80
 Готика интернациональная 78
 Готика поздняя, или пламенеющая 68
 Готлиб, Адольф 397
 Гравюры японские 278
 Грис, Хуан 314
 Гро, Жан 235
 Гропиус, Вальтер 372—373
 Грос, Георг 257
 «Группа 7» 379
 Группа берлинская 257
 Группа кёльнская 257
 Группа цюрихская 256—257
 Гуариенто, 86
 Гуттузо, Ренато 389

Д

Д'Аронко, Раймондо 293
 Давид, Жак Луи 236—237
 Дадаизм, или дада 356—362
 Дадди, Бернардо 84

Дали, Сальвадор 365—366
 Даниэле да Вольтерра 164
 Де Кирико, Джорджо 327—328
 Де Кунинг, Виллем 397
 Де Латур, Жорж 209
 Де Мария, Вальтер 406
 Де Ниттис, Джузеппе 302—303
 Де Писис, Филиппо 329
 Дега, Илэр Жермен Эдгар 266
 Делакруа, Эжен 251
 Делла Роббиа, Лука 103—104
 Делонэ, Робер 319
 Дель Пеццо, Лучио 401
 Дель Поццо, Андреа 193
 Деспери, Фортунато 324
 Дерен, Андре 308
 Джакометти, Альберто 390—391
 Джамболонья 160
 Джентиле да Фабриано 78
 Джентилески, Орацио 182
 Джефферсон, Томас 235
 Джованни да Милано 86
 Джонс, Иниго 234
 Джордано, Лука 207
 Джорджоне 135—136
 Джотто 81—84
 Дивизионизм 272, 299—304
 Дизайн промышленный 381
 Дикс, Отто 352—353
 Добиньи, Шарль Франсуа 252
 Доменех-и-Монтанер, Луи 294
 Доменикино 184—185
 Домье, Оноре 249
 Донателло 98—100
 Древнегреческое искусство 18—31
 Древнеегипетское искусство 12—16
 Древнеримское искусство 33—40
 Древних цивилизаций искусство 7—15
 Дуччо ди Буонинсеня 75—76
 Дюбуа-Пийе, Альбер 272
 Дюбюффе, Жан 397
 Дюрер, Альбрехт 148
 Дюшан, Марсель 360
 Дюшан-Вийон, Раймон 319

Ж

Жерико, Жан Луи Теодор 249—250

З

Зандомеги, Федерико 303
 Зиккурат 9

И

Иконоборчество 46
Импрессионизм 263—279
«Искусство и ремесла» 247

Й

Йорданс, Якоб 212

К

Казорати, Феличе 331
Каллимах 27
Каналетто 223—224
Кандинский, Василий 336, 337—339
Канова, Антонио 230—231
Канолика, Луиджи 233
Каньола, Луиджи 233
Караваджизм 176—189
Караваджо 179—181
Карди Чиголи, Лудовико 207
Каролингское Возрождение 48
Каролингское искусство 42, 47—49
Карра, Карло 328—329
Карраччи, Лудовико, Агостино, Аннибале 176—179
Кельтское искусство 7
Кинетическое искусство 401—406
Кирхнер, Эрнст Л. 311
Кия, Сандра 407
Классицизм 176—189
Клее, Пауль 340—341
Кленце, Лео фон 235
Климт, Густав 296—297
Кляйн, Ив 399
Кокошка, Оскар 312—313
Колантонио 119
Колдер, Александр 403
Колла, Этторе 399
Констебл, Джон 246
Конструктивизм 336, 342
Концептуальное искусство 405
Кора 24
Корнелиус, Петер 248
Коро, Жан Батист Камиль 252
Корреджо 147
«Корренте» 386
Косса, Франческо дель 111
Крейн, Уолтер 247
Кремона, Транквилло 259
Кристус, Петрус 125
Крито-микенское искусство 18—20
Кубизм 306, 313—322

Кубизм орфический 319
Кубин, Альфред 280, 307
Курбе, Гюстав 253—254
Курос 24
Куччи, Энцо 407
Кьяризм 385

Л

Л'Анфан, Пьер Шарль 235
Лабруст, Анри 291
Лангобардское искусство 46—47
Ларионов, Михаил Федорович 326
Латенская культура 7
Ле Корбюзье 373—375
Лебрен, Шарль (Спальолетто) 209
Лега, Сильвестро 258
Леду, Клод Никола 232
Леже, Фернан 318
Ленен, Луи 209
Леонардо да Винчи 130—134
Леони, Леоне (Аретино) 203
Либерти стиль 293
Липпи, Филиппо 104—105
Лисипп 27
Лихтенштейн, Рой 400
Ломаццо, Джованни Паоло 203
Лонгена, Бальдассаре 202—203
Лонги, Пьетро 222
Лоран, Анри 319
Лоренцетти, Амброджо и Пьетро 89—91
Лоренцо Великолепный 120
Лоррен, Клод 186
Лото, Лоренцо 146—147
Льюис, Перси Уиндэм 344
Льюитт, Сол 405
Лэнд-арт 406
Людовик XIV 208
Люс, Максимилиан 272

М

Магический реализм 352
Магритт, Рене 365
Мадерна, Карло 192
Мазаччо 100—102
Мазо ди Банко 84
Макке, Август 340
Маккьяйоли 256—259
Малевич, Казимир 341—342
Мане, Эдуар 267—268
Мантенья, Андреа 112
Манцони, Пьеро 399

Манцу, Джакомо 387–388
 Маньеризм 153–175
 Маринетти, Филиппо Томмазо 217
 Марини, Марино 390
 Марк, Франц 339
 Мартини, Артуро 332
 Мартини, Симоне 87–89
 Мартирий 43
 Матисс, Анри Эмиль 309–310
 Мафай, Марио 385
 Мейер, Адольф 372
 Мемлинг, Ханс 125
 Менгони, Джузеппе 291
 Метафизическая живопись 326
 Меценатство 109–110, 119–120, 144
 Микеланджело Буонарроти 136–141
 Микелино да Безоццо 77
 Микелоцци, Микелоццо 99
 Милле, Жан Франсуа 252
 Минимализм 404–405
 Миро, Жоан 364
 Мис ван дер Роз, Людвиг 378–379
 Модильяни, Амедео 326–327
 Мозаика 43
 Мондриан, Пит 343–344
 Моне, Клод 268–270
 Моранди, Джорджо 329–330
 Мораццоне 204–205
 Морбелли, Анджело 301
 Моретто из Бреши 172–173
 Морлотти, Эннио 387
 Моро, Гюстав 281–282
 Моррис, Роберт 404
 Моррис, Уильям 247
 «Мост» 307, 310
 Мунари, Бруно 403
 Мунк, Эдвард 283–284
 Мур, Генри 366–367

Н

«Наби» 274, 282–284, 287
 Назарейцы 248–249
 Нарамсина стела 10
 Настенная живопись 37
 Неоготика 288–290
 Неоклассицизм 220, 229–241
 Неопластицизм 343–344
 Неоплатонизм 137
 Неореализм 388–390
 Неофигуративизм 347–355
 Неоэкспрессионизм 17, 407
 Нидерландское искусство 124–126
 Ниджетти, Маттео 207
 Николсон, Бен 392–393

«Новая вещественность» (Neue Sachlichkeit) 351
 «Новеченто» 326
 Новый дадаизм 399
 «Новый реализм» 399
 Новый фронт искусств 387
 Нольде, Эмиль 310–311
 Нумизматика 7
 Ньюман, Барнетт 404

О

Овербек, Иоганн Фридрих 248
 Ольденбург, Клас 400
 Оп-арт 402–403
 Оппенхейм, Денис 406
 Органическая архитектура 376–379
 Ордер дорический 23
 Ордер ионический 23
 Ордер коринфский 29
 Орканья 84–85

П

Пагано, Джузеппе 380
 Пакстон, Джозеф 291
 Паладино, Миммо 407
 Палладио 170
 Парижская школа 347–351
 Пармиджанино 162–163
 Пасмор, Виктор 391–392
 Паунд, Эзра 344
 Пелицца да Вольпедо, Джузеппе 301–302
 Пеоний из Менда 27
 Перегородчатая эмаль, клуазоне 45
 Перин дель Вага 163
 Пермеке, Константин 307
 Персико, Эдоардо 380
 Перспектива 95
 Перуджино 115
 Пизанелло 78
 Пизани, Веттор 406
 Пизано, Бонанно 57
 Пизано, Джованни 74
 Пизано, Никколо 72
 Пикабия, Франсис 360–361
 Пикассо, Пабло Руис 314–317
 Пирамиды 13
 Пиранези, Джованни Баттиста 233
 Писсарро, Камиль 265–266
 Пистолетто, Микеланджело 405
 Питтони, Джованни Баттиста 223
 Пиччо 255–256
 Пленэрная живопись 264

Поликлет 28
 Поллайоло 121–122
 Поллок, Джексон Пол 393–394
 Понт-Авенская школа 283
 Понтормо 157–159
 Понцио, Фламиньо 192
 Поп-арт 399–400
 Порденоне 165
 Постимпрессионизм 274
 Постмодернизм 408
 Пракситель 27
 Прамполини, Энрико 324
 Превати, Газтано 300
 Предромантизм английский 245
 Прерафаэлиты 247
 Прикладное искусство 238
 Прокаччини, Джулио Чезаре 205
 Пуссен, Никола 186–187
 Пфорт, Франц 248
 Пьермарины, Джузеппе 233
 Пьеро делла Франческа 117–119
 Пьетро да Кортоне 198–200
 Пьюджин, Огаст У. 289
 Пьячентини, Марчелло 380

Р

Рагуццини, Филиппо 228
 Райнальди, Карло 193
 Райогаммы 361
 Райт, Франк Ллойд 376–377
 Раннехристианское искусство 42–44
 Ранцони, Даниэле 259
 Рассел, Морган 344
 Раушенберг, Роберт 399
 Рафаэль Санти 141–143
 Рационализм 375
 Рваные бумаги (*papiers déchirés*) 358
 Реализм 255
 Редон, Одилон 282
 Резинская школа 302
 Рей, Манн 361–362
 Рейнхардт, Эд 404
 Рембрандт Харменс ван Рейн 214–216
 Рени, Гвидо 183–184
 Ренуар, Пьер Огюст 270–272
 Рибера, Гузеппе 209
 Рикини, Франческо Мария 205–206
 Рихтер, Ханс 356
 Риччи, Себастьяно 223
 Роберти, Эрколе деи 111
 Родченко, Александр М. 336
 Роза, Сальватор 207

Рокайль 220
 Рококо 220–228
 Романо, Джулио 161–162
 Романское искусство 51–63
 Романтизм 242–262
 Россетти, Данте Габриэль 248
 Ротелла, Миммо 399, 400
 Ротко, Марк 397
 Рубенс, Питер Пауль 212–214
 Руо, Жорж 349–350
 Руссо, Теодор 252
 Руссоло, Луиджи 324

С

Савольдо, Джованни Джироламо 172
 Сазерленд, Грэхем 392–393
 Салоны 250
 Санктис, Франческо де 228
 Санмикели, Микеле 169
 Сансовино 168–169
 Сант'Элиа, Антонио 324
 Сассу, Алиджи 389–390
 Свод крестовый 52
 Свод купольный 52
 Свод нервюрный 65
 Свод цилиндрический 52
 Северини, Джинно 324
 Сегантини, Джованни 299–300
 Сезанн, Поль 275–276
 Сёра, Жорж Пьер 273
 Серодине, Джованни 182–183
 Серпогга, Джакомо 226
 Серра, Ренато 405
 Сецессионы 294–296
 Символизм 263, 279–284
 «Синий всадник» 337, 338–340
 Синхронизм 344
 Синьорелли, Лука 122
 Синьорини, Телемако 258
 Синьяк, Поль 272–274
 Сирони, Марио 330–331
 Сислей, Альфред 265
 Скапильятура 258–259
 Современное движение 370–375
 Современное искусство 396–409
 Сольдати, Атанасио 337
 Соммаруга, Джузеппе 293
 Спекки, Алессандро 228
 Стиль модерн испанский 293–294
 Строцци, Бернардо 202, 207
 Супрематизм 341–342
 Сутин, Хаим 350
 Сюрреализм «правдивый» 362–363

Сюрреализм 356, 362–366
Сюрреализм абстрактный 363–364

Т

Таддини, Эмилио 401
Такка, Пьетро 207
Татлин, Владимир Евграфович 342
Ташизм 397
Тёрнер Дж. М. У. 246
Терраньи, Джузеппе 379
Тинторетто 166
Тициан Вечеллио 143–146
Торвальдсен, Бертель 231
Трансавангард 407
Треккани, Эрнесто 386
Тулуз-Лотрек, Анри 274–275
Тура, Косме (Козимо) 110
«Туринская шестерка» 385–386
Тьеполо, Джамбаттиста 224–226

У

Уорхол, Энди 400
Уччелло, Паоло 106

Ф

Фаттори, Джованни 257–258
Феррари, Гауденцио 172
Фетти, Доменико 202
Фидий 26
Фовизм 308–311
Фонтана, Доменико 192
Фонтана, Карло 193–194
Фонтана, Лучио 398
Фонтанези, Антонио 255
Фонтен, Пьер Франсуа Леонар 233
Фонтенбло, школа 158
Фоппа, Винченцо 110
Фотрис, Жан 397
Фра Анджелико (Фра Беато Анджелико) 107–109
Фрагонар, Жан Оноре 222
Франческени, Бальдассаре (Вольтеррано) 207
Франческо ди Джорджо Мартини 114–115
Фриджимелика-Роберти, Джироламо 228
Фридрих, Каспар Давид 248
Фроттаж 359

Фуга, Фердинандо 228
Футуризм 323–326
Фьорентино, Россо 157
Фюсли, Генрих 245

Х

Хант, Уильям Холман 247
Хеппенинг 406
Хофман, Ханс 397

Ч

Челлини, Бенвенуто 160
Черано 204
«Четверо синих» 338, 341
Чимабуэ 75

Ш

Шагал, Марк 348–349
Швиттерс, Курт 358
Шиле, Эгон 312
Шинкель, Карл Фридрих 235
Шипионе 358
Шримпф, Георг 353
Штук, Франц фон 295
«Штурм» (Der Sturm) 358
Шумерское искусство 9

Э

Эйфель, Александр-Гюстав 291
Экспрессионизм 306–313
Экшен (Action Painting) 393
Эллинизм 29–31
Эль Греко 168
Эль Лисицкий 336
Энвайронментарт 404
Энгр, Жан Огюст Доминик 237–238
Эрнст, Макс 358–359
Этрусское искусство 35

Ю

Ювара, Филиппо 227
Югендстиль 292
Юлий II, папа 138

Я

Явленский, Алексей фон 340

*Исторические очерки,
рассказывающие
об основных мастерах
и направлениях в изобразительном
искусстве со времен древнейших
цивилизаций до наших дней*

*Указатель для удобного доступа
ко всей информации*

*Художники, архитекторы, скульпторы, мастера
декоративно-прикладного искусства*

Стили, школы, направления

*Доступность подачи материала, логичность
изложения и хороший литературный язык книги
сделают изучение истории искусства не только
познавательным процессом,
но и увлекательным чтением.*

