МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕ-СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

ТАШКЕНТСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

БАЗАРБАЕВ Б.Ж., УМАРОВА Д.Б., ТУХТАБАЕВА Р.А.

ЛЕКЦИОННЫЕ МАТЕРИАЛЫ ПО ПРЕДМЕТУ

ИСТОРИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА

Ташкент 2015 г.

Учебная дисциплина «История изобразительного искусства» относится к циклу обще-профессиональных дисциплин и предусматривает изучение процесса возникновения искусства, характерных особенностей различных исторических стилей в изобразительном искусстве, а именно в архитектуре, живописи, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве разных эпох и народов. Большое внимание уделяется искусству XX века

Данные лекционные материалы были разработаны в Ташкентском университете информационных технологий и предназначена для студентов ВУЗов искусствоведческих, культурологических, музееведческих, кинотелеоператорских направлений.

Составители:

Базарбаев Б.Ж. – заведующий кафедры «Системы и приложения телестудий», старший преподаватель.

Умарова Д.Б. – ассистент кафедры «Системы и приложения телестудий» Ташкентского университета информационных технологий

Тухтабаева Р.А. – старший преподаватель кафедры «Системы и приложения телестудий» Ташкентского университета информационных технологи

Рецензенты:

Кадырова Д.М. – доктор искусствоведения, и.о.профессор Национального института художеств и дизайна им.К.Бехзода. Гл. редактор журнала “SAN`AT”.

Х**айтматова С.А.** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Системы и приложения телестудий», Ташкентского университета информационных технологий.

СОДЕРЖАНИЕ

Тема 1 Введение. Виды и жанры изобразительного искусства. Первобытное искусство.....5
Тема 2 Искусство передней Азии. Искусство Древнего Египта 15
Тема 3 Искусство Древней Греции. Искусство Древнего Рима 27
Тема 4 Искусство Европы в средние века. Византия. Романское искусство XI-XII вв.....43
Тема 5 Готическое искусство XIII-XIV вв. Искусство эпохи Возрождения. Проторенессанс 50
Тема 6 Высокое возрождение. Искусство эпохи Возрождения 57
Тема 7 Искусство XVII века. Италия. Искусство Голландии и Фландрии XVII века.....63
Тема 8 Искусство Испании, Франции, Англии XVII века. Стили Классицизм (XVII в.), Неоклассицизм (к XVIII в.), Ампир (первая половина XIX в.).....71
Тема 9 Стиль Эклектика (вторая половина XIX в.) Стиль модерн (к. XIX – н. XX в.).....98
Тема 10 Основные тенденции развития изобразительного искусства XIX в.). Импрессионизм. Постимпрессионизм (вторая половина XIX в.)..... 116
Тема 11 Модернизм – первый период (н. XX в.): фовизм, кубизм, экспрессионизм, футуризм, абстракционизм, дадаизм.Модернизм – второй период: сюрреализм, поп-арт, оп-арт, гиперреализм, минимализм, концептуализм…..... 138
Тема 12 Современные тенденции развития искусства. Русское декоративное, прикладное, изобразительное искусство. Традиции художественной отечественной школы IX-XIV вв..... 151
Тема 13 Традиции художественной Русской школы XV-XVII вв. Традиции художественной Русской школы XVIII-XIX вв. 164
Тема 14 Традиции художественной Русской школы XX вв. Искусство Узбекистана во время завоеваний 195
Тема 15 Искусство Узбекистана в период независимости. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана..... 312

Тема 16 Декоративно-прикладной дизайн. Дизайн итерьера 328
Тема 17 Дизайн архитектуры. Дизайн одежды……..... 357
Тема 18 Промышленный дизайн. Металлические произведения декоративно-прикладное искусство. Основы технологии реставрации художественных изделий…… 372
Тезариус искусствоведческих терминов 405
Список литературы.....…….. 421

ТЕМА 1. Виды и жанры изобразительного искусства и первобытное искусство

1.1. . Виды и жанры изобразительного искусства

Искусство – одна из форм общественного сознания. В основе искусства лежит художественно-образное отражение действительности. Искусство помогает познавать мир, формирует духовный облик личности, ее чувства, мысли и интеллект, пробуждает творческие способности.

Главной целью дисциплины “История изобразительного искусства и дизайна” является процесс познания мира через искусство, как отражение культуры человеческого общества и его эстетических представлений, с помощью конкретных художественных образов. Воплощая идеал прекрасного, достигаемый высотой поэтичности, жизненной правды, искусство способно развивать общество.

История искусств представляет собой сложную картину развития и взаимодействия различных национальных культур, школ, направлений, стилей, течений, традиций, творческих личностей и коллективов, опирающихся на опыт предшествующих поколений с новым пониманием действительности. Изучение этих аспектов и является задачей данного курса.

При прохождении дисциплины “История изобразительного искусства и дизайна” студенты знакомятся с временными характеристиками и периодизацией мировой культуры, познают зависимость искусства от социального заказа общества, изучают специальную терминологию, профессиональные средства, используемые художниками и архитекторами различных эпох в их практической деятельности.

При знакомстве с зарубежным и национальном современном искусством рекомендуется посещать музеи и картинные галереи, а также периодические и временные выставки, использовать хорошо иллюстрированные книги, имеющие достаточно высокое полиграфическое качество. Постепенно в процессе познания у профессионала архитектора или дизайнера в сознании формируется собственный ассоциативный ряд. При упоминании

имени мастера, времени, страны или стиля память восстанавливает образы, помогающие проникнуться чувством времени или стиля. Знание истории искусств способствует плодотворному и действительно профессиональному творчеству, когда не надо тратить время на «изобретение велосипеда», а открывать новое звучание старых форм или совершенно новые формы и образы.

История искусств являлась и является неисчерпаемым источником творчества для многих выдающихся творцов в области всех видов искусств. Познание в этой области человеческих знаний продолжается в течении всей жизни. Данный курс лекций дает возможность первого соприкосновения и помогает ориентироваться в многогранных явлениях в области культуры и искусства.

Тексты некоторых лекций содержат дополнительные сведения, дающие более глубокое представление об особенности искусства и культуры рассматриваемой страны или или времени.

В зависимости от способов художественного освоения действительности искусство делится на виды: архитектура, живопись, театр и т.д.

Все виды искусства делятся на две категории:

1. **Пространственные** (или пластические, зрительные, изящные, по англ. Fine arts) – виды искусства, произведения которых имеют предметный характер. К ним относятся: графика, живопись, скульптура, архитектура, декоративное и прикладное искусство, дизайн, народное искусство.
2. **Временные искусства** (поэзия, музыка).

Существуют также синтетические виды искусств – театр, кино, цветомузыка (впервые этим занялся А Скрябин, русский композитор; Чурленис писал картины по музыкальным произведениям). Можно увидеть явление синтеза искусств. Например, архитектуры с монументальным искусством, скульптурой. Пластические искусства могут приобретать качества временных искусств (кинетическое искусство, мультипликация).

Жанр (фр.genre – род, вид) – подразделения каждого вида искусства, обусловленное многообразием конкретных возможностей художественного освоения действительности. В истории теоретического осмысления искусства предполагаются различные принципы жанрового деления – тематические, конструктивные, функциональные. Каждый жанр делится на несколько поджанров. В результате одно произведение искусства можно отнести к различным жанровым группам. Например: скульптура «Медный всадник» Э.М.Фальконе – памятник, конный памятник, портрет, исторический портрет, аллегорический портрет.

Существовало и различное отношение к жанрам. Классицизм предполагал строгую иерархию жанров, они оценивались как «высокие» и «низкие». Романтизм отвергал такую иерархию. При нем стало возможным столкновение комического и трагического.

Стиль (гр. Stylos – палочка для письма по воску, письмо, слог) – совокупность, единство характерных признаков, присущих искусству какого-либо народа, какого-либо времени. Например: греческий стиль, египетский стиль, романский стиль, Возрождение.

Иногда этот термин используется при обозначении группы памятников, обладающих какими-либо определенными признаками. Например: краснофигурный или чернофигурный стиль в греческой вазописи. Словом «стиль» обозначают также индивидуальную творческую манеру архитектора, скульптора, живописца. Например, стиль Гогена.

Происхождение искусства.

Памятники первобытно-общинного искусства были обнаружены сравнительно недавно – во второй половине XIX века на территории Франции и Испании. В то время была затруднена датировка находок, и многие не осознали их подлинность. В 1868 году в Испании была обнаружена пещера Альтамира, вход в которую был засыпан обвалом. Марселино де Савтуола, занимавшийся несколько лет спустя раскопками, обнаружил

настенную живопись. Открытие было опубликовано, но оказалось сенсационным, и о нем забыли. Вспомнили лишь в 1897 году, когда французский археолог Эмиль Ривьер сумел доказать подлинность петроглифов, обнаруженных на стенах Ла Мут (Франция). Открытия, археологические находки постоянно отодвигают вглубь веков время возникновения искусства.

Основными предпосылками творческой деятельности человека являются: свободное время (излишки пищи), развитие творческого мышления (охота). Этому способствовало и зарождение первых верований.

Существуют несколько теорий происхождения искусства:

1. Теория макарон (миандров). Автор Брейль.
2. Теория руки. Автор Гущин А.С.
3. Простой этап (сравнивание камня с образом животного). Автор Тайлор Э.Б.
4. Теория натурального макета. Автор Столяр А.Д.

Кроме вышеперечисленных исследователей проблемы происхождения искусства и первые шаги его развития рассматриваются в работах Абрамовой З.А., Васильевского Р.С., Виппер Р.Б., Лот А., Окладникова А.П. и др.

1.2. Первобытное искусство

Первобытное искусство – собирательное обозначение различных форм искусства певобытно-общинного строя.

Основные формы искусства:

1. Произведения малых форм (мобильное искусство, роспись предметов быта)
2. Монументальное искусство (живопись, графика, барельеф).

Основные группы памятников:

1. Сюжетные.
2. Знаковые.
3. Ритмические (орнамент). Искусствовед Соколова писала: «Орнамент – подчерк эпохи».

Искусство Палеолита (40-10 тыс. лет до н.э.).

Поздний Палеолит – время первых религиозный воззрений, время окончательного сложения родовой организации общества. В начале позднего Палеолита появляются петроглифы; рисунки, сделанные краской, рельеф, круглая скульптура. Краска наносилась в это время примитивными кистями (клочки шерсти, пучок травы) или непосредственно руками. Она имела минеральное происхождение (окись марганца), первоначально использовалась в готовом виде, затем специально приготовлялась (растиралась на животном жире, смешивалась с медом или соком растений). Круглая скульптура создавалась из мягких пород камня, рога, кости, глины и дерева. Почти все сюжеты посвящены животным.

Основной район распространения настенной живописи палеолита можно считать территорию современной Франции и Испании. В Восточной Европе и Сибири бытовала преимущественно мелкая пластика (мобильное искусство). И только на Урале в Каповой пещере обнаружены росписи эпохи Мадлен (20 - 10 тыс. до н. э.). Они выполнены одной красной краской.

К более раннему периоду Ориньяк (35 - 20 тыс. до н. э.) относятся памятники:

1. Рисунок на глине. Пещера Санта-Изабель Испания.

2. Венера Виллендорфкая. Известняк высота 6 см. Австрия (из серии так называемых «палеолитических Венер»).

3. Женская голова кость 3 см. Брассемпуи. Франция.

4. Голова лани. Пещера Кастильо. Испания.

5. Голова Оленя. Пещера Фон-де Том. Франция. Постигается возможность красочной линии. Животное показывается в различных позах.

Шедевры мадленской живописи Альтамирской пещеры (Испания) и пещер Франции (Фон-де Том, Ляско, Руфиньяк) изображают животных почти в натуральную величину. Статуэтки

женские найдены в Гагарино, Авдеево, в Сибири – Мальта, Буреть.

Искусство Мезолита (10 - 6 тыс. до н. э.)

Наиболее яркие памятники обнаружены на скалах Восточной Испании (Испанский Левант), на Кавказе, в Средней Азии.

Во всех этих местах, часто на открытых скалах встречаются красочные и гравированные изображения людей и животных небольшого размера. Красной, преимущественно темно-красной или черной, наносится сплошной силуэт фигур (Сцена охоты. Альпера. Восточная Испания).

В этот период создаются динамичные многофигурные композиции (сцены охоты, вооруженных столкновений, загона скота, сбора меда, танцев и т. п.). В мезолитских росписях на первый план выходит человек, его действия. Человеческая фигура изображалась схематичнее, условнее фигуры зверя, но зато гораздо динамичнее, подвижнее (Сцены сражения. Роспись на скале Валлторта, Испания).

В Кобыстане (Азербайджан) на открытых горных склонах многие тысячелетия сперва охотились, затем скотоводы оставляли свои рисунки. Первобытный художник главное внимание направлял на передачу смысла сцены. (Сцена охоты. Изображение на скале. Сеймалы-Таш. Фергана. Средняя Азия).

Искусство рассматриваемого периода может быть сравнимо с творчеством бушменов, обитающих ныне на юге Африки (Сцены охоты на страусов. Бушмены. Африка).

Искусство неолита

Временные рамки неолита менее определенные. По Алпатову этот период соотносится:

В Европе около 10000 – 2000 до н.э.

В Египте около 18000 – 3000 до н.э.

В Америке 3000 до н.э.

В Китае 2000 до н.э.

На Ближнем Востоке 7000 до н.э.

Человек постепенно переходит к оседлому образу жизни. Культовое действие в это время складывается из двух моментов. Это или движение по направлению к какой-либо цели – процессия, или движение вокруг культового памятника, дерева, гробницы.

Искусство неолита приобретает более глубокое смысловое выражение. В геометризме проявилось стремление передать основу всех вещей, их душу. Появляются слова-знаки, обладающие многообразным значением. В некоторых языках «небо» означало и круг с намеком на окружность небосвода, и свод, и арку, и, наконец, шар. Подобно словесным знакам, графические начертания имели также многообразное значение.

Постепенно развивается чувство основных ритмических форм, чувство композиции. Возникновение орнамента относится еще к древнему каменному веку, но более полное развитие он получил в период оседлости. В орнаменте сосудов не встречаются растительные формы – это полосы, зигзаги, круги, волны (сосуды Южной Туркмении; сосуды из Тель-Арпачийа в Передней Азии; сосуды Трипольской культуры).

Петроглиф – изображение высеченное или выбитое на камне.

На территории России найдены петроглифы в районе Онежского озера (неолит III – начало II тыс. до н. э.). На камнях видны изображения лосей, медведей, бобров. Петроглифы Прибайкалья относятся к IV – III тыс. до н. э. (неолит). Они выбиты тонкой выбивкой – «точечной ретушью», образующей узкие желобки. Контур подчеркивается обводкой краской. Петроглифы встречаются на Кольском полуострове, Белом море, Урале (река Вишера), почти по всей Сибири (течения Ангары, Лены, Томи, Енисея, Амура) и на Чукотке.

Трипольская культура (Правобережная Украина) – это культура земледельцев и скотоводов. До нас дошли разнообразные образцы глиняной утвари, выполненной их желтой

или оранжевой глины. Орнамент из спиралевидных линий наносился красной, белой и черной краской.

Кроме животных в петроглифах этого времени показан человек, но его проработка уступает образу зверя (фигура лыжника из Норвегии, провинция Нордленд). Исключение составляют росписи Южной Сахары, так называемые фрески Тассили. Здесь отмечено стремление точно передать определенную позу, жест человека.

Около 7500 лет до н. э. существовала культура древних поморов. Ученый Клаус выдвинул теорию, что существовала единая древняя культура, охватившая Скандинавию, побережье Атлантики, в том числе и американский берег.

В период неолита появились первые свайные постройки – хижины на озерах Швейцарии.

Искусство эпохи бронзы (2 тыс. лет до н. э.).

Металл, обнаруженный в эпоху неолита, начинает играть в жизни человека значительную роль. Люди научились изготовлять бронзу (сплав олова и меди). Усилилась локализация культур. Довольно скоро освоены были все техники торевтики: ковка, литье, чеканка и гравировка по металлу. Из этого материала начинает отливаться и мелкая пластика. Исчезают глиняные женские статуэтки, теперь антропоморфные изображения больше связаны с мужчиной.

Мегалитические сооружения появились во многих местах Европы и Азии. Первые из них относятся еще к эпохе неолита. Они представляют собой сооружения культового характера из грубоотесанных или необработанных каменных глыб. Различают три вида мегалитов: менгиры, дольмены, кромлехи.

Менгиры бывают едва отесанные или выполненные в виде монументальной скульптуры. Во Франции они достигают 21м. Вишапы – монументальные изображения рыбы создаются в Армении. Иногда каменные столбы завершены головой человека (Франция) или животного (Минусинская котловина, Южная Сибирь). Во Франции встречаются целые поля менгиров, найдены они и на Кавказе.

Дольмены служили местом захоронения членов рода. Это сооружения из нескольких вертикальных блоков, перекрытых плитой. Они получили распространение в Европе, Азии, Африке, В Крыму и на Кавказе, преимущественно в приморских областях.

Кромлехи –сооружения из каменных блоков, образующих в плане круг или несколько концентрических кругов до 100м в диаметре. Самый известный кромлех Стоунхендж в Англии состоит из нескольких концентрических кругов каменных глыб. Его диаметр 90м. Сохранились 125 каменных глыб. Главная ось ориентирована на летнее солнцестояние.

Майкопский курган (Кубань) – богатейшее погребение бронзового века. Найдены курганы и в Закавказье (Лчашен, Кировокан, Триалети). Особой известностью пользуются бронзовые топорики с гравированным рисунком, принадлежащие кобанской культуре (конец II тыс. – начало I тыс. до н.э, Северный Кавказ, Осетия).

Искусство эпохи железа (I тыс. лет до н.э.).

В эпоху бронзы ведущим видом творчества остается прикладное искусство. Главенствующее положение вождя подчеркивается внешними признаками – одеждой, орудиями, украшением. Мелкая пластика из металла, связанная с религиозными культами составлялась в целые композиции. Совершенствуется техника изготовления керамики.

Железный век в Европе представлен различными культурами в гальштаттский период (650-400 гг. до н.э.) на территории Западной и Средней Европы и культурами латенского периода (с 400 г. до н.э. до начала н.э.). На Балканском полуострове культура железного века развивается у фракийских племен, на территории России – у скифских племен в Северном Причерноморье.

В гальштаттском искусстве довольно часто встречается скульптурное воспроизведение повозок в виде платформы, на которой располагается группа людей, одна фигура выделяется своими размерами (Повозка, Штретверг, Австрия, 6 век до н.э., бронза).

Скифская культура (7-2 вв. до н.э.) – это культура кочевых, полукочевых и земледельческих племен, живших в Северном

Причерноморье, на Кубани и на Алтае. Скифские племена были довольно активны. Ими предпринимались далекие походы в Урарту, Ассирию, Фракию, Китай. Процесс развития скифского общества протекал неравномерно. У скифов Причерноморья благодаря контактам с греческими городами-государствами в 3 веке до н.э. появилось первое государство с центром в городе Неаполе Скифском (в районе Симферополя).

По словам Геродота у многих скифских племен был обычай выкладывать за пределами города большие холмы из хвороста, на вершину которых водружался меч. Этому сооружению скифы и поклонялись, а залем предавали его огню.

В ранний период развития скифской культуры (7-6 вв. до н.э.) мастер, как правило, трактовал образ животного в обобщенных формах, стилизуя оттдельные второстепенные части, превращая их нередко в орнамент (Голова медведя. Бронза. Среднее Преднепровье; Украшение уздечки. Бронза. Среднее Преднепровье. 5 век до н.э.; Олень. Украшение щита. Золото. Костромской курган. Прикубанье. 6 век до н.э.; Пантера. Украшение. Золото. Келермесский курган. Прикубанье. 6 век до н.э.).

ТЕМА 2. Искусство передней Азии и Искусство Древнего Египта

2.1. Искусство передней Азии

Передней Азией называется территория, которая находится между Каспийским, Черным, Средиземным морями и персидским заливом. Земли, расположенные в долинах рек Тигр и Ефрат, впадающих в Персидский залив, называются Двуречьем.

Искусство Двуречья.

Первые письменные документы, найденные на территории Двуречья относятся к IV-III тыс до н.э. Это клинопись на глиняных досках.

Стало известно, что территория между реками в III тыс до н.э. была покрыта сетьб мелких городов-государств, враждующих между собой, среди которых можно выделить древние государства Шумер и Аккад.

Одни из самых ранних произведений шумерской культуры – Ансамбль в Телль-Ахмаре, храм Абу-Шахрайна, статуэтки богов и адорантов из храма Аб-У. Храм Абу-Шахрайна III тыс до н.э.построен на возвышенном месте, с двух сторон к храму ведут лестницы, святилище прямоугольной формы. До начала III тыс до н.э. вход в святилище был свободный.

В конце III тыс до н.э. строятся храмы на нескольких платформах, называемые зиккуратами (зиккурат в Уре). Строительный материал – кирпич-сырец. Первоначально зиккураты имеют три яруса-платформы разного цвета. Первый ярус – черный (обмазка битумом), второй ярус – красный (облицовка обожженым кирпичом), третий ярус – белый (побелка известью). Возможно, иногда террасы озеленялись. В более позднее время стали строить семиярусные зиккураты. В зиккуратах сохранились элементы раннего шумерского храма – лестницы, ведущие к центральному святилищу, открытый внутренний дворик, членение наружных объемов чередующимися нишами и выступами. С середины III тыс до н.э. правители Двуречья начали строить себе дворцы со многими внутренними

дворами (дворец А в Каше), стены украшались мозаиками из раковин (боевые сцены).

Вокруг храма или дворца формировалась жилая застройка, которая носила стихийный характер, поэтому возникали узкие, кривые, часто тупиковые улицы. Жилые дома были прямоугольные в плане, без окон, с внутренними двориками, с глинобитными стенами.

В Двуречье почти не использовалась колонна, криволинейные линии.

Рельефы и живопись отличались повествовательностью изображений, членением изображений по регистрам (уровням), чтение сюжета снизу вверх (в самом нижнем регистре – фон, выше – действия). Любимая тема – охота на хищников. Постепенно складывается канон изображения.

Позднее центром культуры Двуречья становятся Аккады. В конце III – начале II тыс до н.э. аккадская династия уничтожена. Происходит смешение культур Шумер и Аккад, население становится аккадоязычным. Последним шумерским периодом истории Двуречья было время III династии Ура (около 2112-1997гг. до н.э.).

Вавилон

Во II тыс до н.э. впервые возвысился Вавилон. До нас дошли статуэтки личных божеств и гениев-хранителей. Найдены печати со сценами, которые воспроизводят сюжетыаккадского времени: борьбу героя со львом, суд над птицечеловеком, крылатых драконов, быков с человеческой головой.

Формируется тип дворцовой архитектуры – бит-хилани («дом-галерея»). Это здание с портиком между двумя башнями. Портик имеет одну либо три колонны. Для украшения часто использовался орнамент в виде плетенки (сплетенных в косу волнистых линий).

Композиция в этот период – это сочетание форм и узоров в их многообразии. Цвет носит символический характер (розовые лошади, например).

Во второй половине II тыс до н.э. Двуречье на 500 лет попадает под власть касситов.

Ассирия I тыс до н.э.

Ассирия использовала опыт предшествующих цивилизаций.

Почти каждый ассирийский правитель предпочитал строить собственную укрепленную столицу. Некоторые города уже были строго распланированы (Кар-Тукульти-Нинурта, Дур-Шаррукин). Дворцы и храмы Ассирии часто повторяют постройки Двуречья (бит-хилани, зиккураты). Собственно ассирийским можно считать тип укрепленного дворца-цитадели. К такому типу относится дворец Саргона II (722-705гг. до н.э.) в Дур-Шаррукине. Площадь города – 18га, площадь дворца в нем – 10га. Дворец возведен на платформе высотой 14м. К платформе с двух сторон вели пандусы, по которым могли въезжать колесницы и всадники. Всего во дворце около 200 помещений. По сторонам от входа во дворец стояли статуи крылатых быков – шеду (добрых духов, охранителей входа). Они служили опорами арок и достигали в высоту 5.5м. В IX – начале XIIIвв. Такие статуи были пятиногими: добавочная нога создавала иллюзию шага животного по направлению к зрителю.

До нас дошли рельефы во дворцах Сарманасара III (859-827гг. до н.э.), Тиглатпаласара III (746-727гг. до н.э.), Саргона II (722-705гг. до н.э.), Синаххериба (705-681гг. до н.э.), Асаргадона (681-668гг. до н.э.) и Ашшурбанапала (668-626гг. до н.э.). Батальные и охотничьи сцены – основные сюжеты рельефов. В искусстве Ассирии в I тыс. до н.э. выработался канон изображения правителя как “владыки всех стран”, совершенного физически, могучего человека в подчеркнуто пышном убранстве.

В I тыс. до н.э. в районе озера Ван и по всему Армянскому нагорью распространилось государство Урарту. Оно пало в 590-585гг под натиском мидян и скифов. Искусство Урарту продолжает ассирийские традиции. Часто встречаются образы фантастических животных (“Грифон”, Грифон (гр.) – фантастическое существо с телом льва, клыльями сказочной

птицы и клювом орла), развита художественная металлургия, инкрустация (бронзовый щит и шлем царя Сардури II).

Нововавилонское искусство

Последние страницы истории Двуречья связаны с Вавилоном (иногда его называют Нововавилонским).

Новый Вавилон представлял собой вытянутый прямоугольник площадью около 10 кв.км., разделенный Ефратом на западную и восточную части. Он быт пересечен системой длинных прямых улиц – «дорог процессий», которые вели к центральным храмам. Новый город, по существу, представлял собой пригород старого Вавилона и соединялся с ним деревянным мостом на каменных опорах. Основной улицей нового Вавилона была «дорога процессий» богини Иштар. Эта дорога соединяла храм бога-покровителя города Мардука с Северными воротами богини Иштар. Один из храмов города – семиярусный зиккурат Этеменанки – «Дом основания Небес и Земли». Всего в Вавилоне (по литературным источникам) было 53 храма.

Из светской архитектуры большую известность получили «Висячие сады», входившие в дворцовый комплекс Навуходоносора II.

Под влиянием Ассирии усиливается роль цветного компонента в архитектуре (использовались цветные изразцы, глазурованный кирпич). Характерно чередование светлого и темного фона, чередование плоского и выпуклого изображения животного. Декоративная красочная орнаментальность – характерная черта Нововавилонского искусства.

Искусство Ахеменидского Ирана

Искусство Древнего Ирана делится на два основных периода:

1.Искусство доахеменидского Ирана XIII-VIвв. до н.э.

2.Искусство Ирана эпохи Ахеменидов 550-331гг. до н.э.

Искусство доахеменидского Ирана XIII-VIвв. до н.э.

К периоду «железного века» (XIII-Xвв. до н.э.) относятся произведения серой керамики. Это так называемые «чайники» – тонкостенные горшки с длинными выступающими носами;

большие бокаловидные сосуды с маленькими ручками; «триподы» – неглубокие чаши на трех высоких ножках. Большенство керамических изделий имеет серый и темно-серый цвет.

Период с X по VIIв. до н.э. называют «золотыми веками муристанских бронз». Часто встречаются псами – металлические детали конских удил. Статуэтка «Зрвана» - полиморфное божество, сочетающее в себе черты юноши и старца. К этому периоду относятся пакторали. Пакторали – нагрудное украшение, тонкая металлическая пластина с закругленными углами, повторяющая форму тела (золотая пакторали из Завие VIIв. до н.э.).

Искусство Ирана отличается особым разнообразием изображаемых «добрых» и «злых» существ. Это и крылатый бык-шеду, и крылатое чудовище с телом быка и головой орла или грифа, крылатый баран, крылатый лев с птичьим хвостом, «гений» с лицом и руками человека и бычьими ногами и т.д.

Наиболее древним комплексом в Нуш-и-Джан является храм огня – ромбовидный в плане, возможно, обнесенный по периметрукруглой стеной, с треугольным святилищем внутри. Святилище украшено слепыми окнами и нишами.

В древнем Иране получило распространение религиозное течение зароастризм по имени пророка Заратуштры. Основные положения учения нашли отражение в Авесте. Согласно зароастризму, мир создан из самосоздающего и самоуничтожающего Космического огня.

Искусство Ирана эпохи Ахеменидов 550-331гг. до н.э.

Первый парадный комплекс дворцов и культовых построек возник при КиреII и Дарии в местности Пасаргада. Гробница КираII – каменная целла с двухскатной кровлей на высоком постаменте из шести ступеней. Ахеменидские лдворцы строились по раз установленному стандарту и в Пасаргадах, и в Персеполе, и в Сузах.

Гумбад (перс. Купол, свод) – в архитектуре Ирана название мавзолея в форме башни, увенчанной небольшим шатром или полусферическим куполом.

Чартак (или чо хартаг (перс.) –четыре арки) – зароастрийский храм огня в форме кубической постройки с аркой в центре каждой стороны и куполом наверху, строились в местах выхода природного газа. Позднее в Средней Азии – название здания с куполом на четырех арках. Отсюда – русское слово чердак.

Самый выдающийся памятник Ахеменидского Ирана – Персеполь – начал создаваться около 520г. до н.э. В его строительстве ежегодно участвовало не менее 3000 человек. Комплекс возведен на искусственной платформе высотой 12м. Вход в комплекс – «Ворота всех стран» - украшали огромные (более 10м) человекобыки. Основной строительный материал – кирпич-сырец и камень. Каменные детали выполнены из светлого песчаника, имеются вставки из бронзы. Они раскрашивались в яркие, несущие символический смысл, цвета. Известно, что некоторые рельефы снимали и переносили в другое место согласно ретуальным действиям. Рельефы Персеполя – медленное, ритмичное, торжественное шествие солдат, вельмож, чиновников, жрецов, подвластных народов. Здесь есть строжайшая канонизация, доходящая до монотонности, стремление к симметрии, зеркальному отображению одних и тех же сцен. Каждый дворец и рельеф имеет определенное, связанное с ритуалом, место. Порталы дворцов Персеполя и главные сцены на лестницах венчало изображение солнечного диска с крыльями – символа, широко распространенного в Египте, но, вероятно, истолкованного как символ иранского бога Митры.

В период Ахеменидов строятся колоссальные скальные гробницы. Самый большой комплекс расположен в Накш-и-Рустам в нескольких километрах от Персеполя. Здесь находятся гробницы Дария, Ксеркса, Артаксеркса II, Дария II. Все они едины по плану – на недоступной высоте, в скале высечены квадратные

камеры, в которых когда-то стояли саркофаги. Над входной дверью располагалась скульптурная композиция.

Ахеминидское царство рухнуло под натиском войск Александра Македонского.

2.2. Искусство Древнего Египта

Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н. Искусство древнего востока. М.: «Искусство», 1976. (серия Малая история искусств).

Хладких В. Д. Древний мир. М., 1997. (в двух томах).

Древний Египет располагался на севере-востоке Африки, вдоль течения реки Нил. Жаркий климат, плодородная почва способствовали развитию орошаемого земледелия. Урожаи собирались 2 раза в год, что создавало избыточный продукт. Египет – одна из древнейших цивилизаций, где сложилось рабовладельческое государство в 4 тыс. до н. э.

Искусство (как и история) Древнего Египта делится на периоды:

1. Додинастический период (4 тыс. до н. э.);
2. Раннее царство (3000-2800 до н.э.);
3. Древнее царство (2800-2300 до н.э.);
4. Среднее царство (2300/2100-1800/1600 до н.э.);
5. Новое царство (1800/1600-1100 до н.э.);
6. Позднее царство (1100-400 до н.э.).

В Древнем Египте господствовала языческая религия. Обожествлялись животные (жуки-скарабеи, змея, сокол, корова, кошка, гиена, крокодил, обезьяна). Главное божество – бог солнца Ра (позднее Атон). Сушествовал культ мертвых, жизнь на земле считалась лишь подготовкой к более значимой жизни после смерти.

Искусство додинастического периода (4 тыс. до н. э.) и раннего царства (3000-2800 до н.э.).

Одни из первых дошедших до нас памятников искусства – керамические сосуды, обычно декорированные орнаментом.

Наиболее часто встречаются изображения плывущих ладей, стилизованных животных и птиц. Древняя стенопись этого периода сохранилась в гробнице вождя в Иераконполе. Найдены памятники малых форм: ритуальные ножи, палетки и другие предметы.

Палетки – изначально пластинки для растирания красок, стали иметь культовое значение. В центре палетки – круглое углубление, композиционный, ритмический центр, соотносится с солярным культом.Большенство палеток имеет щитообразную форму. На «Палетке с шакалами» (4 тыс. до н. э.) пальма в центре – символ священного Древа Жизни. На «Палетке фараона Нармера из Иераконполя» (около3000 до н. э.) проявились основные закономерности изображения (целостная фигура человека, предопределенная верой в переселение души, двойника Ка, сущности Ба; фризообразность – изображение фигур по регистрам, разномасштабность фигур, соразмерность).

В это время складываются древние города Мемфис, Он (Гелиополь), Абидос. Противостояние Верхнего и Нижнего Египта нашло отражение в мифе как соперничество двух богов Гора (покровителя Верхнего Египта) и Сета (покровителя Нижнего Египта).

Согласно египетскому мифу бог плодородия Осирис, женой которого являлась Исида, был царем Египта, научил людей возделывать землю. Он был убит старшим братом Сетом, олицетворением мрака и зла. Сын Осириса Гор (светлый сокол) вызвал Сета на поединок и победил его. Гор воскресил Осириса, дав ему проглотить свой глаз. Воскресший Осирис не вернулся на Землю, он стал господином царства Мертвых. Наследником его на Земле, царем живых, стал Гор. Гор соотносился с Солнцем, с животворящим солнечным светом.

Другой миф говорил о том, что из первобытного хаоса Нун возник прародитель богов Атум, давший начало 9 богам. Внутри египетского пантеона боги группируются или по принципу парности (бог-богиня – супружеская чета) или по триадам.

В это время идет сложение правил композиции, иконографии, пропорциональности изображений. Эти правила названы канонами, они приводили в соответствие все виды искусства – архитектуру, скульптуру, живопись.

Основные строительные материалы – кирпич-сырец, дерево, глина, тростник. Обряд мумификации еще не совершенен, поэтому в гробницу обязательно помещают статую. Иногда фараоны имеют несколько захоронений, ложные именуются кенотафами. Начинают строиться мастаба – прообразы будущих пирамид – гробницы с прямоугольным основанием и наклонными стенами, возникающими в результате укрепления земляного холма. На восточной стене мастаба обычно изображалась ложная дверь, через которую двойник покойного Ка мог выходить из гробницы и возвращаться обратно.

Древнее царство (2800-2300 до н.э.).

Древнее царство – эпоха сооружения великих пирамид. Представление о божественности фараона – сына бога во плоти – содействовало укреплению единовластия. Существовали специальные праздники, которые способствовали этому. Хеб-сед – праздник 30-летнего правления фараона, например, справлялся впоследствии независимо от даты как ритуал, придающий силы правителю.

Гробницы стали приобретать внушительные размеры. Самой древней является ступенчатая пирамида Джоссера в Саккара (зодчий Имхотеп). В комплексе существовал кенотаф. Помещения располагались согласно культу. В камне имитировались тростниковые конструкции. Использовался светотеневой контраст выступов и ниш. В орнаменте и капителях колонн имитировались изображения цветов и бутонов лотоса, папируса, пальм.

Наиболее известны пираммда фараона Снофру в Медиуме 2800 до н.э., комплекс пирамид в Гизе 2700 до н.э. (пирамиды Хеопса, хефрена и Микерена). Гробницы строились при жизни фараона. Неотъемлемой частью комплексов храмов и гробниц были пластика и росписи. Статуи, согласно канонам, исполнялись

фронтально, сочетая черты сходства со стилизацией. Иногда в одном изображении сочетались элементы человеческой фигуры и животного. Помимо камня скульптуры выполнялись из металла и кости. Цвет в рельефах и росписях имел символическое значение и трактовался плоскостно. Характерная тематика рельефов: владелец гробницы в сценах охоты, рыбной ловли, наблюдения за хозяйственными работами, принимающий жертвы.

Среднее царство (2300/2100-1800/1600 до н.э.).

Это период распада страны. До нас дошло мало памятников. Фивы становятся столицей Египта. Пирамиды строят меньших размеров (заупокойный храм Менхотепа I). Появляются храмовые ансамбли в скалах. Наряду со столичной художественной школой развиваются местные. Власть фараона не безгранична. Иконография царей меняется. Индивидуальные, конкретные черты становятся превалирующими. Колонады в интерьере делили помещение на три нефа, потолок покрывался росписью, имитирующей небо.

Новое царство (1800/1600-1100 до н.э.);Позднее царство (1100-400 до н.э.).

В египетских храмах наблюдался синтез пространственных искусств с временными – с пением, музыкой, танцами. На рельефных композициях фигуры повторялись с определенным ритмом.

Характерная для египетского искусства колористика основана на использовании золотистых, коричневых, красных, черных, ярко голубых оттенков. Композиция строится на основе тональных контрастов.

В это время строятся три типа храмов и усыпальниц: небольшие наземные, полускальные и скальные. Вход фланкировался пилонами (греч. «ворота», «вход», торжественные трапециевидные сооружения с символико-мифологичскими композициями), у стен стояли статуи фараона – колоссы, между которыми располагался узкий вход. Вошедший оказывался в перестильном дворе (внутреннем дворе с колоннами по

периметру). Далее располагались один или несколько гипостильных (с колоннами) зала. Самым дальним и доступным лишь посвященным являлось святилище. Таким образом, в расположении помещений использовалась осевая композиция (наземные храмы Карнака и Луксора близь Фив, полускальный храм царицы Хатшепсут XVI-XVвв. до н. э.).

Известное произведение – «Колоссы Мемнона» - представляло собой две гигантские статуи сидящего на троне фараона Аменхотепа III (1405-1367) на западном берегу Нила, напротив Луксора.

В росписях появляется пейзаж со стилизованными формами растений. В усыпальницах можно проследить три основных цикла сюжетов росписей: сцены земного бытия, оживление тела для перехода в царство мертвых, жертвенный пир.

Искусство периода Амарны (1 пол. XIVв. до н.э.).

Периодом Амарны называют период правления Аменхотепа IV и его последователей, когда в результате реформ в государстве было на некоторое время введено единобожие.

Соракалетнее правление Аменхотепа IV ознаменовалось введением культа единого солнечного бога Атона. Фараон разрывает отношения с фиватским жречеством, строит новую столицу Ахетатон (горизонт Атона), сам берет имя Эхнатон (угодный Атону). Нефертити являлась женой правителя.

Изменения в сфере религии и других областях жизни общества непосредственно отразились в искусстве. Изменились сюжеты рельефов и росписей. Появились изображения царской семьи в домашней обстановке, более естественными и разнообразными становятся позы изображаемых. Богаче становятся колористические отношения.

После смерти Эхнатона престол переходит к Тутанхамону (живой образ Атона). В 1922 году открыта гробница, принесшая ему славу (золотая маска Тутанхамона).

Позднее в XIV-XIвв до н.э.жречество восстановило утраченную власть. Вновь вводится многобожие, четкие каноны в

области искусств. К этому периоду относятся два храма Рамзеса II в Абу-Симбеле.

В Поздний период страна теряет свою независимость. Правят иноземные династии. Новых заупокойных ансамблей не строится.

ТЕМА 3. Искусство Древней Греции и Искусство Древнего Рима

3.1. Искусство Древней Греции

Греческое искусство делится на периоды:

1. Искусство гомеровского периода (XI-VIIвв. до н.э.)
2. Архаика (VII-VIвв. до н.э.)
3. Классика: ранняя – 1 пол. Vвв. до н.э.;
   высокая 450-430гг.. до н.э.;
   поздняя кон. V-IVвв. до н.э
4. Эллинизм.

Гомеровский период. Основными источниками сведений об этом периоде являются «Илиада» и «Одиссея». В это время постепенно складывается классовое общество, формируется мифология.

В искусстве изготовления и росписи керамики продолжают развиваться крито-микенские навыки. Складывается геометрический стиль росписи, в котором используется геометрический орнамент (афинские вазы VIIIв. до н.э.). Позднее в свободных квадратах орнамента появляются стилизованные фигурки людей, растения. Здесь часто встречается солнечный знак – свастика («Дапилонская амфора»).

Первые «жилища богов» строятся на каменном фундаменте из дерева и сырцовых кирпичей.

Архаика.

Это период сложения рабовладельческой демократии. Формируются города-государства – полисы. Основным строительным материалом становится камень. Появляется дорический ордер (храм Аполлона, 540г. до н.э.).

Развитие гимнастического воспитания, Олимпийские игры, сама жизнь формирует в сознании греков идеал красоты. Это нашло отражение в статуях обнаженных юношей, которые могли изображать и богов, и людей. Их называли куросами (в переводе означает «юноша»). Скульптуры оставляют ощущение покоя, монументальности. Уголки губ на лицах чуть приподняты, что

создает так называемую «архаическую улыбку». Изображение волос декоративно. Руки прижаты к телу. Это обусловлено технологией изготовления скульптуры из единой, ограниченной по размерам каменной глыбы (курос с мыса Сунлон, мрамор, 600г. до н.э.; курос из Тенеи, мрамор, 560г. до н.э.; курос из Аттики, мрамор, 600г. до н.э.). Мастер придавал глыбе четырехгранную форму, затем наносил рисунок будущей фигуры. Во второй половине VIв. до н.э. на острове Самос, а затем и в других городах Эллады появляются первые бронзовые скульптуры. Женские изображения – коры.

Афины становятся центром культуры.

В вазописи орнаменту уделяется меньше места, чем сюжетным изображениям. Складываются стили вазописи: 1. Ковровый; 2. Чернофигурный; 3. Краснофигурный. В краснофигурных вазах мифологические сюжеты уступают место жанровым сценам. До нас дошли имена некоторых мастеров вазописи: Евфроний, Евфимид. Расцвет искусства вазописи приходится на VII-VIвв. до н.э.

Основные термины искусства:

Архитектоника – соразмерность художественных произведений.

Кариатида – женская статуя, поддерживающая перекрытие.

Кейсоны – квадратные углубления на потолках, сводах, куполах.

Орхестра – сцена в древнегреческом театре.

Театрон – места для зрителей в театре.

Наос – центральная часть древнегреческого храма, где находилась статуя божества.

Пальметта – скульптурно-декоративный орнамент в виде стилизованного листа.

Аканф – стилизованное растение.

Искусство периода классики Древней Греции. Эллинистическая Греция.

Расцвет Афин в середине V века до н.э. неразрывно связан с деятельностью Перикла, который в течении 15 лет руководил городом (444-429 гг. до н.э.). Около него группировалась интеллектуальная элита: люди искусства и науки (поэт Софокл, архитектор Гипподам, «отец истории» Геродот), знаменитые философы. На склонах Афинского Акрополя в театре Диониса представляли трагедии Эсхила, Софокла, эврипида, комедии Аристофана.

В период классики греки занимались фресковой живописью на мифологические и героические сюжеты. Время не сохранило работ, но дошли имена мастеров – Полигнот, Апполлодор.

В краснофигурной вазописи фигуры изображаются в сложных ракурсах (мастера Евфросий, Дурис, Бриг). К концу V в. до н.э. вазопись приходит в упадок, теряя индивидуальность и превращается в ремесло.

В этот период дальнейшее развитие получает ордерная система. Складываются следующие основные типы греческих храмов:

1. храм в антах
2. простиль
3. амфипростиль
4. периптер
5. диптер
6. псевдопериптер
7. толос (ротонда)

Ранняя классика (первая половина V века).

Развиваются скульптура и архитектура как взаимодополняющие виды искусства. Наблюдается постепенный переход от архаической скованной скульптуры к классической, выражающей «олимпийское спокойствие», сдержанность, торжественность (скульптура Дельфийского возничего, 476г. до н.э.). Существовала и монументальная живопись, которая до

нашего времени не сохранилась. Храмы также расписывались, были цветными. Самый известный храм этого времени – храм Зевса в Олимпии (470-456 гг. до н.э.).

Высокая классика.

В Афинах работали скульпторы Мирон, Поликлет, Фидий. Их бронзовые статуи дошли до нас в римских мраморных копиях I-II вв. до н.э.

Скульптура Мирона «Дискобол» выполнена в 460-450 гг. до н.э. Автор изображает атлета в момент наивысшего напряжения сил перед броском диска, передавая внутреннее движение при внешней статичности. Скульптура «Афина и Марсий» была создана мастером для Афинского Акрополя. Лесное существо – Марсий – выбирает инструмент, Афина взирает на него с гневом. Фигуры объединены действием, несовершенство Марсия отражено в выражении его лица, фигура остается совершенной.

Поликлет из Аргоса написал теоретический трактат «Канон» (правило), где точно расчитал размеры частей тела исходя из роста человека как единицы измерения (голова 1/7 роста, лицо и кисть – 1/10, ступня – 1/6). Свой идеал Поликлет выразил в сдержанно-мощных, спокойно-величественных образах «Дорифора» (копьеносца, 450-440 гг. до н.э.), «Ранней Амазонки».

В 480-479 гг. до н.э. персы захватили и разграбили Афины и основные святилища на Акрополе. Среди развалин Фидий выполняет 7-метровую статую Афины-воительницы (Афины-Помпадос) с копьем и щитом в руках как символ возрождения города (статуя погибла в XIII в.). Около 448г. до н.э. Фидий создает 13-метровую статую Зевса для храма Зевса в Олимпии (погибла в V в). С 449 г. до н.э. началась реконструкция Афинского Акрополя в период расцвета греческой демократии. Шестнадцать лет Фидий отдал Акрополю. Он руководил строительством и выполнял скульптурные работы на главном храме. Раз в четыре года по священной дороге от Афин к Акрополю тянулось гествие с дарами богине Афине (Панафинейские празднества). Процессия проходила через

парадный вход на холм – Пропилеи (арх. Месикл, 437-432 гг. до н.э.), состоящие из ионической колоннады между двумя дорическими портиками – на площадь Акрополя. Справа от Пропилей, на выступе скалы стоял храм Афине-Нике (арх. Калскикрат, 449-421 гг. до н.э.) ионического ордера с деревянной скульптурой Нике Аптерос (бескрылой) внутри храма. Процессия направлялась к главному храму Акрополя – Парфенону (70□31м, высота 8м) В нем соединились черты дорического ордера (колонны) и ионического (фриз). Здесь присутствует соразмерность частей, точность расчетов. Внутри храма находилась статуя Афины-Парфенос (Афины-Девы) высотой 13м, выполненная Фидием в 447-438 гг. до н.э. Последней постройкой Акрополя был Эрехтейон (посвящен Афине, Посейдону и мифическому царя Эрехтейю). На одном из трех портиков вместо колонн перекрытие поддерживают кариатиды.

Конец высокой классики совпадает со смертью Фидия (431г. до н.э.) и Перикла. Периклу принадлежат слова: «Мы любим прекрасное, соединенное с простотой, и мудрость без искажения».

Поздняя классика.

В архитектуре поздней классики (410-350гг. до н.э.) в отличие от ранней и высокой нет чувства меры (месотес), появляется стремление к грандиозному, внешне великолепному.

Гигансткая гробница царя Мавзола в Галикарнасе (арх. Пиней и Сатир, 353г. до н.э.), от которой произошло позднее название «мавзолей», завершалась колесницей с конями и была украшена фризом в 150м с изображением битвы греков с амазонками. Мавзолей соединил пышность и торжественность восточного декора с изяществом греческого ионического ордера.

В этот период появляется коринфский ордер.

В скульптуре проявляется интерес к душевному миру человека, в пластике находит отражение его сложная, менее прямолинейная характеристика. На смену мужественной красоте атлета приходит красота несколько женственная, изящная. В это время работают скульпторы Пракситель, Лисипп, Скопас.

Праксителю принадлежит первое в греческом искусстве изображение обнаженной женской фигуры («Афродита Книдская»). В этом образе отражена грусть, задумчивость, созерцательность. Рукой мастера создана скульптура «Гермес с Дионисом». Гермес – покровитель торговли и путешественников, вестник, курьер богов.

Скульптура «Менада» или «Танцующая вакханка» Скопаса рассчитана на обозрение со всех точек зрения. Вакханка – спутница бога виноделия Диониса (у римлян – Вакха).

Лисипп работал в бронзе и, если верить древним писаниям, оставил после себя 1500 статуй. Атлетов он показывал не в момент наивысшего напряжения сил, а, как правило, в момент релаксации, после состязаний («Апоксиамен, счищающий с себя песок», «Отдыхающий Геракл»). Лисипп создал свой канон человеческого тела (голова в котором составляет 1/9 роста). Он был придворным Скульптором А. Македонского, делал гигантские многофигурные композиции, портреты.

Эллинистическая Греция.

Этот период связан с завоеваниями Филиппа, а затем Александра Македонского. Взаимно обогащаются культуры Древней Греции и восточных стран. В эпоху Эллинизма развивались математика, медицина, натурфилософия, астрономия. Их развитие связано с именами Архимеда, Эвклида, астронома Гиппарха.

Активно строятся города, часто как военные поселения. Используется «гипподамова система», известная еще с Vв. до н.э. Согласно ей улицы прокладывались под прямым углом, город делился на квадраты жилых районов. Выделялась главная площадь – агора – административный и торговый центр.

Архитектура тяготела к гигантским размерам. Появляется диптер – тип храма с двумя рядами колонн.

Сложное развитие гигантской державы породило создание ряда художественных школ (на острове Родос, в Александрии, в Пергаме, на территории самой Греции).

К родосской художественной школе принадлежат скульптуры: «Ника Самофакийская» (неудержимая устремленность, торжественный образ), «Афродита Милосская» (скульптор Агесандр, 120 г. до н.э.), «Лаокоон с сыновьями» (мастера Агесандр, Афинодор, Полидор, 40-25 гг. до н.э., в позах театральность, много дробности).

Александрийская школа соотносится с бытовым направлением в скульптуре («Старик, вынимающий занозу из ноги»). Развивается и декоративная скульптура, украшавшая парки и виллы («Мальчик с гусем»).

Пергамская школа интересна Алтарем Зевса, созданным в 180 г. до н.э. мастерами Диосинадом, Орестом, Менекратом. Рельефный фриз 130м длинной и высотой 2.3м на цоколе алтаря изображает битву богов с гигантами. Характерна преувеличенность эмоций, подчеркнутая динамика. Этой же школе принадлежит скульптура «Галл, убивающий себя и свою жену».

Таким образом, греческое искусство ассоциируется с классическим периодом расцвета, с выработкой гармоничных архитектурных пропорций (архитектоникой), с поиском образа идеального человека, с простотой и уравновешенностью, с ясной цельностью изображаемого и воплощаемого.

3.2. Искусство Древнего Рима

Этрусское искусство VIII-IVвв. до н.э.

Государство этрусков сформировалось на Апенинском полуострове как военный союз 12-ти городов-государств в VIII в. до н.э. Этруски как и греки - язычники, но их религия была мрачнее, большую роль в ней играли божества смерти. Развит культ предков.

Архитектура близка греческой, но этруски использовали камень только в фундаментах, каркас делали из дерева, стены – из сырцового кирпича. До нас дошли два типа захоронений:

• Тулумус. В земляную яму кладется саркофаг и вещи. Вокруг выкладывается кирпичное или каменное кольцо, сверху устраивается земляная насыпь.

• Захоронения в скалах. В скалах вырубались помещения-камеры. Здесь в нишах располагались бюсты предков. Найдены керамические погребальные урны VII-VI вв. до н.э. Они имеют крышки с изображением фигуры или бюста умершего. Изображение условно, во многом схематизировано. Стены гробниц покрывала живопись. Встречаются изображения пиров, охот, состязаний.

Храмы строились на высоком постаменте – подиуме, к колоннаде портика ведет лестница, кровля сильно нависает. На коньке двухскатной кровле располагалась терракотовая скульптура.

Керамика сходна с греческой, но обжигалась до черноты. Эта техника изготовления керамики получила название буккенеро (в переводе «черная земля»).

Развита обработка металла и бронзы. («Капитолийская волчица», «Химера»).

С V в. до н.э. наблюдается постепенный упадок этрусских городов. В IV в. до н.э. Этрусия попадает под власть Рима.

Искусство Рима

Искусство Древнего Рима делится на периоды:

1. Республики IV-I в. до н.э.;
2. Империи I в. до н.э. -V в. н.э.

Искусство Древнего Рима – результат синтеза традиций древних этрусков, греков, африканских и восточных народов.

Некоторые характерные отличия римской и греческой культуры:

1. Греция - рабовладельческая республика. Столица государства – Афины – насчитывали 70 тыс. жителей. Римляне создали мощное военно-административное государство. Постоянный приток дешевой рабочей силы позволял вести

крупномасштабные строительные работы. В Риме насчитывалось 2 млн. жителей.

2. В скульптуре Греции формируется образ идеального человека-гражданина. В Риме уделяется внимание портретному сходству.

3. Рельефы Греции – иллюстрация мифологического сюжета. Рельефы Рима – сухое документальное повествование о событиях жизни.

Римская республика

Мировоззрение жителей Рима отличалось практичностью, трезвостью. Уже в период Республики римляне создали свой театр, мемуарную литературу, исторические сочинения, выработали кодекс законов. В III-II вв. до н.э. римляне завоевали Грецию и все Восточное Средиземноморье. Произведения греческой скульптуры заполняли общественные здания и частные виллы. Искусство выполняло здесь в основном утилитарные функции.

Вслед за этрусками римляне создали прекрасные каменные дороги. Аппиева дорога (ее строительствоначал в 312 г. до н.э. Аппий Клавдий) ведет от Рима к морю. Со II вв. до н.э. римляне строят аквидуки (инженерные сооружения, мосты, предназначенные для древнего водопровода). Вода реки Тибр была непригодна для питья, и Рим снабжался водой с Альпийских гор.

Открытие нового материала – бетона, дало новые конструктивные возможности строительства гигантских зданий и сводчатых конструкций. Снаружи здание облицовывалось мрамором или иным камнем. Кирпич иногда достигал больших размеров 80х30 см. Изготовлялись керамические трубы. Керамические горшки вставлялись в своды, облегчая конструкцию и улучшая акустику. Большая часть римских зданий строилась из многократно повторяющегося элемента, так называемой «римской ячейки». Она представляла собой сочетание греческого ордера с аркой.

В культовом зодчестве римляне использовали либо греческий периптер, по этруски модифицировав его в псевдопериптер на высоком подиуме, либо греческий толос, называемый в Риме ротондой (Круглый храм на Бычьем форуме в Риме I в. до н.э.).

По типу «гипподамовой планировки» строились военные лагеря, а затем и города. На пересечении улиц образовывалась главная площадь города – форум.

Поселение на месте Рима существовало еще с VIII в. до н.э. Главная площадь Рима – форум Романум – располагалась в болотистой низине и была окружена тремя холмами (Капитолий, Палатин, Квиринал). При росте города он уже располагался на семи холмах. В центре города размещались сенат, трибуна для выступления ораторов, архив, суды, тюрьма, главные храмы, в одном из которых хранилась казна.

Люди жили в многоэтажных, многоквартирных домах (инсулах), где иногда жилые помещения сдавались в наем. На первом этаже располагались лавки ремесленников и торговцев (таберны). Хозяева этих лавок жили на антрисолях – полуэтажах над таберной.

Искусство римского скульптурного портрета уходит корнями в обычаи этрусков и римлян оставлять в своих домах портретные изображения предков. Восковые отливки или гипсовые слепки служили основой для портрета. Бронзу как основной скульптурный материал сменяет в I в. до н.э. мрамор («Статуя оратора»).

Римская империя

В конце I в. до н.э. Римское государство приходит к военной диктатуре, превращается из республики в империю. Первым императором Рима был Октавиан, титулованный Августом, то есть «божественным» (27 г. до н.э – 14 г. н.э,). Каждый император в поисках славы сооружал новые площади, административные здания, театры, зрелищные сооружения. II в. н.э. – время расцвета римской империи.

Основными типами зрелищных сооружений являлись театры, амфитеатры, цирки. Главные участники зрелищ – рабы.

Театры первоначально похожи на греческие использованием естественного склона рельефа, затем – искусственные сооружения на опорах (театр Марцелла, 14 г. до н.э.).

Амфитеатры предназначены для гладиаторских боев. Самый известный амфитеатр – Колизей (от слова колоссеум – колоссальный). В основе его плана – эллипс длинной 188м, шириной 156м. Стена имеет длину 50м и образована тремя рядами сводчатых арок с использованием дорического, ионического и коринфского ордеров и четвертым «глухим» рядом с небольшими окнами. Одновременно в Колизее могли сражаться 3000 пар гладиаторов. Арену можно было затапливать водой.

Цирки предназначались для конных боев или для состязаний на колесницах. Большой цирк Рима имел длину 480м.

Термы (бани) в период республики были небольшими. В середине II в. н.э. их планировка усложняется. Здесь существовали помещения: холодная баня, теплая баня, горячая баня, парилка, помещения для воздушных и солнечных ванн, для массажа, для занятий гимнастикой, игровые помещения. Самые крупные термы построены при императоре Диоклетиане (III в. н.э.), вместимостью 3200 человек. Сохранились остатки терм Каракалы вместимостью 1800 человек, имеющие размеры 350□350м. В термах были места для отдыха – полукруглые или овальные ниши с источником или фонтаном.

В Риме возводились базилики – прямоугольные здания с выделенной по высоте центральной частью. В них размещались биржи, места деловых встреч, суды.

Триумфальные арки (1, 3, 5-ти пролетные) возводилисьв честь императора или памятных событий.

Самый известный круглый храм – Пантеон (118-125гг.) строится при императоре Андриане. Высота здания 42.5м, купол имеет диаметр 43.2м. Интерьер украшен нишами со скульптурой.

Известен форум императора Траяна (109-113гг.), архитектор Аполлодор. Она имеет размеры 116□95м. На площади расположена колонна Траяна высотой более 30м. Внутри колонны – винтовая лестница, наверху изначально располагалась статуя Траяна. В XVIв. она была заменена на статую апостола Петра. По внешней стороне колоны тянется барельеф длинной 200м, изображающий поход Траяна. Всего насчитывается 2500 фигур, 90 из которых – император Траян.

В 170г. отлита первая в мире конная статуя Марка Аврелия.

Живопись можно увидеть благодаря сохранившимся ее остаткам в дворце Нерона (Рим) и росписям в Геркулануме и Помпеях. Росписи включали в себя архитектурные детали (колонны, пилястры, карнизы, гирлянды), многофигурные композиции («Вилла Мистерий» вблизи Помпей), встречается имитация различных пород камня, небольшие сюжетные изображения из греческих оригиналов. Со второй половины I в. н.э с помощью живописи расширяется пространство комнат, изображаются сады и парки, долины и реки («Дом в Геркулануме»). Как произведения станковой живописи сохранились портреты. Дома в богатых домах украшали мозаикой – наборной живописью из естественных горных пород или цветных морских камушков – гальки, а также из цветной стеклянной пасты – смальты.

Раннехристианское искусство

Этот период является связующим звеном между античностью и средневековьем.

Раннехристианское искусство возникло и нелегально существовало в языческой Римской империи. В XVI в. обнаружили подземные христианские кладбища. Они являлись также местом сбора христианских общин и находились в местности Катакумб, отсюда их названия – катакомбы (II-IV вв). Катакомбы представляли собой галереи и прямоугольные помещения – кубикулы. В них сохранились фрески и мраморные саркофаги.

Нелегальное существование религии породило условность изображений. Рассматривая такие изображения, язычник едва ли отличил их от персонажей античной мифологии. Христос изображен в них в виде юноши, играющего на флейте, около которого собрались звери, внимающие звукам мелодии. Апостолы изображались рыбаками, извлекающими рыб из морских глубин, или же пастухами, ведущими стада. Такие картины, прославляющие сельскую жизнь, украшали стены дворцов и вилл сельских аристократов. Христос изображался ратоборцем, поражающим огромного змея – эту картину язычник мог принять за один из подвигов Геракла. Иногда Христос изображался в образе Агнца. Эти изображения отличались от языческого искусства, они дышали миром и надеждой. Видя на стене катакомбы рисунок корабля, плывущего по бурному морю, христиане понимали, что это не странствия Одиссея, а Христианская Церковь во время гонений, что за испытаниями их ожидает покой и венец победы. Душа усопшего изображалась в виде Оранты – женщины в молитвенной позе с поднятыми руками. Главное внимание уделяется глазам, в фигуре теряется ощущение весомости. Таким образом, катакомбная иконография имела аллейгорический и отчасти конспиративный характер, и была выражением не внутренних созерцаний, а вынужденной тайнописью и шифром. Епископы Церкви изображались в плащах философов, ангелы в виде юношей, одетых в туники и т.д.

В 315 г. при императоре Константине происходит признание христианства (Эдикт Константина). VI Вселенский Собор указал в одном из своих канонов, что аллейгорические изображения, уместные во времена гонений больше не должны употребляться в Церкви, и в частности запретил изображать Христа на иконах в виде Агнца.

Первые христианские храмы – базилики 3-х, 5-тинефные. Перед западной частью храма иногда размещался атриум – двор с водоемом. Перед основным помещением храма выделялось помещение для «оглашенных» (Церковь Санта Мария Маджоре в

Риме, IV в.). Позднее возникает необходимость строительства баптистерия – здания для крещения. Помимо базилик существовали храмы центрического типа: круглые (ротонды) (церковь Сан Стефана в Риме, конец V в.), многоугольные, крестообразные.

В раннехристианский период развивается книжная миниатюра.

Дополнительные сведения.

Архимадрид Рафаил. О языке православной иконы. С.-Пб.: «Сатисъ», 1997.

Символика цвета в иконе.

Когда мы говорим о символике цвета в иконе, то следует отметить один аспект – сгущенный и разреженный цвет. Разреженный цвет указывает на невесомость, воздушность, а иногда на духовность. Сгущеный цвет – на прочность, крепость, иногда – на энергетический центр. Сгущенный цвет, лишенный полутонов, также символ интенсивного переживания. Контрастные цвета подчеркивают структурую четкость, заполненность форм, указывают на ее композиционную завершенность. Полутона предполагают незавершенное движение, переход из одного состояния в другое и объемность.

Живопись лика обычно состояла из трех цветов: красного, коричневого и добавления белил. На одежде вырисовывались складки, не всегда соответствующие линиям тела. Этим также избегали иллюзии объемного изображения. Иконы писали красками на яичной скорлупе или воске, которые более прозрачны, чем масляные краски. Обычно краски накладывались в несколько слоев, при этом один слой проникал сквозь другой, и цвет становился более глубоким. Краски делелись из растений, моллюсков, минералов, кристаллы которых придавали изображению световую насыщенность – краска как бы жила и дышала.

Цвет в иконе условен. Он не принадлежит предмету – его поверхности и форме. Цвета, как и все в иконе, подчинены единой

задаче – открыть мир духовных сущностей в физическом пространстве; выразить саму идею человека, начало преображения, интенсивность внутренней жизни, надмирность, озарение Божественным светом.

Древние иконописцы употребляли сравнительно малое колличество цветов. Они не повторялись в одном и том же иконографическом сюжете. Взаимодействие цветов, как и сам рисунок, воспринимается в иконе как единый сплав. В иконе мы имеем дело не с локальным цветом, а с гаммами или комбинациями цветов. Поэтому можно говорить о характере конкретного цвета весьма условно.

Белый цвет изображает святыню, Божественные энергии, возводящие создание к своему Создателю; золотой – вечность, величие, совершенство; зеленый – жизнь; синий – тайну; красный – жертвенность; голубой – чистоту. Желтый цвет – цвет тепла и любви; сиреневый обозначает печаль или далекую перспективу; пурпур – победу; багряный цвет – величие; фиолетовый цвет используют в одеяниях, когда хотят пожчеркнуть особенность служения или индивидуальность святого. Бирюзовый цвет – молодость; розовый – детство; черный цвет означает иногда пустоту, отсутствие благодати, а иногда грех и преступление. Черный цвет, соединенный с синим – глубокую тайну, черный цвет, соединенный с зеленым – старость. Серый цвет – мертвенность. Оранжевый цвет – благодать Божия, преодолевающая материальность. Стальной цвет – человеческие силы и энергии, в которых есть нечто холодное. Лиловый цвет - завершение. Янтарный цвет – гармония и согласие. Но это не таблица цветов, как символических знаков, это скорее определенная тенденция использования цветов. В иконе говорят не цвета, а созвучия цветов.

Белый цвет – это цвет начала, это цвет настоящего, как присутствие Святого Духа, явления Божественной силы, молитвы, безмолвия и соерцания. Это цвет завершения, когда все краски станут изнутри лучистыми, светлыми и прозрачными. Здесь белый

цвет – не белая краска, а скорее, единство цветов в цельности и взаимопроникновении, это совершенство и полнота. Это цвет Логоса, пребывания Божества в мире.

Для истинной иконы характерна не дробная, не раздельная на отдельные движения, а единая, целостная линия. При этом возникает соединение сердца с образом и с импульсом, идущим из духовного мира, когда иконописец становится посредствующим звеном и выявителемэтого импульса.

Сферы и плоскости дают возможность увидеть в иконе ее объединяющий энергетический центр, к которому обращены, как радиусы, все линии иконы.

ТЕМА 4. Искусство Европы в средние века. Византия и Романское искусство XI – XII вв.

4.1. Искусство Европы в средние века. Византия

В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Т. 1., М.-Л., 1947.
В. Лихачева. Искусство Византии IV-XV вв. Л.: «Искусство», 1986.

Искусство Византии V-IX вв.

В IV в. Римская империя распалась на две самостоятельные части, каждая со своим императором, - Западную и Восточную.

Столицей Восточной части стал Константинополь. Переход от рабовладельческого строя к феодальному происходил в Византии постепенно. Свой международный престиж Византия поддерживала не только военными, но и дипломатическими хитростями.

Архитектура средневековых церквей существенно отличалась от античных, в которых наружное пластичесоке решение играло значительную роль. Внутри, в полумраке стояла статуя божества, а все обряды си празднества происходили снаружи, на площади. Назначение христианской церкви иное. Она мыслится не как обиталище божества (христианский бог бестелестен, икона – его символ), но как место, где собирается община верующих для участия в таинстве. Организация внутреннего пространства – главная задача зодчих. Это пространство должно быть вместительным, удобным для совершения ритуала, заключать в себе символический смысл действа.

Существуют два основных типа средневековых храма: базиликальный и крестовокупольный. Первый получил широкое распространение в Европе, второй – в Византии и Древней Руси (окончательно сложился в IX-X вв. в монастырских церквях Афона).

В Константинопольской Софии (532-537 гг, арх. Анфимий и Исидор) произошло объединение базилики с купольным покрытием.

Скульптура в Византии развивалась мало и только в пределах малых декоративных форм.

Развитие получила монументальная храмовая живопись (мозайки, фрезки), иконопись, книжная миниатюра. Византийские мозаики первого тысячелетия христианской эры отличались многоцветием. Они выкладывались из смальты, учитывались угол падения света, эффект отражения, оптическое слияние цветов в глазах зрителя. Ра венские художники V-VI веков умели создавать массу разнообразных эффектов с помощью дополнительных цветов. В Мавзолее Галлы Плацидии (V в.), византийской царицы, в Равенне у мозаик еще синий, а не золотой, как будет впоследствии, фон. По - античному задрапированы христианские мученики («Христос – добрых пастырь»). В мозаике «Император Константин со свитой» церкви Сан Витале в Равенне (526-547 гг.) фигуры не стоят,, а предстоят, не живут, а пребывают. Большие глаза отражают внутренний мир. Интересны Мозаики церкви Сант Аполлинаре Нуово в Равенне.

В VIII в. иконоборцы одержали верх и в Византии официальным эдиктом были запрещены иконы и другие антропоморфные изображения божества. Этот период продлился свыше 100 лет. В IX в. иконопочитание восстановлено.

Искусство Византии IX-XV вв.

Стиль византийского искусства становится более строгим и каноническим. Выработались иконографические схемы, от которых не предполагалось отступать при изображении священных сюжетов. Эти схемы перешли в русскую иконопись и западное искусство, хотя там применялись гораздо свободнее и быстро изменялись.

Постепенно складываются основные закономерности росписи храма. Можно выделить три уровня символики:

1. Первый уровень символики отражает представление о церкви как о своего рода космосе. Это обуславливает иерархию изображений. В верхней части здания (купол, барабан, конха апсиды) изображались только те сцены, которые мыслились на

Небе. Здесь изображались Христос, Богоматерь, ангелы. На верхней части стен обычно располагались эпизоды жизни Христа. Это монументальный календарь двунадесятных праздников (Благовещание, Рождество, Сретение, Крещение, Преображение, Воскресение Лазаря, Вход в Иерусалим, Распятие, Сошествие Святого Духа на апостолов, Успение Богоматери). Иногда, если позволяло пространство, художники вводили события из жизни Христа, происходившие между основными эпизодами Евангелия.

2. Топологическая символика, согласно которой строение церкви задумывалось как образ земной жизни Христа. Каждая часть храма напоминала о месте в Палестине, христианин как бы совершал путешествие по святой земле. Например, апсида часто символизировала Вифлеемскую пещеру, где родился Христос.

3. Временная символика определяла место росписей согласно датам богослужебного календаря. Так на стенах в хронологическом порядке располагались фигуры апостолов, святителей церкви, пророков, т. е. в соответствии с днями их памяти.

На византийских памятниках имя художника почти никогда не фигурирует, зато очень часто встречаются имена заказчиков. Мозаичные циклы XI-XII вв., такие, как в монастыре Дафни (около Афин) или в Чефалу (Сицилия) – примеры зрелого византийского искусства. Причем мозаикам, а затем и фрескам отводились в храме только криволинейные поверхности стен. Прямые части стен облицовывались мраморными плитами разных оттенков (храм монастыря Хосиос Лукас в Фокиде).

В XIV в. при династии Палеологов византийское искусство пережило свой последний подъем. Наблюдается интерес к эллинистическому искусству. В мозаиках церкви Кахрие-Джами в Константинополе встречается изображение фигур вполоборота. Творчество Феофана Грека соотносится с этим периодом.

В XV в. Византия пала под натиском турок. В последствие византийское искусство повлияло на культуру Болгарии, Сербии, южной Италии, Грузии, Древней Руси.

4.2. Романское искусство XI – XII вв.

Данилова И. Е. Искусство средних веков и Возрождения: работы разных лет. М.: «Советский художник», 1984.

Бартенев И. АА., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей. М.: «Изобразительное искусство», 1983.

Лясковская О. А. Французская готика XII-XIV вв. Архитектура, скульптура, витражи. М.: «Искусство», 1973.

Тяжелов В. Н. Искусство средних веков в западной и центральной Европе. М.: «Искусство», 1981.

V в. принято считать началом новой эпохи – феодальной формации, названной в истории средними веками. Она заканчивается во время буржуазной революции в Англии в первой половине XVIIв.

В период позднего средневековья в Италии и некоторых других странах зарождается капитализм и формируется новый класс бюргерства. Появляются зачатки новой гуманистической культуры. Она нашла выражение в искусстве Возрождения, которое развивалось в границах старой феодальной формации.

Следует отметить следующие особенности средневековой культуры:

1. Тесная связь искусства с религиозными догмами, мировоззрение средневековья по преимуществу теологическое (теология – наука о Божественном, изучение Божественного писания);
2. Близость искусства к народному творчеству;
3. Тело – сосуд для души. Искусство не следует реальности, природным формам, оно превращается в символику запредельного. Вырабатывается система символического языка, языка условности и аллегоризма (иносказания);
4. Искусство передает внутренние переживания, состояния души.

Искусство Западноевропейского средневековья делится на периоды:

1. Дороманский VI-X вв.;

2. Романский XI-XII вв.;
3. Готический XIII-XIV вв.

Название “романский” происходит от слова Roma, т. е. Рим и возникло условно в XIX в., когда обнаружили связи средневековой культуры с римской.

Дороманское искусство VI-X вв.

На территории Галии в V в. образовалось государство Франков. В 800 г. король франков Карл Великий короновался в Риме, возникла первая средневековая империя. Из нее затем выделились Франция, Германия и Италия.

От VI-VIII вв. сохранились произведения прикладного искусства. Этот период – время орнамента. Динамический узор из лент, спиралей, голов и лап фантастических животных украшал предметы быта, книги, стены архитектурных объектов. Переписыванием и изготовлением книг занимались монахи.

Романское искусство XI-XII вв.

Ярче всего романское искусство проявилось в Германии и Франции. Германию считают родиной романского стиля. Сильнейшими феодальными владениями были монастыри. Дух воинственности и самозащиты пронизывал все искусства. Так замок являлся крепостью феодала, храм – крепостью Бога (городские соборы в Вормсе, Шпейере, Майне).

Храм уподобляется кораблю. Это базилика с поперечным нефом – трансептом. Базилика (гр) – “корабль”. Неф (гр.) – корабль. На пересечении среднего нефа и трансепта располагалась башня над средокрестьем. С востока храм замыкают выступающие апсиды. Две башни восточного и две башни западного хора имеют шатровое завершение. Архитектурный декор сдержан, используются аркатуры, полуциркульные завершения окон.

Но внутри храма – обилие рельефа на стенах, дверях, на капителях колонн, на окнах. Искусство в средневековье являлось Евангелием для неграмотных. В росписях преобладают сцены страданий и мученичеств. Здесь можно увидеть кентавров, львов,

фантастических существ сил тьмы – аспидов, полуящеров-полуптиц рядом со святыми. Образы животных пришли из языческих народных культов. Такой тип декорирования получил название “звериного стиля”. Символический характер, аскетизм образов монументальной живописи и скульптуры, предельная условность, разномасштабность, бесплотность фигур, отсутствие перспективы – удивительно сочетаются с народными чертами сказочности, декоративности, острой наблюдательности и яркого юмора (Собор Нотер-Дам в Пуатье во Франции XI-XII вв.; Собор в Вормсе во Франции XII- первая половина XIII в.; замок в Витре в Бретани во Франции XI-XV вв.; замок Фужере в Бретани во Франции XII-XV вв.)

Технические приемы «мастеров-рисовальщиков», как называли средневековых художников, в каждой мастерской были разными. Все имели свои рецепты и держали их в секрете. Это прежде всего относится к темперным краскам. Основой для картины служили сборные деревянные доски разных сортов дерева: дубовые – на севере Европы, во Франции, Фландрии и Голландии, ореховое – южнее Луары, липовое - в Германии и тополевое – в Италии. Художники романской и ранней готических эпох использовали в своих настенных и станковых картинах цвета в качестве символического языка. С этой целью они стремились создать ясные, ничем не затемненные тона. Они скорее искали простых и ясных символических впечатлений, чем многочисленных оттенков и цветовых вариаций. Формы получали подобную же обработку.

В первой половине XII века аббат Бугар впервые поставил в соборе в Сен-Дени (близь Парижа) цветные витражи. Он обосновал это следующими словами: «Я сделал это для того, чтобы материальные чувства людей были направлены на то, что находится вне материи». Цветные витражи являлись понятными для народа «сверкающими иероглифами». Чувственно-зрительное переживание являлось непосредственной подготовкой к высокому духовному переживанию.

В эпоху романского искусства окончательно складывается тип феодального замка. Основное жилище синьора – стоящая в центре двора главная башня – донжон. В ее нижних этажах располагались кладовые и тюремные помещения, на втором этаже – жилье владельца, на третьем этаже – помещения для слуг и охраны, крыша использовалась для дозора. В комплекс замка входила капелла (часовня), множество других более низких хозяйственных построек. Стены внутри расписывались, покрывались декоративными тканями.

С развитием торговли и ремесла в XI-XII вв. все большую роль начинают играть города. Они обносятся мощными крепостными стенами, иногда в несколько поясов, укреплялись рвом, у городских ворот стояла охрана. Улицы на ночь перегораживались цепями на огромных замках. Внутри крепостных стен город рос в высоту, верхние этажи зданий нависали над нижними.

С XII в. появляется регулярная планировка. На пересечении под прямым углом двух главных магистралей располагается рыночная площадь с собором., позднее – ратуша. Ратуша – здание городского самоуправления. Как правило, город заселялся по профессиям, отсюда и названия районов и улиц – плотницкая, кожевенная, сапожников и т. д.

В произведениях прикладного искусства романского времени на мебели, тканях, бытовой утвари широко применяется орнамент, сложившийся в результате воздействия византийского искусства и местных традиций. Основными элементами орнамента являлись: геометрические мотивы (плетенки, розетки), стилизованные цветы, ленты, извилистые стебли с виноградными лозами, птицы, животные.

ТЕМА 5. Готическое искусство XIII-XIV вв. и Искусство эпохи Возрождения. Проторенессанс

5.1. Готическое искусство XIII-XIV вв.

Готическое искусство целиком связано с городом. Городская жизнь порождает новые типы зданий гражданского назначения, такие как биржа, таможня, суд, больницы, склады, рынки, ратуша. Здание ратуши обычно имеет 2-3 этажа и галерею в нижнем ярусе, парадные залы для заседания городского совета. Башня ратуши – символ независимости города.

В синтезе искусств ведущая роль принадлежит архитектуре. Основа готического храма – крестовый нервюрный свод. Мастера придают диагональной арке (оживе) простую полуциркульную форму. Для того, чтобы щековые арки были той же высоты, их делают стрельчатыми. Оживы и щековые арки (нервюры или гурты) образуют статически напряженную каркасную сетку. Нервюры передают нагрузку на столбы – пилоны. Пилоны часто представляют собой пучки колонн (нервюр). Нервюры выполнялись из камня, сам свод мог быть и кирпичным. В некоторых архитектурных школах, например в Англии, количество нервюр было очень велико. Строители вводили дополнительные нервюры, так называемые лиэрны, тьерсероны. Стены между пилонами заменяются оконными проемами или витражами. Аркбутаны – противораспорные элементы, наклонные арки или полуарки, одной пятой примыкали к основанию свода центрального нефа, а другой упирались в массивный контрфорс. Таким образом, конструкция готического храма приобретает скелетный, каркасный характер.

Появляются и характерные декоративные элементы: перспективный портал, ползучие цветы или крабы (орнамент из листьев по краям готических архитектурных деталей), вымперг (декоративный фронтон над порталом или окном), капители колонн с лиственными орнаментами, роза (центральный витраж фасада), ряд капелл, обрамляющих апсиду.

При украшении храма реже используются фрески, ведущая роль переходит к витражам. XIII в. – век витража во Франции. В средние века в начале при изготовлении цветного стекла использовали ограниченное число цветов, вследствие чего оно производило несколько примитивное впечатление. Это объясняется несовершенством технологии. Но каждый, кто изучал окна Шартского собора при меняющемся освещении и видел, как заходящее Солнце зажигает мозаику каменной розы, превращая ее в великолепный заключительный аккорд, тот никогда не забудет божественной красоты этого момента. В середине. XIII в. использовали совмещение стекол, получая сложные оттенки цветов (красный и синий давали лиловый). XIV в. – время угасания искусства витража во Франции.

В период готики наблюдается расцвет монументальной скульптуры и горельефа (высокого рельефа). Вырабатывается канон скульптурных композиций (расположение их в определенной части здания). Так в алтарной части располагаются сцены из жизни Христа, на южном фасаде трансепта – Новый Завет, на северном фасаде трансепта – Ветхозаветные сцены (скульптура Шартского собора, собора Парижской Богоматери). Со второй половины XIIIв. Пластика фасадов более динамична, фигуры подвижнее (скульптура Амьенского и Реймского соборов). В позднеготической скульптуре наблюдается измельченность форм и дробность композиций.

Национальные художественные школы в это время имеют свои особенности.

Во Франции готика делится на периоды:

1. ранняя – конец XII-XIII вв.;
2. зрелая или “лучистая” – вторая половина XIIIв.;
3. поздняя или “пламенеющая” - XIV-XV вв.

К первому периоду относится трехнефный Собор в Лане (1174-1226) и Собор Парижской Богоматери (архитектторы Жан де Шелль, Пьер де Монтро, 1163-1208) – пятинефное здание,

вмещающее до 9000 человек. Здесь присутствуют романские черты: полуциркульные арки, невысокие окна, скупость декора.

Шартский собор (1194-1260) знаменует переход к зрелой готике. Собор в Реймсе (1212-1311) создан архитекторами Жаном д'Орбе, Жаном ле Лупом, Гоше де Реймсом, Бернаром де Суассоном, Робером де Куси. Амьенский собор (архитекторы Роберо де Люзаршен, Тома де Кормоне, Рено де Кормон, 1218-1258) – самый большой и высокий во Франции. Его длина 145м, высота центрального нефа – 42.5м. Собор называют «готическим Парфеноном».

Собор в Руане перегружен декором и его соотносят с поздней готикой.

Немецкая готическая архитектура сложилась позже французской. Период высокой готики здесь приходится на конец XIII – начало XIV вв., поздней – конец XV- начало XVI вв. Немецкие соборы проще в плане, венец капел в них, как правило, отсутствует. Аркбутаны редки, своды выше (собор в Фрейбурге XIII – XIV вв., собор в Ульме 1377- XVI в.). На севере Германии основной строительный материал – кирпич. Кирпичная готика вообще характерна для Северной Европы. Кельнский собор – яркий пример пламенеющей готики.

Готика в Англии проявилась рано – в XII в. и просуществовала до конца XVI в. Но строительство соборов в Англии связано не с городом, а с монастырями. Здесь отсутствует венец капелл. Наблюдается распластанность главного фасада в ширину. Башня над средокрестьем является доминантой собора (трехнефный собор в Солсбери, 1220-1270 имеет длину 145м; собор в Линкольне имеет длину 155м).

В XIII-XIV вв. готика распространяется по всей Европе. В Италии в XIII в. Проторенессанс, поэтому здесь нашли воплощения лишь отдельные элементы готики (Миланский собор, Дворец Дожей).

5.2. Искусство эпохи Возрождения. Проторенессанс

Бицилли П. ММ. Место Ренессанса в истории культуры./ Сост. Б. С. Каганович, СПб.: Мифрил, 1996.

Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. В 3-х томах, М., 1956.

Арган Д. К. История итальянского искусства в 2-х томах. Пер. с ит. , М.: «Радуга», 1990.

Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения, М.: «Искусство», 1978.

Шрамкова Г. И. Искусство Возрождения: Италия, Нидерланды, Германия, Франция: Альбом, М., 1990.

Виппер Б. Р. Итальянское Возрождение. Курс лекций. М., 1977.

Данилова И. Е. Джотто. М.: «Искусство», 1970.

Смирнова И. А. Боттичелли. М., 1967.

Швинглхурст Э. Боттичелли. М.: «Спика», 1995.

Либман М. Я. Донателло. М., 1962.

Дживелегов А. Н. Леонардо да Винчи. М.,1987.

Рафаэль и его время: Сб. АНСССР. М.: «Наука», 1986.

Ротенберг Е. И. Микеланджело. М., 1967.

Байрамова Л. Микеланджело. Журнал «Смена», №5, 2001. С. 98-119.

Колпинский Ю. Искусство Венеции XVI в. Серия: очерки истории и теории изобразительного искусства. М. 1970.

Смирнова И. А. Джорджоне. М. 1955.

Ниссельштраус Ц. Г. Тинторетто. М.-Л., 1964.

Смирнова И. А. Тициан. М., 1970.

Грубе Г., Кучмар А.. Путеводитель по архитектурным формам. М., 1987.

Термин «Возрождение» (по французски Ренессанс) был введен в XVI в. архитектором и теоретиком искусства Дж. Варари. Во второй половине XIII в. возрождается античный идеал прекрасного, гармоничного человека. Человек, его способность к творчеству и самосовершенствованию становятся основной темой

искусства, поэзии, философских размышлений. Хронологические рамки итальянского Возрождения:

- Проторенессанс (предвозрождение) - вторая половина XIII – XIV вв. Ведущие художественные школы сиенская и флорентийская.
- Раннее Возрождение – XV в. Ведущие художественные школы флорентийская, умбрийская, падуанская, венецианская.
- Высокое Возрождение – XV - XVI вв. Ведущие художественные школы римская и венецианская.

Проторенессанс.

Начало новой эпохи связано с именем живописца **Джотто ди Бондоне** (1266?-1337) (фрески капеллы дель Арена в городе Падуя, росписи церкви Санта Кроче во Флоренции). Отличительные черты его живописи: связанность сюжета, введение пейзажа вместо условного золотистого фона средневековой живописи, фигуры, хотя малоподвижны и массивны, обретают объем и естественность, появляется трехмерное пространство, которое решается не перспективным сокращением, а определенным расположением фигур в отдалении друг от друга. Джотто и художники Сиенской школы были первыми, пытавшимися индивидуализировать человеческую фигуру по форме и цвету. В первой половине XV века братья Губерт и Яян ван Эйки начали создавать картины, в которой в качестве композиционной оси устанавливались локальные цвета персонажей и предметов. Гентский алтарь был закончен в 2432 году, а в 1434 году Ян ван Эйк написал первый в эпоху Готики портрет – двойной портрет четы Арнольфини.

Во Флоренции работали мастера Дуччо ди Буонисенья, Симоне Мартини, Амброджо Лоренцетти и др.

Раннее Возрождение. С конца XIV в. власть во Флоренции переходи к дому банкиров Медичи.

Скульптура.

Донателло – скульптор, который решил многие проблемы европейской пластики – круглой скульптуры, монумента, конного

монумента. В его первых работах ощущается влияние готики. Статуя Святого Георгия – идеал раннего Возрождения. Здесь выражено чувство самосознания. Донателло занимался выполнением портретных бюстов (бюст Николо Удзано – политического деятеля). В 1432 г. Донателло вместе с Брунеллески едет в Рим. Его бронзовый «Давид» – влияние поздней классики. Скульптор создает первый конный монумент – статуя кондотьера Гаттамелата (прозвище «Пестрая кошка»). Донателло называют одним из трех отцов Возрождения вместе с Брунеллески и Мазаччо.

Самый известный ученик Донателло – Андреа Вероккио (1436-1488), являющийся также живописцем. Он был учителем у Леонардо, в его доме собирались видные ученые и писатели того времени.. Бронзовый «Давид « Вероккио более утончен, изящен, менее монументален.

Живопись Раннего Возрождения.

Томмазо ди Симоне Гвиди известный как Мазаччо (1401-1428), живописец флорентийской школы, решает проблемы воздушной и линейной перспективы. Фрески Мазаччо с момента их появления способствовали тому, что церковь Санта Мария дель Кармине превратилась в своеобразную академию, где учились поколения художников. Вслед за Мазаччо вопросами перспективы, движения, анатомии занимались Паоло Учелло, Андреа Кастаньо и умбрийский живописец Доминико Венециано.

Сандро Боттичелли (1444?-1510), также из Флоренции пишет «Рождение Венеры» - работу, где проявились все отличительные черты его живописи. Это декоративность, нарядность, лиричность, фантастичность пейзажей, удлиненность фигур. «Весна» овеяна тем же ароматом лиричности письма мастера. В 1480-х гг. Боттичелли расписывает Сикстинскую капеллу (через 50 лет эту же работу закажут выполнить Микеланджело). Последние работы («Оплакивание») навеяны трагической судьбой Савонаролы, философа, под влиянием которого художник оказался в 80-90-х гг. После казни

Савонаролы, выступавшего с критикой эпохи Ренессанса и дома Медичи, последние 10 лет жизни Боттичелли практически ничего не писал.

К умбрийской школе живописи принадлежат мастера Перунджино (учитель Рафаэля), Джентиле де Фабриано, Пинтуриккио, Мелоццо да Форли и известный мастер – Пьеро делла Франческа.

Падуанская школа испытывала большое влияние флорентийской школы. Здесь работали Джотто, Учелло, Донателло, Ф. Липпи, Андреа Мантенья и др.

Андреа Мантенья (1431-1506) был по преимуществу монументалистом (роспись капеллы Овентари). Ему свойственна смелость пространственных решений. Фигуры предстают перед нами в сложных ракурсах («Парнас», «Распятье»). У Мантеньи четкий рисунок, жесткий контур, анатомически выверенные пропорции, смелая перспектива, холодный колорит, суровость и сдержанность картин.

Пьеро дела Франческа (1410-1492) писал людей, резко очерчивая фигуры, используя ясные, экспрессивные цвета, дополнительные цвета к которым придавали картине уравновешенность. Цвета Франчески редки, но для него характерны. Он учился у Доминико Венециано, был знаком с Брунеллески и Гиберти. Вплоть до Тициана считался одним из самых великих колористов. Художник тончайшим образом разрабатывал цветосветовые соотношения, пользовался техникой валеров, объединял цвета световоздушной средой. Он был мастером по преимуществу монументальной живописи. Среди станковых работ сохранились портреты герцога Урбинского и его жены Баттисты Сфорца (галерея Уффици).

ТЕМА 6. Высокое возрождение и Искусство эпохи Возрождения

6.1. Высокое возрождение

Живопись Высокого Возрождения.

Период Высокого Возрождения длился около 30 лет – с 1500 по 1530 гг.Если Раннее Возрождение отражает стремление к анализу, раскрывает находки и соотносится с юношеским мироощущением, то Высокое Возрождение синтезирует полученный опыт и подводит итог работе. Мировоззрение этого времени соотносится с умудренной зрелостью. Присутствует сосредоточенность на главном. Появляются обобщенные образы.

Главные фигуры Возрождения – Леонардо, Рафаэль и Микеланджело – сформировались в лоне флорентийской школы, а потом работали при дворах меценатов, главным образом, пап, терпя милости и капризы заказчиков. Их пути часто пересекались, и они выступали как соперники. По прошествии веков в сознании потомков их творчество соединилось, олицетворяя главные ценности итальянского Возрождения: Интеллект, Гармонию и Мощь.

Леонардо да Винчи (1452-1519) был живописцем, скульптором, архитектором, писателем, музыкантом, теоретиком искусства, военным инженером, изобретателем, математиком, анатомом, физиологом, ботаником. Известно мало произведений Леонардо не столько потому, что они погибли, сколько потому, что он их не завершал. Переполненный замыслами, мастер ограничивался тем, что намечал в эскизе, в наброске, в записи примерных путей решения той или иной задачи. Он был великий экспериментатор, его больше интересовал принцип, чем само осуществление. Если он задавался целью осуществить замысел до конца, ему хотелось добиться такого совершенства, что конец отодвигался все дальше и дальше. Он работал над одним произведением долгие годы. Как ученика Вероккио, Леонардо не сразу признали. В то время большой популярностью пользовался Боттичелли. Мастер работал в Риме, Милане, Флоренции, в конце

жизни переселился во Францию. Он считал себя гражданином мира, был чужд политическим интригам и ехал туда, где предоставляли возможность творить. Леонардо отбросил яркую окраску. Он писал бесконечно тонкими тональными переходами. Леонардо да Винчи умел писать туманность и влажность воздуха, тонко передавать эффект воздушной дымки, мягко вводить свет и тени и сглаживать контуры предметов, чтобы соединить их с окружающим пейзажем. На рисунках Леонардо да Винчи сохранились исследования в области гидравлики, военных машин, крепостных укреплений, поворотных кранов, здесь встречаются предложения об устройстве пешеходного движения в разных уровнях. В 1513-1514 гг. при папе Льве X он составил проект осушения Понтийских болот, расположенных к югу от Рима. Его известные работы: «Портрет Моны Лизы» («Джоконда»), «Мадонна в гроте», «Тайная вечеря» и другие.

Рафаэль Санти (1483-1520) на 30 лет моложе Леонардо, прожил 37 лет. Ушедший из жизни молодым, он почти все свои произведения завершил, начинания осуществил. Незавершенность не вяжется с характером его искусства – воплощением ясной соразмерности, строгой уравновешенности, чистоты стиля. Он развивался последовательно, плавно. В его жизни не было жестоких кризисов. Учился художник у Перунджино. Он также был очень разносторонним человеком: архитектором, монументалистом, мастером портрета и декора. Его знают как создателя дивных мадонн. «Мадонна Конестабиле» (1504) была написана в юности. Круглый формат – «тондо» – Рафаэль любил и к нему не раз обращался. Мастер обобщает дробность форм натуры, у мадонн всегда гладкие волосы, ниспадающее покрывало охватывает фигуру единым контуром. «Сикстинская мадонна» (1515-1519) – небесная странница, закутанная в плащ. Одухотворенность и покоряющая глубина исходят от этой картины. Его известные работы: «Автопортрет», «Мадонна со щегленком», «Афинская школа» и другие.

Микеланджело Буонаротти (1475-1564) – ваятель, архитектор, живописец, поэт. Он прожил 89 лет. К 15-ти годам Микеланджело – отличный рисовальщик у учителя Доменико Гирландайо. Медичи просят прислать несколько талантливых учеников, среди них оказывается Микеланджело. Во Флоренции он мастерски вылепил «Спящего Амура», умело загрязнил его и продал в Риме посреднику за 30 дукатов. Посредник перепродал фигурку кардиналу Риарио уже за 200 дукатов, выдав ее за античную редкость. Но кардинал отправил своего агента во Флоренцию, нашел Микеланджело и предложил получить причитающуюся ему разницу в цене. Молодой 24-х летний скульптор по протекции банкира выполняет несколько статуй. Мастер изваял из единой мраморной глыбы, ранее уже испорченной Леонардо, прекрасного в своем сдержанном гневе молодого гиганта «Давида». Согласно мифу, пастух Давид победил великана Голиафа. Микеланджело высвобождал образ, отсекая все лишнее. Ваятель говорил, что хороша та скульптура, которую можно скатить с горы и у нее не отвалится ни одной части. Отсюда – монолитность его работ. Движения созданных им образов сильны, страстны. Он много лет работает над гробницей папы Юлия II. Роспись Сикстинской капеллы занимает площадь 600 м2. Эта роспись является энциклопедией пластики. Могучие телом и духом пророки, сивиллы, другие библейские персонажи предстают в сложных ракурсах и поворотах («Сотворение Адама»). После окончания росписи Сикстинской капеллы, папа отметил: «Что-то бедновато». На что художник ответил: «Так ведь все святые люди презирали богатство». Как архитектор, он проявил себя в здании капеллы Медичи. Позднее Микеланджело расписывает алтарную часть Сикстинской капеллы - «Страшный суд». Ему уже 66 лет. Затем он сдает заказчику гробницу Юлия II. От прежнего великого замысла здесь осталась лишь фигура Моисея. Папа Павел II поручает Микеланджело завершить строительство собора Святого Петра в Риме.

Маньеризм. Художники второй половины XVI в. продолжали чтить своих предшественников – великие фигуры Высокого Возрождения. Они считали, что следуют их традициям. На самом деле они усваивали обрывки внешних форм, доводя их до карикатуры. Школа маньеристов культивировала «змеевидные повороты», якобы заимствованные у Микеланджело. Они заимствовали у Леонардо указующие жесты, таинственные улыбки, превратив их в двухсмысленность и жеманность. Пустая изысканность, нарочитые позы свойственны Пармиджанино («Мадонна с длинной шеей», «Мадонна с розой»). Среди маньеристов были сильные мастера многого достигшие в портрете: Понтормо, Брунзино. Известность пришла к чеканщику и скульптору Б. Челлини.

Созданная в противовес маньеризму Болонская Академия оказалась еще более плодотворной в своих попытках создать «большой стиль», следуя Рафаэлю. Один из основателей этой школы живописи - Аннибале Каррачино. Картины, созданные Гвидо Рени, безжизненные и слащавые, отражают состояние болонского направления.

6.2. Искусство эпохи Возрождения

Возрождение в Венеции (Позднее Возрождение) XVI в.

В XV-XVI вв. Венеция, город-республика, была символом силы, богатства, роскоши, воплощением особого вида искусства превращать жизнь в праздник. Венецианское правительство, «отцы города», всегда давали людям кусок хлеба, т. е. работу, и заботились о их развлечениях. Народ занимался на строительстве прекрасных зданий, и хотя официально здесь только один дворец – Палаццо дожей, а остальные – дома, Венеция – город дворцов. Красоту и сложность кружев, созданных на острове Бурано в эпоху Ренессанса, сравнивали с хитросплетениями венецианских дипломатов. «Плести венецианские кружева» означало тонкую политическую интригу. Венеция мало интересовалась учеными изысканиями и раскопками древности – ее Ренессанс имел другие

истоки. Она поддерживала тесные торговые отношения с Византией, арабским Востоком, Индией. Отсюда византийская красочность и золотой блеск. Каменное кружево архитектуры (собор святого Марка, Дворец Дожей) напоминают мавританскую Альгамбру. Дворец Дожей – объект венецианской готики – сочетание стрельчатой аркады с арабским узором стен.

Раннее Возрождение в Венеции связано с именами Джентиле Беллини, Чим да Конельяно, В. Карпаччо, Антонелло да Мессина. С именем Джованни Беллини соотносится переход от Раннего к Высокому Возрождению.

Джорджоне (1477-1510) – ученик Беллини, считается первым мастером Высокого Возрождения в Венеции. Произведения Джорджоне ясны, уравновешенны. Здесь проявлена любовь венецианцев к чувственной красоте цвета. Материальность изображения достигается не градацией света и тени, а цветом («Спящая Венера»). Мужественная величавость и тонкая поэтичность видна в картине «Юдифь».

Тициан (1477?-1576) родился в семье военного, учился как и Джорджоне у Джанбеллино. Слава к нему пришла в 1516 г. и не оставляла до конца жизни. Дух античности был постигнут им после поездки в Рим в 1545 г. Пишутся картины «Венера Урбинская», «Введение Марии во храм», первый вариант полотна.«Даная». На протяжении всей жизни художник занимается портретом, в котором передает напряжение внутреннего состояния человека («Портрет молодого человека с перчаткой»). В его более зрелых работах меняется техника живописи и колорит. Светлый золотистый колорит и мягкие лессировки уступают место пастозной, бурной, мощной живописи. Здесь часто используется темный, теплый колорит с обилием оттенков коричневого цвета, переходящего в глубоко черные оттенки («Бичевание Христа», «Кающаяся Мария Магдалина», «Святой Себастьян», «Оплакивание»).

Паоло Кальяри, по прозвищу Веронезе (1528-1588) был родом из Вероны. Слава пришла к нему, когда он начал работать в

1553 г. над росписями для Дворца Дожей. Он достиг высокого мастерства при написании многофигурных композиций. В картине «Брак в Кане Галилейской» показаны 138 фигур, она имеет размеры 6.6Ч9.9 м. Огромные декоративные картины праздничной Венеции («Пир в доме Левия»), где одетая в праздничные костюмы толпа изображается на фоне архитектурных сооружений, передают чувство радости жизни («Триумф Венеции»). Иногда персонажи картин одеты в восточные одежды – чалмы, халаты и т.д. Паоло Карьяри Веронезе на упреки в чрезмерной напыщенности и роскоши в ущерб библейской простоте, Веронезе взывает к творческой вольности: «Мы, художники, поступаем также свободно, как поэты и безумцы». Пользуясь этой свободой, он изображает Иисуса в окружении людей своего времени, одетых в венецианские или турецкие одежды, помещает и на полотне шутов и псов.

Якобо Робусти по прозвищу Тинторетто (1518-1594) был сыном красильщика шелка, учился живописи у Веронезе, осваивал опыт Микеланджело и Тициана. Многочисленные произведения Тинторетто, написанные в основном на сюжеты мистических чудес, полны беспокойства, тревоги, смятения («Чудо святого Марка», «Введение Марии во храм»). В картине «Тайная вечеря» нет спокойно стоящих фигур. Художнику хочется закрутить их в вихревом полете. Чувствуется неограниченность пространства. Для Тинторетто характерно объединение реальных массивных тел и потоков призрачного света («Происхождение Млечного пути»).

ТЕМА 7. Искусство XVII века. Италия и Искусство Голландии и Фландрии XVII века

7.1. Искусство XVII века. Италия

В этот период увеличивается масштаб светского строительства. Наблюдается отказ от каменной каркасной конструкции готики и переход к системе с кирпичными стенами и сводами (коробовыми, крестовыми, сомкнутыми, парусными, сферическими, купольными), в которых применялось дерево. Из него выполнялись перекрытия этажей и крыш. Кирпичные конструкции покрывались облицовкой – штукатурной или каменной. Архитектор Возрождения – творец с неповторимой индивидуальностью, сменяет цехового мастера эпохи готики. Самые известные имена зодчих этого времени: Брунелеско, Альберти, Браманте, Микеланджело, Делорма, Джонс, Эррера.

Ранний период итальянской архитектуры Возрождения (XVв.) связан с Тосканой и Флоренцией. Ордер здесь воспроизводится еще без строгого пропорционального построения. От архитектуры ждут монументальности, представительности. В период Высокого Возрождения (1500-1530 гг.) архитектура строгая и пропорционально выверенная. В поздний период (1530-1580 гг.) появляется стремление к декоративности, красивости и некоторой усложненности архитектурных форм. Возникает противоречие между официальной академической строгостью и стремлением к живописности (зачатки барокко).

Виньола проектирует римсакую церковь Иль-Джезу (во имя Христа) – главную церковь ордена иезуитов. Сооружение закончено учеником Виньолы представителем раннего барокко Джакомо делла Порта.

Достижения флорентийской архитектурной школы связаны с именем **Филиппо Брунеллески** (1377-1446). В 1434 г. он завершил Флорентийский собор гигантским куполом с диаметром 43 м. Капелла Пацци при церкви Санта Кроче отличается

конструктивной ясностью, соразмерностью, античной простотой. В это время работают такие архитекторы, как Микеллоцо да Барталомео (палаццо Медичи), Леон Батисто Альберти (палаццо Питти).

Квадроченто создало образ светского городского дворца – палаццо. Это чаще всего трехэтажное здание, носящее облик крепостного дворца благодаря кладке из грубо отесанных камней, подчеркивающих первый этаж. Здесь видна четкость поэтажного членения. Используется рустика, сдвоенные (парные) окна, аттиковый этаж, вальмовая крыша, полуциркульный портал. Купол применяется для украшения светских зданий (Вилла Ротонда, арх. Паладио) Декоративные элементы фасадов устанавливаются на конструктивных деталях. Используется орнамент в виде свитков, раковины. В интерьере используется кейсонный расписной потолок, поле кейсонов при этом расписывалось. Для опор используются гермы из камня (скульптуры женщин), пилястры, балясины.

Архитекторы Ренессанса учились создавать открытый фасад. В эпоху готики пробивали большие окна на фасадах, но они как бы «плавали» среди больших поверхностей стен как во дворце Синьории во Флоренции (XIII в.). Дворцы Ренессанса смотрели «открытыми глазами» на мир, как бы желая оценить его с точки зрения вновь открытой перспективы.

Во времена Ренессанса улицу не воспринимали как единое целое. Даже на картинах ее изображали состоящей из отдельных зданий. На этом фоне интересна короткая улица Пьяцца дел Уффици, спроектированная **Джорджио Вазари** (1560-1574). Вазари показывал проект своему римскому учителю Микеланджело.

Впервые монументальные лестницы были сооружены около 2000 лет до н. э. в храме эпохи Шумерского государства. В период Ренессанса Донато Браманте из Урбино (1444-1514) первый применил открытую лестницу в садовом дворе Бельведера в Ватикане как новый элемент решения пространства. Позже при

сооружении церкви Санта Мария Маджоре лестница была использована как прекрасный постамент. В интерьерах позднего барокко лестницы – символ движения, они усиливали впечатление от огромных пространств. Начало этого движения мы наблюдаем у Микеланджело при сооружении ансамбля Капитолия. Браманте создает проект собора Святого Петра на месте обветшалой раннехристианской базилики. К моменту смерти Браманте была выложена лишь нижняя часть стен. В 1546 г. строительство перешло в руки Микеланджело, который разработал новый вариант проекта. Это центрально-купольное сооружение.

Возрождение в Венеции связано со строительством здания библиотеки Св. Марка архитектором Якобо Сансовино.

В период позднего Возрождения пишутся трактаты об архитектуре: «Десять книг о зодчестве» Альберти, «Четыре книги об архитектуре» Палладио.

Палладио (1508-1580) работал в окрестностях города Виченце в Северной Италии. Его работы отличаются мягкостью, пластичностью элементов. Наиболее известна его работа – вилла Ротонда. Она имеет квадратный план. Четыре идентичные фасада наделены колонными портиками с фронтонами. Здание увенчано плоским куполом.

Во Франции выделяется ранний (началоXVIIв. –1530) и поздний (1540-1570) периоды в Архитектуре Возрождения (замок Шамбор, архитектор Д. Картона, Ж. и Д. Сурдо, п. Неве). Причем новый стиль проникает в архитектуру сначала в декорации. При сравнении фасадов Лувра (архитекторы Леско и Гужон) с фасадами замка Шамбор ярко видны отличия памятников. В Шамборе центр тяжести перенесен на убранство многочисленных надстроек на кровле. В Лувре крыши значительно снижены, они играют второстепенную роль. Главный акцент сосредоточен на решении поверхности стен. В основе тектонического решения фасадов Лувра уже не лопатки, лишенные верных пропорций и интазисов, а правильно построенные ордера с верно найденными

архитектурными деталями. На втором этаже большие окна обрамлены наличниками, увенчанными фронтонами.

В Англии раннее Возрождение наступает со второй половины XVIв. Вводится Н-образная схема плана. Замки Англии трехэтажные. На втором этаже обычно расположена картинная галерея с портретами предков. Тип английского окна – квадратное или вытянутое по горизонтали с частым, сетчатым каменным переплетом. Расцвет английского Возрождения приходится на первую половину XVII в. (Дворец Уайт-холл, архитектор Иниго Джонс).

В XVIв. архитектура нидерландского Возрождения отличается от английского или французского. Цеховые дома здесь имели до 5-6 этажей и завершались высоким щипцом-фронтоном. Фронтоны иногда тоже делились на 2-3 яруса., в соответствии с количеством этажей, находившихся за ними чердачных помещений. Городские дома сохранили каркасную структуру готики. Но появились новые черты в декоре: аркады, ордера, орнаментальные мотивы. В Голландии черты Возрождения проявились в в простоте и рациональности архитектурных решений.

В Испании XVI в. обработка фасадов приобрела кружевной, филигранный характер. Любовь к декоративной обработке воспитана у испанских зодчих стилем мудехар (смесь готических и мавританских мотивов). Архитектор Хуан Баттиста де Эррера испытал на себе влияние мастеров позднего Возрождения Италии. Самое крупное его произведение – Эскориал – резиденция короля Филиппа II.

7.2. Искусство Голландии и Фландрии XVII века

Воронина Т. С. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии. М.: «Искусство», 1994.

Гершенсон Н. Лукас Кранах. Журнал «Смена», №8, 1999, С. 88-103.

Северные города Европы (по отношению к Италии) не имели такой самостоятельности как итальянские, они были более зависимы от власти сеньора, короля или императора. В искусстве больше сказывалось средневековое мировоззрение. В нем больше религиозного чувства, символики, оно более условно по форме, архаично, более связано с готикой, менее знакомо с античностью. Северный Ренессанс запаздывает по отношению к итальянскому на целое столетие.

Возрождение в Нидерландах

Нидерландских художников отличает тонкая скрупулезность, любовь к уюту, почти религиозная привязанность к миру вещей. Им дорог мир бюргера, корпоративная сплоченность, верность долгу и слову, чувство собственного достоинства. У нидерландцев нет ощущения титанизма и всемогущества (Рогир ван дер Вейден «Снятие с креста») человеческой личности. Они видят ее ценность в бюргерской добропорядочности

Братья Губерт и Ян ван Эйки первоначально были миниатюристами. Братьям приписывается изобретение масляной живописи. Но этот способ был известен раньше. Они его усовершенствовали. Самое известное произведение – «Гентский алтарь» - двух ярусный складень на 12-ти досках. Здесь проявились характерные черты Возрождения: целостность композиционного решения, знание анатомии, стремление к разумному осмыслению действительности. Ян ван Эйк пишет портреты, выполняет заказы на библейскую тематику («Мадонна канцлера Ролена», «Портрет четы Арнольфини»).

Нидерландские художники редко изображают людей с красивыми, правильными лицами и фигурами (Гуго ван дер Гус «Поклонение волхвов»). Они поэтизируют среднего человека, питают пристрастие к деталям. Кроме прямого значения каждая вещь картины имеет символический смысл. Уважение к себе самим, своим будням, к миру вещей преломилось через религиозное мироощущение. Таким образом, картина – это чаще всего описание бюргерской жизни, религиозно освещенной.

Композиции менее замкнуты и тектоничны, нет акцента на центре.

Иероним Босх создает свой собственный фантастический мир. Босх населяет картины легионами ползующих маленьких страховидных тварей. Можно подумать, что художник обладал болезненным воображением. Но странные фантасмагории Босха рождены «философскими потугами разума осознать действительность». Мастер работает в эпоху Инквизиции. Отсюда и тематика некоторых картин – «Страшный суд», «Сад наслаждений», «Вознесение блаженных в рай».

Питер Брейгель Мужицкий по происхождению выходец из крестьян. В молодости он посетил Италию. Излюбленный тип композиции Брейгеля – большое пространство как бы увиденное с вершины. Но все детали прописаны подробно, четко. Мастер изображает нидерландскую деревню, пишет в жанре фантастического гротеска, имеющего реальную основу («Страна лентяев», «Крестьянская свадьба», «Охотники на снегу» из цикла «Времена года», «Сенокос», «Падение Икара», «Избиение младенцев»). Самая известная его картина «Слепые» написана незадолго до смерти.

Немецкое возрождение

Период Возрождения в Германии связан с реформами Мартина Лютера, направленными против церкви (1517). В 1528 г. революционное движение потерпело поражение.

Одним из значительных фигур Немецкого Возрождения , сравнимых по энциклопедичности мировоззрения и разнообразию творческой деятельности с мастерами Итальянского Возрождения, являлся Альбрехт Дюрер (1471-1528). Он был живописцем, гравером, математиком, анатомом, перспективистом, инженером. Художественные искания мастера включали наблюдение за природой, соотношениями предметов в пространстве, поисками техник и приемов написания человека в пейзаже. Он два раза был в Италии, один раз – в Нидерландах, объездил всю Германию. Дюрер оставил после себя 80 станковых произведений, долее 200

гравюр, 1000 рисунков, скульптуры и рукописи. В отличие от итальянских, образы Дюрера полны сомнений. Художественный язык усложнен, аллегоричен. В картине «Адам и Ева» отражено национальное понимание красоты. К середине 1510-х гг. относятся три самых знаменитых произведения: «Всадник, Смерть и Дьявол», «Святой Иероним и Меланхолия», «Мадонна среди верей». Мастер выполняет знаменитые иллюстрации к Апокалипсису. Среди них – «Четыре всадника». Дюрером написаны теоретические трактаты: «Руководство к измерению», «Учение о пропорциях человеческого тела», «Об укреплении и защите городов», «О живописи», «О прекрасном». Готическое начало было родной стихией Дюрера, а Ренессансная доктрина была воспринята им сознательно.

Близок к Дюреру Ганс Гольбейн Грин.

Прямо противоположен Дюреру Матиас Грюневальд (1475-1530). Грюневальд находил соответствующие цвета для каждого живописного мотива. Он пожертвовал декоративным единством Изенгеймского алтарного образа ради художественной правды индивидуальной темы. Центральная часть алтаря – «Голгофа» («Распятье») – излучает таинственный свет, который дематериализует фигуры, создает мистическое настроение. Экспрессивность работы Грюневальда обусловлена колоритом.

Ганс Гольбейн Младший (1497-1543) – график и портретист “Портрет Шарля Моретта», «Портрет Георга Гисце», «Портрет Эдуарда VI в детстве»). Его картины отличает спокойное, уравновешенное, отточенное мастерство, гибкая контурная линия, фиксирующая основные грани объема.

Лукас Кранах (1472-) – художник, в творчестве которого намечаются черты маньеризма. Он считал, что задача творчества – чутко улавливать требования среды, требования времени. Его судьба связана с небольшим городом Виттенбергом. Своей славой Виттенберг обязан саксонскому курфюрсту Фридриху Мудрому. Он открыл университет, поддерживал поэтов, ученых, оставаясь глубоко верующим. Пир его дворе больше всего ценились натюрморты, изображения животных, сцены охоты. Кранах создал множество таких произведений. Неизвестен учитель художника. В

первых картинах Лукаса Кранаха чувствуется связь со старой эпохой: религиозность, напряженная эмоциональность, тщательная проработка деталей, искажение пропорций. При дворе Фридриха Кранах – художник и приближенный – сопровождает господина на охоты, участвует в празднествах и турнирах. Он принадлежал к крупной буржуазии, торговал вином и сахаром, имел собственное печатное производство и книжную лавку. Позднее Кранах сходится с Лютером и остается его другом, выполняет ряд гравюр, направленных против Папы Римского. В то же время он обслуживает католическую церковь. Мастерская под руководством художника выполняет множество типовых картин. С 1509 г. после поездки в Нидерланды, Кранах особое внимание уделяет изображению тела человека. Он отказывается от изучения анатомии. Его источник – готовые формулы итальянского Возрождения. Но Кранах эмоционально воспринимает лицо человека. Стремясь к идеалу, художник скатывается к шаблону, и к середине 1520-х гг. реалистическое отодвигается на второй план. Кранаха ценили за чуткость и быстроту, с какой он откликался на события эпохи. Его называли «быстрейший художник».

ТЕМА 8. Искусство Испании, Франции, Англии XVII и Стили Классицизм (XVII в.), Неоклассицизм (к XVIII в.), Ампир (первая половина XIX в.)

8.1. Искусство Испании, Франции, Англии XVII

XVI в. – время расцвета французского портрета. Жан Клуэ (1485/88-1541) – придворный художник Франциска I. Его работы отличает умение подметить главное. Жан Фуке (1420-1581) – придворный художник Карла VII и Людовика XI. Тщательность и монументальность, точность рисунка проявлена в его работах (“Портрет неизвестного”, “Богоматерь с младенцем”). Ренессансные традиции в архитектуре связаны с именем Пьера Леско. При перестройке Лувра он применил античную ордерную систему. Скулптуры Жана Гужона отличают легкие стройные фигуры, складки одежд при этом трактованы с музыкальностью, но изысканно отточены и сдержанны по форме.

Поворот от Возрождения к XVII в. в мировоззрении и психологии людей – это переход от безграничной веры в человека, в его силу, энергию, волю, от представлений о гармонически организованном мире с героем-человеком в центре сначала к разочарованию, отчаянию или скепсису, к трагическому диссонансу человека и мира, а затем к новому утверждению человека как частицы огромного, бесконечно разнообразного и подвижного мира. Человек как бы вновь обретает свое место, но уже не как средоточие мироздания, а в сложном соотнесении с природой, обществом, государством, со средой. Действия человека уже не воспринимаются как прямое выражение его воли, а как завершающий результат многообразного действия сил.

В это время были написаны трагедии Шекспира, роман Сервантеса, первая социалистическая утопия Томаса Мора, учение Джордано Бруно. Проявился изуверский фанатизм Игнасия Лайолы, основателя ордена иезуитов. В XVI-XVII вв. были открыты новые земли от Аляски до Америки, изобретены телескоп и микроскоп.

Искусство XVII в. связано с тремя основными стилями: барокко, классицизмом и реализмом.

Мировоззрение XVII в. пронизано ощущением трагического противоречия человека и мира, в котором он, человек, занимает далеко не первое место, а растворен в его многообразии. Италия становится столицей нового стиля – барокко. Стиль барокко завуалировал логику. Барокко соединило в себе черты мистики, фантастичности, иррациональности, повышенной экспрессивности с трезвостью и рассудочностью, бюргерской деловитостью. В религиозной тематике наблюдается преобладание сюжетов чудес и мученичеств. Величавость, сдержанность, статичность Ренессанса сменяется любовью к динамике. Искусство простроено на контрастах, тяготеет к перегруженности декоративными мотивами. В барокко преобладают сложные криволинейные формы. Используются визуальные иллюзии. В архитектуре пластическое начало стоит над тектоническим. С временем барокко связана организация больших средовых комплексов и пространств: городских площадей, дворцов, парков, загородных резиденций.

Особенности архитектуры. XVII-XVIII века.

Видимые формы стиль барокко начал обретать в конце XVIв. (церковь Иль-Джезу Виньолы; роспись купола Д.-Б. Гаули, вторая половина XVII в.). Он развивался в европейских странах на протяжении XVIIв. и первой половины XVIIIв. Но в Австрии и Германии в XVIIв. монументальное строительство почти не велось. В Англии некоторые признаки этого стиля отмечаются лишь с середины XVIIв. В итальянской архитектуре барочная стилистика распространилась и на внешний и на внутренний облик здания. Во Франции в экстерьере наблюдаются черты классицизма, а в интерьере – барокко. В Англии барокко выступает скорее как оттенок классицизма – «обароченный» классицизм.

Италия. Архитектура барочных дворцов, вилл, церквей в Италии связана с именами Лоренцо Бернини, Гварино Гварди,

Франческо Борромини, К. Райнальди (церковь Санта Мария ин Кампителли в Риме), Бальдассаре Лонген, Кармо Мадерна.

Одним из первых памятников архитектуры, выполненных в стиле барокко является церковь Иль Джезу, построенная орденом иезуитов, недавно основанным. Фасад выглядит более телесным, слитным и словно подвижным. Прежде фасад расчленялся одинаковыми пилястрами на равномерные части. Теперь формы сгущаются и набухают к центру. Большие волнообразные волюты соединяют верхний ярус с нижним. Раскрепованный (с уступами над группой пилястр) антаблемент – непременный признак барокко. Постройки рассчитаны на восприятие под углом. Перетекаемость, волнистость и густота форм таким образом усиливается.

Кармо Мадерна руководил достройкой собора святого Петра в Риме. Приемником его по строительству собора стал Лоренцо Бернини. Он создает огромную площадь перед собором. Колоннады заслоняют неупорядоченную застройку и образуют монументальный «фон» для религиозных процессий. Бернини организует две площади, «нанизанные» на единую с собором ось: овальную и трапециевидную. Бернини является выдающимся скульптором (композиция «Экстаз святой Терезы» в церкви Санта Мария делла Витторио). Лоренцо Бернини одаренный и образованный мастер. Он делал проекты храмов, палаццо, фонтанов, архитектурных ансамблей, статуи, скульптурные портреты, театральные декорации, надгробия пап (пережил 9 пап). Бернини гордился тем, что мог уподоблять скульптуру живописи.

Стиль барокко был доведен до максимальной выразительности и экспрессивности форм Франческо Борромини. Он любит изгибать, изворачиватьв различные стороны поверхности стен. Иногда эти изгибы вялы, иногда более энергичны. Церковь Святого Карла у Четырех фонтанов имеет срезанные углы.

Еще более эффектнее интерьеры зданий барокко. Борромини в церкви Сант Ива построил внутренний план в форме,

напоминающей очертания пчелы. Пчелы изображались на гербе семейства Барберини, откуда родом был очередной папа, заказчик церкви. Изощренность пространственной структуры уже сама по себе рождала массу светотеневых эффектов. Здесь использовался мрамор, лепнина, скульптура.

Для архитектуры венецианского барокко типично палаццо Пезаро (архитектор Лонген Б.), отличающееся большой насыщенностью внешнего убранства. Здание трехэтажное, первый этаж – массивный , облицован рустом. На верхних этажах применен ордер, арки-окна, используется скульптура.

В XVII-XVIII в. возникают крупные садово-парковые ансамбли. Складывается стиль итальянского парка. Вилла Альдобрандини формируется как террасный парк, композиция которого развивается вдоль главной оси. Десь используются водные каскады.

В Испании видны готические традиции и мавританские черты в архитектуре. Высшие достижения испанского барокко связаны с творчеством архитектора Хосе Чурригера и его учеников. Он был не только архитектором, но и занимался декоративными работами (оформление парадного дворца Изуитской коллегии). Стиль чурригереск, как он назывался в Испании, характеризуется насыщенностью фантастически сложными, причудливыми сплетениями декоративных форм, динамизмом композиции. Некоторые мотивы подчеркнуты из древнемексиканских и древнеперуанских памятников (монастырь Чертозы в Гранаде). К стилю барокко относится алтарь Эль Транспоренте в соборе города Толедо (XVIIIв.). Вторая половина XVIII в. в Испании ознаменовалась усилением поиций классицизма.

Франция. Зодчий Луи Лево в середине XVII в. продолжает строительство Лувра, строит замок Во ле Виконт вместе с живописцем-декоратором Лебреном и архитектором Ленотром для министра финансов Фуке. Людовик XIV приступил к строительству Версаля (1661-1708) в двадцати двух летнем

возрасте, решительно отвергнув советы министра Кольбера достроить резиденцию предков – парижский Лувр. Цвет в период барокко становится абстрактным средством для ритмизации пространства, усиления восприятия глубины. Декоративные работы в Версале выполняет Шарль Лебрен. Для Франции характерна барочная отделка залов и скульптуры в экстерьерах. Фасады зданий по-классически сдержанны.

С именем архитектора Ардуэна Мансара связан третий этап строительства Версаля во второй половине XVII в. Он строит собор Инвалидов – крупнейшее сооружение французской столицы. Им создана одна из основных площадей Парижа – Вандомская.

В XVIII в. преобладает стиль рококо. Новых зданий возводится мало. В основном это переделка интерьеров. Орнамент становится мелкомасштабным, иногда асимметричным (отделка отеля Субиз, архитектор Деламер, 1730).

Интересна церковь Сан-Лоренцо в Турине (1668-1687). Здесь архитектор Гварди использовал возможности конструкций того времени.

Германия характеризуется стилистической неоднородностью и наличием иностранных влияний в различных районах страны в начале XVIII в. На западе ощущается влияние Франции, на севере – Нидерландов, на юге – Италии. Как представитель позднего барокко в Германии архитектор Бальтазар Нейман (1687-1753) в 1743 г. начал строительство церкви Четырнадцати святых на вершине горы над рекой Майн. В итальянских церквях позднего барокко купол часто был погружен в полутьму, но в церкви Четырнадцати святых свет льется через большие окна со всех сторон. К сооружениям в стиле барокко можно отнести Церковь святого Иоганна Непомук в Мюнхене (первая половина XVIIIв., архитектор Е.-К. Азам), Цвиингер в Дрездене (первая половина XVIIIв., архитектор Пеппельман),

В XVIII в. стиль рококо появляется в интерьерах Германии и Австрии. Француз Франсуа Кювилье способствовал развитию

рококо в Германии (павилион Амалионбург в Нимфербурге под Мюнхеном).

Бельгия ярче проявила барочный стиль, чем Голландия.

Англия. Ведущим мастером второй половины XVII в - начала XVIII в. был Кристофер Рен. Самым крупным его произведением является собор святого Петра в Лондоне. Проект сочетал базиликальный и центральнокупольный тип храма. Фасад, фланкируемый двумя портиками, напоминает английскую готику, но декорирован ордером. Архитектура в целом классинестична, барокко проявляется в подчеркнутой монументальности и некоторой живописности башен. Классическая сдержанность проявляется и в другой работе Рена – Гринвичском госпитале на берегу Темзы.

Современником Рена был Джон Ванброу – наиболее барочный из всех английских мастеров. Замок Бленхейм (1705) в композиционном отношении напоминает Версаль.

Интерьер барокко. XVII в. – век мебели с секретом. Здесь используется двойное, иногда тройное дно. Немецкие шкафы напоминали архитектуру. Нажатием на розу, например, выдвигается шкафчик. В это время появляются музыкальные шкатулки, гобелены. Рим изобрел шкаф с вешалкой (до этого были сундуки). Архитектор Шарль Буль придумал комод. Мейсенский фарфор в Германии подарил статуэтки из фарфора.

«Стиль Булль» – стиль дворцовой мебели по имени придворного мастера Людовика XIV Андре Шарля Булля (1642-1732). Характерные черты стиля: использование главным образом черного дерева, декор из бронзовых рамок, заполненных вставками из черепахи, перламутром и другими материалами, тягами, розетками. Композиционную основу составляло панно с введением человеческих фигур в обрамлении извивов орнамента.

В наиболее ярких барочных архитектурных композициях статическое пространство решено как пространство, обладающее динамикой ритма. Цвет привлекался для этой же цели. Он отделен от предметного значения и становится абстрактным средством

артикуляции пространства. Он используется для усиления глубины (работы венского художника Маульбертиа (1724-1796)).

В Италии XVII в. вестибюль решается как парадный зал, откуда по монументальной лестнице можно подняться в аванзал, а затем в главный парадный зал. До середины XVII в. потолки имели преимущественно плоскую форму, позднее их вытесняют так называемые зеркальные (деревянные) своды на развитых подпругах, покрытые штукатуркой с росписью. Плоскости стен оформлялись элементами ордеров, лепниной. Потолки разграничивались тягами и рамами, в которых располагались картины, создающие эффект прорыва пространства за счет перспективных изображений и ракурсов фигур. В комнатах меньших размеров стены затягивались тканями и покрывались росписями. В основе орнамента итальянского барокко лежат темы Возрождения. Исключительного развития достигает прикладное искусство, черты которого во многом были определены придворным художником Шарлем Лебреном.

Сикст V и планировка барочного Рима. Сикст V прокладывал улицы не считаясь с существующей застройкой, а исходя из требований топографической структуры Рима.

Архитектор Барромини был родом из северных районов Италии. Его деятельность началась с работы в качестве каменщика на строительстве собора св. Петра. Церковь Сан Кармо (1167) была построена на средства испанского монашества францисканскогo ордена. Церковь Сант Иво в Риме строилась 25 лет (1642-1667) на средства ордена иезуитов. Шестиконечная звезда – излюбленный мотив Барромини – представляет собой невидимое центральное ядро, на котором основан план Сант Иво. Своей трактовкой стен и плана сооружения Барромини внес в архитектуру новое представление о пластике форм. Он. Придавал динамизм всему архитектурному облику здания. Волнистая стена, выделенные сегменты купола церкви Сант Иво, завершение купола в виде устремленной в небо спирали – все это пути к единой цели. Влияние Барромини распространилось по свей

Европе и сказалось даже на планировке городов, несмотря на осуждения французских и английских архитекторов академического направления в течении всего XVIII и значительной части XIX в.

Национальные художественные школы XVII в.

Локализация национальных художественных школ XVII в. Многообразие и богатство проявленных жанровых форм в искусстве.

Барокко наиболее ярко проявилось в Италии, где отразилось и в архитектуре. Затем этот стиль распространяется в Испании, Португалии, Фландрии, несколько позже – в Германии, Англии, Скандинавии, Восточной Европе, Новом Свете. В XVIII в. барокко развивается в России. Во Франции и Голландии барокко не получило широкого распространения. В середине XVIIв. во Франции формируется стиль классицизм. В Голландии преобладают реалистические тенденции. За исключением нескольких стран в начале XVIII в. барокко в Европе уступает место рококо.

Основные пути развития искусства XVII в. определяют национальные школы: итальянская, испанская, фламандская, голландская и французская.

В XVII в., особенно в Голландии, художники работают во многих жанровых формах, в том числе и новых для истории искусства. При этом они имеют специализацию в одном или нескольких направлениях. Сюжеты картин часто варьируются в узком, узнаваемом диапазоне. Так можно выделить следующие жанровые направления: групповой портрет, пейзаж, марины, анималистический жанр, натюрморт; картины, отражающие крестьянский и бюргерский быт и т. д.

Чем больше осознанных опытов переживает человек при взаимодействии с миром, тем выше сила духа, тем важнее мудрость и знания, радость от близости и поддержки человека человеком, душевное тепло, счастье любить. Два великих открытия XVII в. – пространство и свет – приобщают жизнь даже

незаметного героя к всемирно-историческому процессу. Это дыхание большого мира, больших движений наделяет жанровые, пейзажные, портретные полотна, не говоря уже об исторических, религиозных, мифологических картинах XVII в., монументальным внутренним масштабом даже тогда, когда они интимны по форме.

Италия XVII в.

В живописи Италии наряду с барочной декоративной живописью интерьеров развивался «болонский академизм» братьев Караччи и их учеников: Гвидо Рени, Доминикино и других. Реалистическое течение в Итальянской живописи связано с именем Караваджо. У этого художника было много последователей, в том числе в Испании, поэтому возникает название художественной техники – караваджизм.

Караваджо пишет крупными обхемами. Он был беден, скитался, заводил связи с темным миром «барви» – итальянских бандитов, сидел в тюрьмах, умер молодым. Он не склонен к философским размышлениям. Его интересует неприкрашенное, крепкое. В искусстве Италии Караваджо – одинокая фигура не только в силу своего революционного метода, но и в силу органичности, цельности своего искусства. Развитие искусства Караваджо с его демонстративной простонародностью типов, грубой реальностью ситуаций, внезапностью бурных аффектов было вызовом барочной архитектурной среде и системе идеализированного искусства. Вырез одного, взятого крупным планом эпизода, выталкивание из густого темного тона выхваченных светом фигур ломало идеальность образа. Сочетание прозрачности бытовых деталей с торжественностью внезапного озарения, монументализация грубой реальности формирует новый идеал. Картины полны сложного движения – это роднит его со стилем барокко.

Испания XVII в.

В конце XV в. Испания полностью освободилась от мавров.

Первым подлинно великим испанским художником был грек родом с острова Крит, за что был прозван Эль Греко. Эль Греко

(1545-1614) был учеником уже старого Тициана. Он перенял многотональность от своего учителя. Можно сказать, что цвет у него становится абстрактным, передавая лишь психологическую выразительность темы, не определяя большие предметные категории. В своих работах он усилил страстное движение фигур Тинторетто до экстатического видения и превратил «усмирение» цвета Веронезе в свободные и выразительные цветовые симфонии. Эль Греко было 35 лет, когда он переехал в Испанию. Его живопись не понравилась Филиппу II, и художник не стал придворным живописцем, а поселился в Толедо. Скромная панорама города часто изображалась на его картинах. Вытянутость и деформированность фигур отражают дух художника. О Эль Греко после его смерти вспомнили лишь в XXв.

Подлинными наследниками Караваджо, развившими его прогрессивные идеи, были художники не Италии, а Испании, и отчасти Фландрии. Испанцам оказались близки контрасты света и тени, материализация чуда (Франсиско Рибальта, Хусепе Рибера, Франсиско Сурбаран).

Рибера воспринимал жизнь драматически. Частыми сюжетами его картин были мученичества или портреты людей нелегкой жизни: изможденных нищих, пилигримов, калек («Святая Инесса», «Хромоножка»).

Величие Сурбарана – величие простоты. Светотень в его ранних работах караваджисткая. Еще задолго до Сезанна Сурбаран находил в природных формах первоформы.

Диего Веласкес был в течении почти 40 лет придворным живописцем короля Филиппа IV, писал портреты самого короля, его детей, приближенных, карликов, шутов. Им написано всего несколько картин на мифологические темы («Кузница Вулкана», «Вакх», «Венера и Амур»), одно историческое полотно – «Сдача Бреды». Папа Иннокентий X, портрет которого Веласкес писал в Италии, воскликнул при виде картины: «Чересчур правдиво!». Художник был психологом, живописцем характеров. Веласкес воспринял уроки итальянского барокко, его волшебную

воздушность, естественность движений. Он оценил бескомпромиссную правдивость, могучую светотень и пластику Караваджо, угловатую напряженность итальянского искусства. Живопись Веласкеса проста, богата сопоставлениями, психологической проницательностью, блеском света и ощущением воздуха («Менины», «Венера», «Пряхи»).

В XVII в. нидерландское искусство разделилось на две школы: фламандскую (территория современной Бельгии) и голландскую.

Фландрия XVII в.

Живописи Фландрии присуща та же неоднородность, что и испанской, та же двойная природа – сословно-дворянская и народная, парадная и повседневная, внешняя и сокровенная. Грандиозные алтари Рубенса и Иорданса полны не только бурного пафоса барокко, но и жаркого неистовства плоти. Но когда спадают пышные одежды воображения и утихают эмоции, пейзажные и фигурные рисунки Рубенса наполняются непринужденностью и прямотой. Портреты ван Дейка не только захватывают величавой красотой аристократизма, но и покоряют одухотворенностью.

Пауль Рубенс. XVII - XVIII вв. знают художников – баловней судьбы, любимцев фортуны. Это Бернини и Тьеполо в Италии, Рубенс – во Фландрии. Рубенс возглавлял самую большую в Европе художественную мастерскую, исполняющую заказы европейских венценосцев и католических орденов. Рубенс неглубок как художник, но очень плодовит. Ни блестящее образование, ни светлый лоск, ни жизнь в Италии не истребили в Рубенсе «мужицкого» начала. Орден иезуитов был главным и постоянным его заказчиком. Как истинный художник барокко Рубенс изображал обнаженные и полуобнаженные тела в сильном возбужденном движении и, где только возможно, вводил мотивы схватки, борьбы, погони. «Смешались в кучу кони, люди…» – эти строки отражают ощущение от его работ. Персонажам Рубенса недостает внутренней сосредоточенности. Картины художника

обладают теплым колоритом. В его работах переходы светотени незаметны, четкие контуры отсутствуют. В пейзажах Рубенса ощущается мощь земли, сочетаются интимные уголки и неохватимые глазом панорамы.

У Рубенса был любимый ученик - Анонис Ван Дейк. Он имел шумный успех как портретист в Англии и Италии. Аристократичные руки персонажей его работ наделены автопортретным сходством.

Якоб Иорданс - помощник Рубенса. Картины Иорданса – воплощение фламандского жизнелюбия. Художник демонстративно простонароден и грубоват («Король пьет», «Сатир в гостях у крестьянина»).

Франс Снейдерс писал громадных размеров натюрморты. Его работы – апофеоз земных щедрот.

Голландия XVII в.

Рембранта (1606-1669) принято считать живописцем светотени. У него цвет становится материализованной световой энергией, заряженной своеобразным напряжением. Чистые цвета сверкают подобно драгоценным камням в темной оправе. Пейзажи Рембранта озарены общечеловеческим чувством, но природа в них не претендует на всеобщность. Большое, духовное живет в малом, интимном. Перенеся действие с многолюдных площадей, храмов, залов во внутреннюю сферу чувств, Рембрант зрелой поры насыщает картину человеческими переживаниями. Он любит писать суровые усталые лица бедняков, любит писать старцев, старух, слепых, увеченных. Бытового Жанра Рембрант чуждался. В «Портрете еврея» чувствуется бездонность терпеливой, мудрой, кроткой души. До начала 40-х гг. Рембрант был самым популярным художником Голландии, пока его живопись не шокировала бюргеров. Им была приятна способность художника поэтизировать чувственное и будничное («Портрет Саскии» (жены художника), «Даная»). В 1642 г. Саския умерла, в это же время обозначилась трещина в отношениях с заказчиками.

Обедневший, он писал лучшие свои портреты. Самое сильное средство в его живописи – светотень (Блудный сын»).

Портреты Франса Хальса рисуют либо дружескую спайку стрелковых корпораций, либо дерзкую самоуверенность делового голландца («Стрелковая гильдия»).

Типичные голландские пейзажи – ветряные мельницы, каналы со скользящими по ним лодками, серое небо – отражены на полотнах Ян ван Гоена и Якоба ван Рейсдаля. Якоб ван Рейсдаль приходит то к романтическому разочарованию, то к интимному пейзажу, где господствует свежесть реального цвета. Марины – морские пейзажи – пишутся в это время Яном Порселлисом. Анималистический жанр проявлен в творчестве Альберта Кейпа («Коровы на водопое»). Голландские натюрморты скромны по размерам и мотивам. Таковы картины Питера Класа и Вильяма Хеда.

Попойки и драки в трактирах вытесняются на картинах середины века «домашними» сценами с их уютом. Каждый художник создает свой неповторимый мир (болота Рёйсдаля, крестьяне Остаде, Офицеры Терборха). Крестьянский быт отражен в творчестве Андриана ван Остаде. «Малыми голландцами» называют голландских художников, работающих в узком направлении, как правило, их картины малы по разметам, иногда величиной с открытку. Бюргерский быт описан в работах Ян Стена, Герарда Терборха. Ян стен кроме занятий творчеством был хозяином трактира («Гуляки»). Терборха ценили за искусную передачу фактуры материалов. В картине «Бокал лимонада»между кавалером и дамой идет мягкий, но настойчивый диалог. Интересны и типичны интерьеры Питера де Хоха. Особо выделяется дельфийская школа живописи (по названию города Дельфты). К ней принадлежат мастера Карель Фабрициус Эммануэль де Витте, Ян Вермер Дельфтский. Вермер Дельфтский пишет те же бытовые сцены - девушку за чтением письма, служанок за работой, домашние концерты. Замечательная цветовая гармония в картинах Вермера – одна из тайн его

искусства («Головка девушки», «Вид Дельфта»). Он за всю жизнь написал 2-3 пейзажа, но как пейзажист оказался впереди своих современников.

У малых голландцев интимное и частное выступает без космических ассоциаций. Голландский художник может удовлетвориться покосившимся забором, уснувшим в кабаке крестьянином, коровой на пастбище, не ставя их в связь с закономерностями всемирного порядка. Голландская живопись не расчитана на украшение интерьера, хотя прекрасно с ним гармонирует. Насыщенное содержание вмещается в рамку небольшой картины, что требует ювелирной точности. При этом мелочность письма составляет удел некогда популярных, но ныне не высоко ценящихся Дау и Мирисов. У лучших мастеров техника живописи достигает вершины красоты, целесообразности, гибкости (Хальс, Вермер Дельфтский).

Франция XVII в.

Во французской архитектуре этого времени наблюдается постепенное формирование классического направления. В живописи - влияние маньеризма, фламандского и итальянского барокко, караваджизма и реалистического искусства Голландии. К этому периоду относится деятельность трех братьев Ленен. Самым выдающимся был Луи Ленен. Они писали сцены из жизни крестьян. В картине «Семейство молочницы» в спокойных фигурах есть нечто человечески священное, нет суетливости жанровой сцены. Творчество Жоржа де Латура называют «живописью реального мира».

В 1648 г. была основана Королевская академия живописи и скульптуры. С 60-х гг. Академия полность подчинена двору. В 1671 г. образовалась Академия Архитектуры. Многие художники подолгу жили в Италии. Пуссен провел в Риме почти всю жизнь.

Классицизм – новое возрождение античности. Его основа – стремление к рациональному, к разумному, к порядку. Классицизм XVIIв. отличался возвышенной мечтательностью и несколько холодноватой отвлеченностью. Классицизм

культивировал чувство долга. Свет и тень на картинах в прямом и переносном смысле четко разделены. Мужественный герой мужественен везде, а скупой скупится. Переходы ит оттенки у классицизма не в чести.

Классическое направление в живописи связано с именем Николы Пуссена. Ему свойствены четкий линейный ритм, статичность. Пуссен не изображал свою современность. Он пишет мифологические сюжеты как величественное видение исчезнувшего золотого века. Пуссен – строгий мечтатель. Пейзажи Пуссена – героическая конструкция, обладающая всемирным размахом. Раннее сложение классицизма, стремление к разумности, логичности, порядку и теоретическому формулированию идеала, ощущение неповторимости каждого человека отражено в искусстве Франции. Пуссен уподоблял типы построения картины античным музыкальным ладам. Видна логика, ясность, равновесие в построении композиции, в расстановке фигур, в распределении масс, в движениях – благородная грация.

Классически идеализированный пейзаж создает Клод Лорен. Вторая половина XVII в. связана с длительным правлением короля Людовика XIV – короля-солнце.

Искусство XVIII века. Рококо (рокайль, стиль Людовика XV).

XVIII в называют веком Просвещения, Галантным веком. Развитие европейского искусства XVIII в. сложно и неравномерно. В лишенной национального единства Италии наивысшие достижения связаны с венецианской школой. Во Франции прослеживается эволюция от рококо (с 1720 г.) к искусству программно-гражданского характера. В искусстве, и особенно в литературе Англии уже зарождаются характерные черты реализма развитого буржуазного общества. Молодой Гойя в Испании всем своим творчеством подготовил романтизм нового столетия. В искусстве XVIII в. проявляется в собственном смысле частное явление, единичный человек, обособленный угол

природы, но, как правило, они выступают в соединении с миром фантазии, в театральной игре, на сценических подмостках. Лишь XIX в. осмелился вывести частное, единичное, обособленное как значительное само по себе, не нуждающееся в контурах.

Мощную пространственную динамику, пластическую игру форм барокко сменяет стиль, который как бы переводит криволинейное построение барокко в новый регистр. Оставляя без внимания фасады, рококо разыгрывает на стенах и потолках интерьеров орнаментальные симфонии, сплетает кружевные узоры, достигая в этом виртуозности, изящества, блеска, но полностью утрачивая барочную монументальность, основательность и силу. Рококо – первый безордерный стиль. Рококо не имеет своей позитивной философии и сфера его действия ограничена. Наибольшее развитие стиль достиг в области прикладного искусства. В других сферах он проявляется сильнее всего там, где художнику приходится решать прежде всего декоративно-оформительские задачи: в архитектуре – не в конструкции здания, а в планировке и оформлении интерьера; в живописи – не в станковой картине, а в декоративных панно и росписях.

Барокко

Патетичность, грандиозность, внушительность;

Мощное движение тяжелых масс;

Торжественные мистерии, высо-копарные оды;

Бытовые жанры считаются нисшими.

Рококо

Облегченность, воздушность, несерьезность;

Исчезает ощущение весомости;

Беззаботные празднества, шутка;

Частое обращение к бытовым жанрам, но трактовка их несерьезная.

Искусство рококо – улыбающееся, меланхолическое искусство. Для него характерна вычурная с инкрустацией мебель в интерьерах, декоративные панно, зеркала, дробные формы,

орнамент сложный, построенный на изогнутых линиях. Ассиметричные композиции создают ощущение беспокойства – игривое, насмешливое, вычурное, дразнящее чувство. Сюжеты картин и росписей – любовные, эротические. Героини картин – нимфы, вакханки, Дианы, Венеры, совершающие свои туалеты и триумфы. Это “пастушеские сценки”, “галантные празднества”. В это время появляется интерес к тонким, интимным переживаниям, это шаг к сентиментализму.

Для стиля рококо не характерно использования ордера в декоре. При этом интерьеры декорируются панно, зеркалами. Плафонные розетки украшаются орнаментом (мотивы акантового листа, раковины, морской волны, трельяжной сетки). Иногда в орнаменте используются китайские мотивы. Конструктивная логика, четкое соотношение несущих и несомых частей, говорившее о строгих законах бытия, о героике долга, уступило место прихотливым плетениям орнамента, маскирующим истинные размеры и конфигурацию интерьера, границы стен и потолка. Небольшие комнаты, сохраняя уютность, не кажутся тесными, поскольку архитектура и живопись содают своего рода играющее пространство, пределы которого не ощутимы. Оно тает в зеркалах, огромных окнах и панно, многократно отражается, преломляется в живописных изображениях. Орнамент образует как бы сквозную форму, обволакивая карнизы, зеркала и окна, разделяя и одновременно соединяя реальное и воображаемое пространство. С этим связан и излюбленный колористический эффект: цвет декоративен, он лежит на плоскости холста или стены, украшает ее, одновременно обозначает бесконечную, неопределенную глубину, туманную даль. Колористическоя гамма состоит из забеленных, приглушенных тонов: жемчужно-серого (гри де перль), голубоватого (перванш), цвета крабового мяса (сомон), бледно-охристого (беж) и других. Новый стиль стал стилем небогатых домов.

В XVIII в. особое развитие получил театр. Ощущение мимолетности, призрачности жизни овладевает человеком.

Частная жизнь, интимные чувства, человеческие эмоции противопоставляются холодной официальности, фальшивой торжественности. В Англии возникает синтетический тип портрета взявший от парадных портретов выражение общественной ценности человека, а от интимных – интерес к его индивидуальному бытию.

В пейзажной живописи получает развитие “пейзаж настроения”, игравший значительную роль у Ватто, а затем у Гейнсборо и Гварди.

Развитие классицизма связано с именем немецкого эстетика Иоганна Иоахима Винкельмана. Статья «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре» 1755 г. подняла на уровень программы классические тенденции. Появились понятия «строгого вкуса», «вкуса к идеальному». Винкельман в это время написал первый учебник по истории искусств «История искусств древности». Он содействовал эволюционному движению в направлении осознания явлений искусства.

Классицизм XVIII в. воспринимается как «облегченный» классицизм предшествующего столетия. В нем больше археологической точности, чем в пердшественнике, больше изящества, выдумки, разнообразия. Но также чувствуется недостаток весомости и силы. Классицизм XVIII в. отбрасывает античные классические нормы.

Зодчество Германии XVIII в. развивается в рамках классицизма. Бранденбурнские ворота (1781-1791) архитектора К. Лангансена напоминают Пропилеи Афинского Акрополя.

В сфере внимания находятся страны: Италия, Франция, Англия, Испания.

Италия.

Венеция XVIII в. являлась центром музыкальной и театральной жизни Европы, книгопечатания, стеклоделия. Она славилась празднествами, маскарадами. Спрос на декоративные

росписи дворцов вызвал развитие монументально-декоративной живописи, продолжавшей традиции барочного искусства.

Джовани Батиста Тьеполо (1696-1770) – последний представитель барокко в Европе. Ему свойственны огромное декоративное дарование и высокая колористическая культура («Королева Зенобия, обращающаяся к солдатам», «Встреча Клеопатры с Антонием»). Тьеполо – «Веронезе XVIII в.». Он являлся президентом Академии художеств. Слава о нем распространилась повсюду, мастер работал в Испании, Германии. Тьеполо писал громадные фрески, роскошные декоративные панно, алтарные образы, был виртуозом рисунка и офорта. Он смело объединял реальное пространство архитектуры с иллюзорным пространством живописи.

Его собратья по искусству писали небольшие картины – легкие бытовые сцены, портреты. Ведуты – городские пейзажи – пишут Каналетто, Гварди («Венецианский дворик», «Мостик у моря»). Гварди также пишет поэтические пейзажи настроения, галантные празднества, балы и концерты. Некоторые исследователи утверждают, что Тьеполо, Гварди, Каналетто развивали итальянский вариант рококо.

Франция.

В первой половине XVIII в ведущим стилем во Франции был рококо. Предтеча этого направления – Жан Антуан Ватто (1684-1721). Художник галантных празднеств, он изображал аристократическое общество в парке музыцирующее, танцующее, праздное («Жиль», «Паломничество на остров Киферу»). В этой живописи нет ни действия, ни сюжета. В цветовом решении используется множество оттенков. Композиция картин Ватто лишена устойчивости и поэтому возникает ощущение непрекращающегося движения. Но в его творчестве не было цельности и убежденности.

Франсуа Буше (1703-1770), начиная с выбора сюжета, следовал стереотипу, выработанному современным вкусом. Он изображал бесконечные апофеозы и триумфы, аллегории,

разыгрываемые детьми или обнаженными амурами («Туалет Венеры», «Венера с амуром»). Картина мастера – декоративное панно.

Жан Оноре Фрагонар (1732-1806) сделал блестящую карьеру без официальных связей. Пренебрегая королевскими заказами, почестями Академии художеств и выставочных Салонов, он писал картины благодаря поддержке коллекционеров и меценатов. Если его учитель Франсуа Буше, любимый живописец маркизы де Помпадур, прославлял придворное искусство при дворе Людовика XV и создавал композиции на мифологические сюжеты с обнаженными фигурами, которые украшали кабинеты и будуары, то Фрагонар отразил свою чувственность только в холстах. Почитатели Фрагонара говорили о его виртуозности, свободном мазке, динамике и смелости композиций в сценах забав и любви («Счастливые возможности качелей», «Поцелуй украдкой»). Это живописец-импровизатор, необычайно импульсивный и впечатлительный. Он работает в области бытового жанра, портрета, пейзажа, натюрморта, пишет картины на литературные и исторические сюжеты. Стихия Фрагонара – бурное чувство полноты жизни, ничем не стесненной. Он создает счастливый, бесконечный и легкомысленный мир, нередко заимствуя сюжеты из арсенала рококо, но в его работах столько непосредственного и личного, что это не может уместиться в рамках одного стиля. Он создает вещи с быстротой и воодушевлением экспромта. Его картины наполнены светом и воздухом.

В 1760-1770-х гг. наметился интерес к голландскому реализму. Жан-Батиста Шарден (1699-1779) пишет натюрморты и жанровые картины. Ему свойственна трезвая реалистическая манера, изображение тихой жизни буржуа, не знающей резких перемен. Мастер писал натюрморты, в то время считавшиеся нисшим жанром.

На протяжении всей своей жизни Жан Батист Грез (1725-1805) мечтал лишь об одном: получить благородный титул исторического художника, причисленного к последователям

Николы Пуссена. Однако, по настоящему он прославился своими сценами из деревенской жизни, в которых не без патетики и слезливых эффектов превозносил «традиционные добродетели» крестьянской семьи: законный брак, власть отца и почтительную любовь сына. Как проповедник патриархальных идиллий он пользовался популярностью у современников. Его картины – уроки морали («Баловное дитя», «Плоды хорошего воспитания», «Паралитик»).

Развитие скульптуры во Франции XVIII в. связано с именем Гудона («Портрет мадам Гудон», «Статуя Вольтера»), Фрагонара («Грозящий Амур», «Памятник Петру I), Пигаля («Меркурий»).

Во второй половине XVIII в ведущим стилем в архитектуре Франции становится классицизм. В этом стиле строится церковь святой Женевьевы в Париже, архитектор Жак Жермен Суффло. Позже она была перестроена в Пантеон – место погребения великих людей Франции. В интерьере и прикладном искусстве стиль классицизма называют стилем Людовика XVI.

Англия.

Рационалистические тенденции создавали почву для процветания классицизма. Для архитектуры Англии характерно увлечение античностью (палладианство).

Барочные тенденции в начале века нашли отражение в загордных резиденциях Хоурд и Бленим (архитектор Джон Ванбру). Здания имеют сложную пространственную структуру, динамичные линии силуэта, живописное распределение масс.

Интересна скульптура Гринлинга Гиббонса, который прославился как резчик по дереву и камню (резьба собора святого Павла, алтарные преграды церквей Сити).

К 1740-м гг. английское Просвещение достигло зрелости. Вера в могущество человеческого разума, активность вторжения в общественную жизнь, убежденность в возможности ее обновления путем воспитания и просвещения возобладали в сознании людей. Но английское Просвещение не имело революционного пафоса. Большинство его представителей были удовлетворены реформами

1689 г. В 1794 г. начинается строительство круглого в плане города Бата. Архитектор Джон Вуд, руководивший проектом, был одновременно архитектором, инженером-строителем, предпринимателем и художником. Его сын и преемник Джон Вуд Младший завершил строительство «круга» в 1764 г. и в 1769 г. построил знаменитый Ройал Кресчент – комплекс из 30 домов, соединенных вместе и образующих линию. В 1793-96 гг. строится Сандерленндский мост с длиной пролета 32 м. и с применением чугунных деталей.

Основоположником ландшафтного паркостроения является Вильям Кент. В ландшафтном парке распределение и планировка групп деревьев, лужаек, водоемов подражает естественным формам природы. Живописные дорожки открывают новые и новые виды. Здесь присутствуют гроты, руины. Вильям Кент увлекался палладианством. В замке Холькхэм (1730-е гг.) интерьеры отмечены спокойствием и умеренностью, использованы здесь кессонные потолки. В архитектуре Англии трудно провести грань между классицизмом и барокко.

Во второй половине XVIII в. работают братья Адамс – Роберт и Джеймс. Роберт Адамс изучает памятники античной культуры в Италии. По возвращении на родину он строит жилые здания с проработанной планировкой. Постепенно он отходит от палладианства (замок Кедльстон-холл).

В Англии XVIII в. развивается пейзажная и портретная живопись, карикатура. Совершенствуется техника акварельной живописи, которая становится самостоятельным видом искусства. Интересны акварельные пейзажи Джона Роберта Козенса и Томаса Гертина.

Томас Гейнсборо (1727-1788) был девятым ребенком в семье. Мать Гейнсборо – умная, образованная женщина, увлекалась живописью. Особенно хорошо она писала цветы. Гейнсборо сформировался как хороший художник очень быстро. В 13 лет он покинул Садбери, а приехав в Лондон, стал работать портретистом. Он поселился у серебряных дел мастера Роберта

Эндрюса Старшего. В Лондоне он посещает Академию святого Мартина, которой руководит Хогарт. Гейнсборо очень любил писать пейзажи, но прославился как портретист. Констебель считал его «гением пейзажа». Художник обладал интуицией, тонко чувствовал человека. Гейнсборо продолжал писать для души любимые пейзажи. Во время прогулок он собирал причудливые корни деревьев, траву и дома сооружал миниатюрные ландшафты, а на холсте преображал их в величественные скалы, ущелья и деревья. В творчестве этого мастера выражены два основных аспекта Просвещения: рационалистический и эмоциональный. Он член Академии художеств, но стоит от нее в стороне. Обостренное чувство природы и музыкальность стали важными чертами таланта Гейнсборо. Для зрелого мастера характерны портреты в рост на фоне пейзажа, удлиненность пропорций. Поздние работы как бы сотканы из легких, разнообразных по форме и плотности мазков – серебристых, зеленоватых, голубых. Мазки струятся, вибрируют, то становясь гуще, то оставляя свободные кусочки холста. Волнующая мелодия мазков воздействует на зрителя, создавая тонкое чувство ритма. Пейзажи Гейнсборо и Уилсона выполнены в классическом стиле, напоминая Лоррена.

Уильям Хогарт (1697-1764) пишет жанровые картины, групповые («разговорные») портреты, портреты людей искусства, выполняет гравюры, работает в сатирическом жанре («Девушка с креветками», «Свадебный бал», «Модный брак», «Выборы»). В гибком мазке Хогарта нет увлечения декоративностью. Это средство создания подвижной, выразительной формы и силуэта.

Дж. Рельнольдс (1723-1792) выполняет серии портретов, иногда по 150 в год. Он был первым президентом Королевской Академии. Как теоретик описывает классическую эстетику в трактате «Речи». Он стоит на позиции иерархии стилей, но как практик мало работает в области «высокого стиля». Предметы на картинах Рейнольдса несут печать характера их владельца.

В дизайне мебели в середине XVIII в. господствует стиль Чиппендейл (по имени мастера Томаса Чиппендейла). Он отразил английскую восприимчивость и тяготение к классицизму при ограниченном воздействии барокко. Такая мебель при наличии изогнутых линий от рококо

8.2. Стили Классицизм (XVII в.), Неоклассицизм (к. XVIII в.), Ампир (первая половина XIX в.)

Три основных направления предопределяли художественную жизнь этого времени: классицизм, романтизм и реализм. Нередко они переплетались между собой в рамках одних национальных школ и в творчестве одного художника. Например, в творчестве Давида, Гойи, Жерико.

В живописи классицизм проявляет себя логическим развертыванием сюжета, уравновешенной композицией, ясной передачей объема, локальными цветовыми отношениями. В картинах существует разграничение планов с помощью цвета. Передний план обычно теплых коричневых оттенков, средний план более холодноват и представлен зеленоватой гаммой, дальний план – холодный голубой.

Искусство Англии.

Писатель Хорас Уолпол превозносил садово-парковое искусство, поэзию и живопись как трех Сестер, трех Граций, облагораживающих и обогащающих природу. Начало романтического направления отождествляется в живописи **с Тернером (1775-1851) и Констеблем (1776-1837).** Эти художники пользовались цветом как психически выразительным средством для передачи «настроения» пейзажу. Констебль не использовал однородного зеленого цвета в своих картинах, но разбивал его на мельчайшие цветовые переходы от светлого к темному, от холодного к теплому, от блеклых к ярким тонам. Таким образом, цветовые поверхности производили впечатление живых и таинственных. Тернер создал несколько беспредметных цветовых

композиций, которые позволили считать его первым абстракционистом среди европейских художников

Джон Констебль (1776-1837) достиг мастерства в передаче быстро сменяющихся эффектов освещения, ощущения свежести зелени. Он одним из первых начал писать этюды на пленере («Собор Солсбери из сада епископа», «Телега для сена»). Констебль придерживался реалистического направления в живописи, но его находки были оценены романтиками.

Романтик в пейзаже **Джозеф Тернер (1778-1851)** был мастером акварели, его интересовала воздушная среда. Стихией Тернера было море, насыщенный влагой воздух, взлет парусов, фантастические световые эффекты («Морозное утро», «Кораблекрушение»). Констебель о нем говорил, что он пишет»подкрашенным паром».

В 1848 г. поэт и художник **Данте Габриэль Россети (1823-1882)** помог основать общество художников, именовавших себя «Братство прерафаэлистов». Общество стремилось с помощью искусства лечить язвы современной цивилизации. Члены группы черпали вдохновение в работах XV в. Одна из ранних работ Россети «Благовещение» бледная, ограниченная по цветовому диапазону с преобладанием вертикальных составляющих.

Уильям Морис (1834-1896) начинал как художник-прерафаэлист, но очень скоро его заинтересовало искусство, пригодное к потреблени: архитектура жилых зданий, внутреннее пространство жилища, предметы обстановки (мебель, занавески, обои). Ему хотелось возродить ручные ремесла доиндустриальной эпохи. Морис был проповедником простоты.

Искусство Испании.

Франсиско Гойя (1746-1828) открыл для Испании целую эпоху, положив начало развитию реалистической живописи нового времени. Его называют предтечей романтизма в Европе. Начало его творческого пути связано с работой на Королевской мануфактуре по производству гобелен (безворсовых ковров). Он выполнял эскизы сюжетов на картонах, называемых шпалерами

(«Махи с кавалерами»). Художнику чужда идеализация образов. На картине «Семья короля Карла IV» при парадности одежды проявилась правдивость в изображении лиц и характеров. Сатира на испанскую действительность представлена сериями офортов «Капричос», «Ужасы войны». Работы Гойи нравоучительны. Романтические находки мастера связаны с поисками в области цвета.

Будучи придворным художником короля Карла IV, Франсиско де Гойя-и-Лусиетес оставил галерею портретов знатных лиц мадридского двора, испанской аристократии, высоко образованного общества своего времени.

Кроме Гойи известный романтик Леонардо Алекса писал в свободной манере небольшие жанровые картины, портреты. Но в основном в архитектуре, скульптуре и живописи Испании начала XIX в. процветал академизм. По примеру Виоле ле Дюка в Испании начинается восстановление средневековых памятников архитектуры во второй половине XIX в. Эклектические тенденции выражены в скульптуре. Испания и всех европейских стран в XIX в. выделялась живописными произведениями исторического жанра. Эти картины – идеализация далекого прошлого (Эд. Росалес «Завещание Изабеллы»). Во второй половине XIXв. наблюдается обращение к темам повседневной жизни. Художник Фортуни изображает быт Испании XVIII в. («Любители гравюр», «Выбор модели»). В 90-е гг. сказывается воздействие импрессионизма.**Ампир.** Архитектура Франции времен Наполеона (начало XIX в.) соотносится со стилем империи – ампиром. Архитектура должна прославлять и возвеличивать политику Наполеона, поэтому происходит обращение к аналогам архитектуры древнеримской империи. Большинство сооружений в это время – триумфальные памятники (Арка Звезды на Елисейских полях, архитектор Ж.-Ф. Шальгрен; Вандомская колонна как подражание колонне Траяна в Риме, архитекторы Ж. Лепер и Ж. Жандэн). Другими ведущими архитекторами ампира были Шарль Персье и Пьер Фонтен.

Стиль классицизма в интерьерах во многом схож с рококо. В оформлении небольших помещений используется панно, зеркала, мелкий масштаб декора.

В орнаменте отмечен стиль Директории – переходный от стиля классицизма к ампиру. В стиле Людовика XVI (классицизм) используются два основных мотива:

•Античный (мелкий акант, мифологические образы, факелы, колчаны, луки, шлемы, мечи, щиты, копья);

•Деревенский или пасторальный (букеты или гирлянды цветов, снопы, ленты, музыкальные инструменты – гитара или свирель, животные – бараны, козы, их головы или лапы).

Следует отметить преимущественное использование военной атрибутики римского происхождения (доспехи, щиты, мечи). Декор перегружен арабесками, пальметтами, фантастическими мотивами из этрусского искусства. Стиль ампир вносит мотивы из помпейских росписей и отчасти египетского искусства. Элементы пасторальности исчезают. Этот стиль связан с триумфальными, героическими мотивами (гирлянды и венки, императорские орлы, военные римские доспехи, геометрический античный орнамент – меандр, фигуры в античных одеждах, вазы, пальметты, лира, рог изобилия). Из Египта заимствованы сфинксы, лилии, обелиски. В стилях классицизма и ампира используется ограниченная черно-белая палитра, которая умеренно оживлена хроматическими цветами. В ампире используется пурпур, малиновый, желтый, зеленый, синий цвета. В мебели отдается предпочтение красному дереву с бронзовыми позолоченными деталями.

ТЕМА 9. Стиль Эклектика (вторая половина XIX в.) и Стиль модерн (к. XIX – н. XX в.)

9.1. Стиль Эклектика (вторая половина XIX в.)

Эклектика, также эклектизм (греч. еклекфьт, «избранный, отборный», от греч. еклЭгщ, «выбирать, отбирать, избирать») — смешение, соединение разнородных стилей, идей, взглядов и т. п., основанное на их искусственном соединении. Термин введён в употребление во II веке родоначальником философской школы эклектизма Потамоном. В дальнейшем термин эклектика получил более широкое использование. (Эклектика - XIX век. 1830—90-х гг.) Стиль противопоставил строгости и единообразию Классицизма, свободу выбора стилей, совместив эти направления в стиле Эклектика.

Философия романтизма, отказ от стереотипов и догм послужило основой для создания стиля интерьера и архитектуры который мы знаем как Эклектика. Модным стало все, что было комфортным и красивым в интерьерах прошлых стилей. Стиль обвиняли в безвкусице и чрезмерной перегруженности декором. Однако стиль имел свои отличительные черты: пластичные формы, обилие текстиля, мягкость и удобство мебели, множество декоративных элементов.

Смешение нескольких стилей (например, рококо, ренессанса, ампира) иногда и в одном изделии придавало неповторимость в стиле Эклектика. Эклектика в интерьере комнаты – это сочетание двух-трех различных стилей, объединенных цветом, текстурой, архитектурным решением.

Мебель в стиле Эклектика представляла собой динамические формы (прихотливо изогнутые и закрученные элементы), была украшена резьбой по дереву (изогнутые и закрученные орнаменты) Спинки стульев и кресел имели причудливые формы, а подлокотники завершались спиральными завитками. Отличительные черты: пластичные формы, обилие текстиля, мягкость и удобство мебели, множество декоративных элементов, которыми могли быть вещицы с разных концов света,

напоминающие о культурах Востока, средиземноморских стран и т.д. Вся мебель создавала ощущение декоративности.

Помните гоголевскую невесту, которая, планируя идеальный образ жениха, пыталась сочетать в нем губы Никанор Иваныча с носом Ивана Кузьмича и развязностью Балтазар Балтазарыча? Так вот и век XX вошел в историю искусств, как век смешения стилей, век эклектики.

Как зародился этот стиль? В начале века авангардисты в попытках создать что-то новое все время "натыкались" на то, что уже когда-то кем-то было создано в дрейвнейших культурах Китая или Индии, шумерских манускриптах или скульптурах Месопотамии. Но если пойти по пути некоторого заимствования и совмещения уже существующего, можно создать что-то новое и интересное. Так же появлялось "новое искусство" в архитектуре, дизайне. Так, например, минимализм интерпретировал в европейском варианте японский дзен-буддизм, утверждавший, что сдержанность - высшее проявление красоты.

А модный современный арт-дизайн вообще смешивает западное и восточное, старое и новое: арт-деко с хай-теком и этно. Интерьеры начала третьего тысячелетия по стилистическому составу многокомпонентны и напоминают винегрет.

Чаще всего смешиваются близкие между собой исторические стили, например, классицизм и ампир, барокко и модерн, получаются композиции, где вещи гармонично сочетаются в интерьере, не противореча друг другу.

Но иногда смешение стилей носит характер рискованного эксперимента, где элементы разных стилей намеренно противопоставляются, как бы сталкиваются между собой. И вдруг, смешанное в необычайных пропорциях, принадлежащее к разным эпохам и течениям в искусстве, становится единым целым, части которого неожиданно вошли в странную гармонию, создав нечто совершенно неповторимое, ярко индивидуальное. Весь образ такого дома построен на противоречиях, но главной его чертой становится удобство и комфорт. В этот образ удачно вписываются

"исторические включения" в современную стилистику. При этом современность опирается на эстетику прошлого. Так в доме сосуществуют примеры самой разнообразной живописи, от полотен старинных мастеров до подарков друзей и даже собственных "произведений живописи", созданных руками хозяев или их детей. А подчеркнуто современная мягкая мебель соседствует со старым комодом, пережившим несколько исторических эпох и даже несколько попыток реставрации и преобразования.

Комод может переезжать, менять цвет и молодеть, подстраиваясь под изменяющиеся пристрастия хозяев, пока не обретет свое законное место в гостиной, оттеняя своей солидностью современную аудиосистему с полками для дисков.

Стоит отметить, что в обстановке, где смешаны стилистически разные предметы, очень важно акцентировать внимание на деталях, потому что именно детали и объединяют такие разные по характеру предметы.

Например, если вы хотите основным элементом декора спальни сделать расписанные вручную ткани, привезенные из далекого путешествия и так полюбившиеся вам, то придется тщательно продумать цветовое решение комнаты, чтобы выделить этот элемент декора. Тут и становится уместен прием, когда часть стен в интерьере остается белыми, а часть - выкрашены в насыщенные цвета, подчеркивающие красоту размещенных на их фоне декоративных элементов. Этот прием цветового смешения, создавая своего рода цветовой коктейль, придает пространству дополнительную глубину.

Дом - это живой организм. Он развивается во времени вместе со своими обитателями и, как наша жизнь, он состоит из противоречий. А в образе дома мы угадываем индивидуальность его хозяев: многие предметы и детали, ставшие декоративными акцентами отдельных помещений дома, были в разные периоды приобретены хозяевами, и уже прожили вместе с ними какую-то часть жизни, постепенно становясь любимыми. Хозяевам трудно

расстаться с такими вещами, как и забыть важную часть своего прошлого. Поэтому, покупая квартиру, или просто меняя интерьер, многие стремятся "вписать" в него предметы, на первый взгляд совершенно не подходящие по стилю. Но для опытного дизайнера нет неразрешимых задач: небольшие продуманные изменения - и вот уже любимые вещи заняли свое особое место, причем оказывается, что созданная таким образом эклектика очень гармонична.

Еще один тип оригинального интерьера в стиле эклектики можно увидеть в домах людей много и увлеченно путешествующих и привозящих домой из поездок сувениры. В таких интерьерах, благодаря удачным импровизациям и вкусу хозяев, вещи из разных стран и эпох прекрасно уживаются как со старинной, так и с современной мебелью. И мы видим в доме чарующее смешение стилей, когда разноцветные пластиковые стулья и современный светильник соседствуют со старинным индийским подсвечником и антикварным столиком из ажурного чугунного литья. В таком доме, привезенные в багаже из путешествий "трофеи": каменные плошки из Дели, испанские стулья из кофейни, купленные на рынке, греческие ковры, китайская посуда и зеркало в тяжелой лепной раме - мирно уживаются друг с другом. Помимо того, эти разные, сувениры создают своеобразный декор-коктейль с мебелью, купленной у антиквара или заказанной у современного модного дизайнера. А общая идея такого интерьера: декор в духе фантазии и свободы, когда вещи, привлекшие хозяина формой и тщательной обработкой материала, компонуются между собой, невзирая на стиль.

Стиль фьюжн как новое веяние современной эклектики

Стиль фьюжн прочно вошёл в нашу жизнь — московские клубы предлагают нам вечеринки с фьюжн-музыкой, московские рестораны всё чаще включают в меню кухню в стиле «фьюжн». Не обошло новое веяние вниманием и область дизайна.

Что же такое «фьюжн» в интерьере? Совмещение несовместимого: венского стула, лампочки от Филиппа Старка, ванной в стиле хай-тек и ампирных дверей. Вся эта эклектика и называется «фьюжн». Стиль этот нынче в моде, потому что в нашем мире вне пространств и правил гораздо труднее соблюдать единство стиля в дизайне, чем поместить на тонконогий французский столик африканскую керамическую вазу, привезённую из путешествия. И глаз радуется, и оправдание есть: фьюжн.

Если вы решились впустить свежий ветер фьюжн в свой родной, но под надоевший интерьер, то вот несколько правил, которые стоит соблюсти, чтоб не скатиться от новомодного дизайнерского веяния в купеческую пошлость, где есть места и семи слоникам, и пузатому самовару, и купленному по случаю гамбсовскому гарнитуру:

Правило № 1. Лучше не смешивать. Основной постулат фьюжн: лучше меньше, чем больше. Вещи призваны подчёркивать и оттенять друг друга, а не загромождать ваши квадратные метры.

Правило № 2. Помните о хорошем вкусе. Именно он должен прийти к вам на помощь, если вдруг покажется, что пресловутый самовар прекрасно впишется в интерьер вашей спальни в стиле Людовика XIV.

Правило № 3. Не суетитесь. Умение сочетать вещи сравнимо с медитацией. Встаньте в центр комнаты, закройте глаза и представьте себе то, что хотели бы увидеть, прежде чем действовать. Фьюжн, в первую очередь, фэн-шуй, а не хаотическое броуновское движение предметов в пространстве.

Правило № 4. Фьюжн любит смелость. Дерзайте! Общий дизайн квартиры — строгий, прямо-перпендикулярный, металлически-поблёскивающий хай-тек? А в нём…весь в позолоте и алом бархате туалет, где вместо ручки слива — олений рог, на стене — гобелены и полочка с дорогим алкоголем. Выглядит дико, но элемент эпатажа в данном случае скорее сыграет вам на руку — гости будут ошеломлены. Особенно если

прикрыть эту скарлетт-о’харовскую роскошь скромной тёмной дверью.

Не стоит, однако, забывать, что фьюжн обязывает интерьер быть лёгким и жизнерадостным. Как нельзя лучше он подходит для обустройства не столько квартир (в наших стандартных квадратных метрах особенно не разгуляешься), сколько загородных домов: обилие свободного пространства, почти физически ощутимая «невыносимая лёгкость бытия», чёткие цвета, создающие резкую, но не бьющую по глазам контрастность (обязателен белый) — вот отличительные черты стиля фьюжн.

Кроме того, фьюжн вполне пригоден для повседневной жизни. Он позволяет вписать в традиционный народный интерьер кухни современную плиту или микроволновую печь, а рядом с картиной «Веласкеса» или «Рубенса» повесить огромный плазменный телевизор.

Мнение эксперта: «Фьюжн играет не только с интерьером, но и с освещением. Неожиданное освещение в спальне или кухне, странной формы светильники, похожие на ульи или на гигантские гроздья виноградной лозы, встречающиеся по всей квартире в самых разных местах — это ещё одна инновация от фьюжн.

От освещения в интерьере зависит очень многое, и даже если вы достаточно консервативны и не собираетесь ничего изменять в собственном доме, то удачно расположенный источник света — необычная лампа или тяжёлая люстра-подсвечник в интерьере из разноцветных пластмассовых стульев эры минимализма сразу же придадут новое звучание всей обстановке. Вариантов обустройства жилища в стиле фьюжн — море, и вы очень удивитесь, обнаружив, что все они гнездятся исключительно в закоулках вашей фантазии».

Художественное направление – эклектика

Пытаясь разобраться в безбрежном море современных эклектических настроений, что оказалось совсем непросто, удалось выявить основные формы или подходы к стилизации. Их можно условно назвать: «цитата» - «реплика» - «коллаж».

Постараемся более подробно рассмотреть эти формы-направления-подходы и проиллюстрировать их примерами из современного мебельного ассортимента.

Практически они остаются основополагающими для формирования эклектического стиля, как исторического, так и современного. В данной статье мы даже не будем рассуждать, хорошо это или плохо, своеобразие ли это современного развития мебельного мастерства или же упадок и кризис мебельного искусства. Хотя необходимо тут же оговориться, что это тенденция не только мебели, но и всей архитектуры, предметного дизайна и, бесспорно, интерьера со всем комплексом его оборудования, куда помимо мебели входят светильники, текстиль, декоративные предметы и т.п. То, что это явление не поверхностное, не сиюминутная мода или капризы потребителей мебельной продукции, является бесспорным.

Итак, уже позапрошлый XIX век четко формировал эклектический стиль на трех основных подходах.

Первый подход базировался на практически точном копировании подлинных исторических образцов мебели, на основе скрупулезного изучения и обмеров наиболее выдающихся аналогов или характерных форм того или иного стиля. В такие предметы, как правило, вносились небольшие изменения, связанные с модернизацией вещи, с новыми требованиями комфортности и технологии, которые не совпадали с историческими прототипами. Тем самым первый подход можно назвать «цитатой», то есть в новой вещи максимально точно пытаются «процитировать» исторический аналог, с небольшими корректировками формы и технологии. Подобных примеров множество. Тип «цитирования» очень близко соприкасается с антикварным рынком и созданием так называемых «новоделов» или изделий «в стиле...», технология и качество которых на сегодняшний день довольно высоки.

Это воспроизведение конкретных исторических предметов, музейных коллекционных предметов, отобранных в качестве

аналогов для современного повтора, отвечает подходу «цитирования». Таких примеров очень много. К ним прибегают итальянские, испанские, французские, английские, американские дизайнеры и известные мебельные фирмы. Этот подход характерен и для национальных мебельных производств. Так, например, в Китае, Японии, Индии существуют фирмы, которые делают лишь традиционные национальные формы мебели. Они практически вносят лишь незначительные корректировки, или даже обходятся без них, в традиционные материалы и технологии, принятые в национальном искусстве этих стран, не меняя формы и характер декора предметов XVII-XVIII вв. Здесь очень тонкая грань между традиционным производством и эклектикой, однако, она существует и даже расширяется.

Другой подход, наиболее распространенный в этой сфере проектирования, это откровенная стилизация на основе формального изучения стиля. Вещам, современным по функции и технологии, на основе современных материалов сообщаются декоративные черты, формы, орнаментация, художественная отделка, характерная для конкретных исторических, этнических, художественных стилей. Этот подход можно условно назвать «реплика», то есть некое повторение, отличающееся от оригинала и связанное с ним в большей части ассоциативно, а не конкретно и формально точно. Еще ближе к такому пониманию современной интерпретации исторической формы понятие «римейка», то есть «воспоминания», повтора, не точной копии, а, скорее, интерпретационной версии формы или образа, что еще точнее. Римейк сейчас очень и очень популярен. Он встречается, если не сказать главенствует, и в современной музыке, литературе, театре, киноискусстве, где не скрывается, а даже подчеркивается известный аналог, с которого делается, стилизуется «реплика» интерпретация в новой форме. Как правило, она более упрощенная, всегда значительно короче (для музыки, литературного произведения), более современная по стилистике, художественному языку и исполнению. Современный римейк

органичен постмодернизму, который базируется на принципах эклектики так же, как и пост-культура и современные арт-практики. Он изначально построен на интерпретации не столько точной формы, сколько на попытке создания неких образных ассоциаций, что внутренне схоже с позициями эклектики, за что это стилистическое направление так немилосердно подвергается критике. Конкретно в мебели «римейк»- это типичная стилизация современных предметов под стили прошлых эпох, представляющая собой подавляющее большинство эклектичной продукции, в большей или меньшей степени модернизирующей характерные исторические стилевые формы.

Наконец, третий подход - «коллаж» - представляет собой «свободное» комбинирование разностильных мотивов и элементов в одном предмете, представляя его в виде сборной, коллажированной композиции из элементов разных стилей в системе «коллажа-монтажа». В качестве примера можно привести альбом мебели эклектики конца XIX века «Part du Mobilier». В нем четко выстроены ряды элементов того или иного стиля - пилястры, карнизы, профили, рисунки филенок и картушей, декоративные детали и орнаменты, а затем представлены и сами предметы, «собранные» - спроектированные из этих самостоятельных единиц. Но собранные уже на основе современных требований, функций и новой технологии промышленного производства. Этот прием сначала механистического разложения целостной стилевой формы на элементы, а затем создания новых композиций из этих элементов, но уже в новой функции, с применением новой конструкции, масштабов и т.д., пожалуй, самый характерный и негативный, как правило, тип эклектического мышления. Соединение в одном предмете элементов разных стилей, изменение конструкционной ясности, логики, целесообразности изделия, его внешняя перегруженность декоративными деталями и украшениями - все это черты «коллажа» или «монтажа», порой доведенные до гротеска, иронии и абсурдности формы и декора.

С другой стороны, эклектика очень плотно соседствует с китчем и порой соединяется с ним в нерасторжимый конгломерат, порождая самое крайнее сочетание «техники и пошлости» на потребу массовому потребителю в желании «сладкой» жизни.

При этом, сохраняя негативное отношение к таким предметам, нельзя отказать некоторым из них, созданным талантливыми дизайнерами, в яркости, выразительности своих форм, запоминающемся облике и порой даже внешней привлекательности, которая строится на декорационном эффекте и подчеркнутой театральности. Как ни странно, подобные вещи - «монстры» занимают достаточно прочное место в современном авторском интерьере. По своей природе наилучшие образцы «коллажа» соседствуют с авторским арт-дизайном, которого также много на современном мебельном рынке и о котором мы поговорим отдельно. Порой эти предметы весьма трудно отличить друг от друга, но их коренное различие кроется в тяготении или к комбинированию элементами из исторических, этнических, социальных, типологических стилей, или же к авторским фантазийным интерпретациям.

Важным здесь видится социальный заказ на подобные образцы современной мебели, который кроется в некоем психологическом и «традиционном» взгляде-установке на оборудование жилища, общественных и представительских апартаментов. Так, не секрет, что самые значимые государственные здания и интерьеры практически во всех странах оборудуются не современной мебелью, а обязательно стилевой, эклектичной, «в стиле», как правило, излюбленного «классицизма Людовика XVI». Так, последняя реконструкция интерьеров Большого Кремлевского дворца, которая проводилась под руководством известного художника Ильи Глазунова, была выполнена итальянской фирмой «Коломбостиль» именно в этом характере. Также оформлены и представительские апартаменты крупнейших резиденций мира, знаменитые многозвездочные отели, в которых всегда присутствует элемент «отставания» от

современного стиля. Это делается совершенно осознанно и даже обладает определенной социальной значимостью и «общепризнанным» вкусом. Стилистическое отставание и преднамеренное обращение к историческим стилям призвано в какой-то степени обеспечивать условную психологическую «стабильность» в вихре меняющихся с быстротой молнии авангардных стилевых тенденций и направлений. Некий узнаваемый, отстоявшийся в памяти художественный образ в большей степени, нежели конкретный стиль мебели, претендует на «долгую устойчивую» жизнь в интерьере. Тем самым обращение к эклектике это всегда «работа» с образами, а не со стилями. Важны не конкретные черты стиля, а условные ассоциации, образы того или иного стиля, как знаки длительности времени, определенных установок и представлений, которые связываются с устоявшимися в сознании потребителя образцами и образами. Следовательно, говоря об эклектике, мы говорим о постмодернизме в его самых характерных и узнаваемых чертах.

В какой-то степени современная эклектика представляет собой одно из крупнейших направлений современного искусства - «консерватизм», который как противовес противостоит авангарду, модернизму и постмодернизму, соединяясь с последним и как бы замыкая круг.

Тем самым необходимо признать за эклектикой закономерное для развития культуры значение, соотнесенное с общими тенденциями развития общества в целом. В настоящее время эклектика значительно расширяет диапазон стилистических направлений в современном оборудовании интерьера и мебели, создавая возможности для раскрепощения творческого мышления и обогащения многообразием образов среды жизни современного человека. Как и раньше основными критериями и требованиями к этому стилистическому направлению остаются - высокий профессионализм, творческая одаренность дизайнеров и художников в создании современных произведений интерьера и мебели с высокими художественными и эстетическими

качествами в том традиционном классическом понимании, которое мы называем искусством. Эклектика (XIX века, 1830-1890 годы) всегда существовала как неизбежное следствие диалога различных культур, однако основополагающим принципом искусства стала именно в XIX веке. Модным и актуальным стало все, что было комфортным и красивым в интерьерах прошлых стилей.

Многие критики искусства обвиняли эклектику в чрезмерной перегруженности и плохом вкусе, отсутствии индивидуальности. И все же у нее были свои собственные отличительные черты: пластичные формы, обилие текстиля, мягкость и удобство мебели, множество декоративных элементов, которыми могли быть вещицы с разных концов света, напоминающие о культурах Востока, средиземноморских стран и т.д.

При желании (или необходимости) можно найти идеальное сочетание разных стилей даже в пространстве одной комнаты. Это может потребоваться, например, если вам по душе современный стиль хай-тек, но в то же время вы не в состоянии расстаться с резным бабушкиным комодом из дуба. Главное — правильно организовать пространство вокруг комода, то есть сделать так, чтобы он не выглядел инородным предметом, а еще лучше — выгодно подчеркивал общую идею решения комнаты. Кроме того, смешение стилей становится необходимостью, если в квартире проживает семья из нескольких человек, принадлежащих к разным поколениям. У каждого из них свои вкусы, и при этом каждый должен иметь в квартире уголок, где бы он чувствовал себя максимально уютно. Эклектика, это своеобразный стиль, который является симбиозом нескольких направлений.

Интерьеры эклектики совершенно уникальны и необычайно декоративны. Они насыщены цветом, детали в них представляют собой отдельные произведения искусства, но, тем не менее, органично соседствуют, дополняя и украшая друг друга. А обстановка в целом создает представление об облике хозяина, его художественном чутье и своеобразном вкусе.

Современные "синтезированные" интерьеры отражают многообразие нашей жизни, наполненной самыми разными темами, направлениями, стилями. А дом становится живым, приобретая своеобразие и шарм. Но решиться на такой эксперимент способны люди уверенные в себе, своем вкусе, люди смелые и неординарные, которыми и являются хозяева домов и квартир, интерьер которых составлен в стиле, называемом "современная эклектика".

Развитие архитектуры первой половины XIX в. характеризовалось постепенным отходом от классицизма в сторону ретроспективизма и эклектизма. С начала XIXв. значительно более активно, чем раньше использовались металлы – чугун, кованое железо. Во второй половине XIX в. стала применяться сталь, позже – железобетон. В течении длительного времени эти материалы рассматривались как вспомогательные, скрывались под каменными оболочками, под облицовкой или же приобретали старые, архаичные, не свойственные им декоративные формы.

В архитектуре XIX в. можно обнаружить два варианта подражания стилям. Первый заключается в более или менее удачном воспроизведении снаружи и внутри здания композиционно-декоративных форм какого-либо одного стиля. Этот подход называют ретроспективизмом (1830-1860) или историзмом. Второй вариант сводится к употреблению в декоративном убранстве одного здания мотивов различных стилей, иногда смешиваемых друг с другом. Этот конгломерат стилей обычно называется **эклектикой** (1860-1900).

Видную роль в разработке принципиальных положений архитектуры того времени, в расширении представлений о средневековом искусстве играла деятельность архитектора и археолога Виолле ле Дюка (1841-1879). В 1840-1860-х гг. архитектор Чарльз Берри совместно с Огастесом Пьюджином построил в Лондоне на берегу Темзы здание Парламента в стиле английской готики. В 1884-1894-х гг. архитектором Паулем Валло

был спроектирован и построен рейхстаг в Берлине. Декор выполнен в смешанных формах западноевропейской архитектуры XVI-XVII вв. В 1861-1875-х гг. архитектор Шарль Гарнье строит в Париже здание Большой оперы (Гранд Опера). Декор фасада формам зрелого барокко.

Смена стилистики внутреннего убранства интерьеров имело определенную последовательность. Раньше других на Западе в 1820-х гг. появился псевдоготический стиль. В 1830-1840-х гг. господствует неогреческий стиль, обычно смешиваемый со стилем помпейских росписей. В 1840-х гг. в интерьер проникает псевдобарокко и рококо. Это увлечение было особенно устойчивым. В 1850-1860 гг. архитекторы осваивают французский классицизм конца XVIII в., стиль Людовика XVI. Затем и в интерьерах и в экстерьерах наблюдается смешение стилей (1860-1900).

В 1829-1831 гг архитектором Фонтэмом строится Орлеанская галерея в Пале-Рояль (Париж). Это праобраз галерей и выставочных залов из стекла и металла. Она была снесена в 1935 г. При этом в 1933 г. в Париже сооружается Оранжерея Ботанического сада (архитектор Руо) из стекла и металла.

Если в период барокко связь между различными формами познания была достаточно крепкой (научные открытия находили свое отражения в искусстве), то в XIX в. пути науки и искусства разошлись. Металлические конструкции, например, стали лишь новыми средствами, дающими возможность возводить псевдомонументальные фасады. Но художественная трактовка их оставалась прежней. Процесс эволюции конструкций с 1780 по 1880 гг. повлиял на возможности архитектуры, тем не менее, в последующие годы. Чугунные колонны были первым элементом новых конструкций. В 1780 г. они заменили деревянные стойки (Английские бумагопрядильные мануфактуры близь Манчестера в Англии, 1783). На протяжении XIX в. чугунная колонна использовалась как основная опора в крытых рыках, библиотеках, теплицах, первых небоскребах в Чикаго. В Англии и Америке в

1840-х гг. колонна использовалась на фасадах. Джон Нэш – королевский архитектор в 1818 г. применил чугунные колонны для оформления репрезентативного интерьера (королевский павильон в Брайтоне, Англия).

В 1848 г. в Нью-Йорке была построена фабрика с опорами междуэтажных перекрытий на железобетонных колоннах (архитектор Джеймс Богарт). Американские универсамы, склады и административные здания строились по этому принципу в 1850-1880 гг. ("«Харпер энд Брайзерс Билдинг"», 1854). Первым каркасным зданием является фабрика шоколада, построенная в 1871-1872 гг. Жюлем Сонье в Нуазье-сюр-Марн недалеко от Парижа.

Как отмечает Е. М. Анджон (З. Гидион. Пространство, время архитектура. М.: Стройиздат, 1984, 456 с., 142 С.) «по меньшей мере три города – Нью-Йорк, Чикаго и Миннеаполис – претендуют на честь быть родиной небоскреба». Чаще других архитекторов называется имя Лероя С. Баффингтонда, который, согласно его заявлению, изобрел небоскреб в 1880 г., черпая вдохновение в «Беседах об архитектуре» Виоле ле Дюка.

В XIX в. появляются новые типы зданий, не имеющие аналогов прошлых веков. Рынок «Мадлен» в Париже (1824) отличается легкостью конструкций с применением чугунных колонн. При этом нет никаких декоративных дополнений. У Хангерфордского рыбного рынка в Лондоне (1835) пролет чугунных конструкций достигает 10 м. Дождевая вода здесь отводилась через полые колонны. В 1855 г. Виктором Бальзаром строится Большой парижский рынок, который являлся частью великой реконструкции Парижа, осуществлявшейся Османом. Универсамы (первоначально «дома товаров») заменили лавки. Магазин «Бон Марше» в Париже часто называют первым в мире универсамом (архитектор Л. А. Буало, инженер Эйфель,1876). Первый этаж здания имеет ленточное остекление, интерьер помещения разделен перегородками, крыша выполнена из стекла. Через 50 лет после того, как Эйфель построил «Бон Марше» с

радостной игрой света, проникающего через ажурные конструкции, того же эффекта добился Ле Корбюзье путем взаимопроникновения внутреннего и наружного пространства.

В 1894 г. Отто Вагнер (1841-1918) стал профессором Академии Архитектуры в Вене (Австрия). Он имел большое влияние на молодежь. Он писал: «В новой архитектуре будут преобладать плоские поверхности в виде панелей и будут широко применяться конструктивные материалы в их первоначальном виде». В 1904-1906 гг. проектируя здание Венской почтовой сберегательной кассы, он подчеркивал функцию стены как плоской поверхности. В здании имелся внутренний двор, перекрытый стеклянной крышей. Учениками Вагнера были Иозеф Гоффман, Иозеф Ольбрих.

Промышленные выставки. Национальные парижские выставки 1798-1849 гг. размещались на Марсовом поле, где в 1791 г. была провозглашена свобода труда, гражданам предоставлялась возможность работать в любой области производства по своему выбору. Первая международная выставка прошла в Лондоне в 1851 г. Для ее проведения был построен Хрустальный дворец архитектором Джозефом Пакстоном. Максимальная длинна листового стекла, используемого в строительстве, была 1.25 м. Здесь применена система малых сборных элементов заводского изготовления (деревянные рамы для стекол и железные решетчатые балки, чугунные опорные стойки). Ширина пролета 22 м. – меньше, чем у многих средневековых сооружений. В 1855 г. проходит Первая Универсальная выставка в Париже. Дворец индустрии имеет пролет 48 м., к нему примыкает Галерея машин, протяженностью 1200 м. парижская выставка 1889 г. знаменует кульминацию и завершение длительного процесса развития. Творчество Эйфеля достигло зенита. Экспозиция была развернута вокруг башни Эйфеля, возведенной всего за 7 месяцев. Галерея машин была оборудована устройством в виде мостового крана. Каркас Галереи машин состоял из 20 ферм с пролетом 115 м., высотой 45. Длина галереи – 420 м., ограждения – огромные

стеклянные стены. Гюстав Эйфель (1832-1923) родом из Бургундии, автор многих металлических конструкций (мост через реку Дуро в Северной Португалии, длина пролета 160 м.; мост через реку Миссисипи в Снт-Луисе; виадук Гарабит, ущелье перекрыто аркой в 165 м).

Новые материалы. Железобетон.

Железобетон появился в 1868 г., когда садовник Монье применял железную сетку в качестве каркаса для бетонных цветочных горшков. Железобетон не находил широкого применения до 1990-х гг., когда его одновременно стали использовать в Америке Эргст Лесли Ренсе и во Франции Франсуа Хеннебик (зернохранилище в Генуе, силосная башня в Страсбурге, санаторий в Швейцарии). Вилла Хеннебика из железобетона – первое жилое здание из нового материала.

Огюст Перре (1874-1955) – инженер-архитектор. В 1903 г. сооружает в Париже Доходный дом из железобетона. Это первая попытка использовать бетон как средство художественного выражения. Железобетонный каркас при этом обнажен. Перре черпал вдохновение в самом строительном материале. В развитии железобетонных конструкций Перре сыграл ту же роль, что и Лабруст в развитии металлических конструкций.

Тони Гарнье (1869-1948) использовал железобетон как основной строительный материал.

Реконструкция Парижа XIX в.

Осман (1809-1891), призванный Наполеоном III осуществить реконструкцию Парижа, намеревался создать роскошное обрамление тому прекрасному наследию, которое получил Париж от предыдущих эпох, и в то же время сделать его первым городом, отвечающим современным требованиям промышленного века. В 1859 г. к Парижу были присоединены пригороды. Вокруг города предполагалось создать зеленый пояс вдоль линии укреплений – бульвар (от немецких слов «прогулка на валах укрепленного города»). Вместо садовода-пейзажиста, состоявшего в штате, Осман пригласил садовода-инженера Жана Альфана. Его

мастерство отражено в Булонском и Венсентском лесу, на Елисейских полях, в парках Монсо, Бют-Шомон и Монсури. Осман был предан «культу оси», но огромные масштабы его работ изменили первоначальное значение оси как части доминирующего здания.

9.2. Стиль Модерн (к. XIX – н. XX в.)

Стиль Модерн (Югейдштиль, Сецессион, Ар-нуво, Либерти).

Стиль модерн развивался в период с 1890 по 1900 гг. В разных странах он получил различные названия:

- Стиль модерн – в России;
- Ар-Нуво – в Бельгии и Франции;
- Сецессион – в Австро-Венгрии;
- Югендштиль – в Германии;
- Стиль Либерти - в Италии;
- Модерн стаил – в Великобритании;
- Стиль Тиффани – в США.

Стиль модерн поставил задачу создания нового, большого стиля. Наиболее ярко он проявился в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Художник мыслился здесь демиургом, творцом, который словно с мягкой глиной обращается с камнем, деревом, металлом, соединяя духовное и вещественное начало. Отсюда проистекает столь частое соединение символической идеи и декоративного мотива. В зодчестве распространяются пластические, текучие, словно бы самообразующиеся формы. В декоративном творчестве используется стелющийся по поверхности, разрастающийся, обволакивающий предмет растительный орнамент. В изобразительном искусстве плоские пятна цвета сочетаются с гибкой линией. Они не выделяют объемы, а сливают их с плоскостью, образуя особый мир, где пространство не обладает глубиной, фигуры и предметы – массой, а декоративно-узорчатое начало определяет построение композиции.

Теоретическим основанием модерна были труды Рёскина («Семь светочей архитектуры»., 1849 г.). Первой творческой лабораторией – деятельность Уильяма Морриса и прерафаэлистов в Англии. **«Братство прерафаэлистов»** – общество английских художников и поэтов, созданное в 1848 г. в противовес низкому уровню английского искусства.

Джон **Рёскин** (1819-1900) – английский мыслитель, эстетик, художественный критик, публицист. Прекрасное, красота («печать Бога на Его творениях») есть, по мнению Рёскина, объективное свойство, присущее природе, включая человека. В этом смысле действительность выше искусства. Ее красоту (единство Духа и Материи, Истины и добра, гармонию и совершенство форм) индивид распознает с помощью эстетического чувства. Это духовное созерцание. Цель искусства – усиление религиозного чувства людей. Выбор возвышенного сюжета, акцент на наиболее светлых сторонах изображаемого, уважение к национальным традициям, стремление к правдивости и духовности, символизация – все это создает подлинно духовные ценности.

Уильям Моррис (1834-1898) – английский ремесленник, художник, поэти социалист, получивший образование в Оксфорде, где он на всю жизнь подружился с художником сэром Эдуардом Бёрн-Джонсом. Они вместе открыл миру художественные и философские трактаты искусствоведа Джона Рёскина. Моррис очень рано и навсегда полюбил архитектуру и искусство средних веков, так как имел склонность к ремеслу и был счастлив, делая что-то своими руками. Он начал карьеру учеником архитектора, но в свободное время писал, лепил из глины, резал по дереву и камню, иллюстрировал рукописи и вышивал. В 1861 г. Моррис возглавил группу декораторов «Моррис и компания», которые пытались вернуться к великолепию средних веков и выпускали обои, ткани , витражи, шпалеры и мебель ручной работы. В 1890 г. он основал свое последнее предприятие, знаменитую типографию «Кельмскотт

Пресс», в которой занимался дизайном шрифтов, переплетов и виньеток.

Стиль модерн тяготеет к синтетическим решениям. Художник – это мечтатель и практик одновременно, способный создавать великие творения и преображать в явления искусства самые обычные предметы.

Бельгиец **Хенри ван де Вельде** выступает как теоретик, архитектор, мастер и организатор декоративно-прикладной художественной деятельности, живописец, график. Русский Михаил Врубель пишет картины, иллюстрирует книги, создает скульптуру, майоликовые панно, работает для театра. Немец П. Беренс работает как архитектор, живописец, дизайнер, график. Поляк С. Высняньский был поэтом, драматургом, живописцем, графиком, мастером архитектурного оформления интерьера.

Стиль модерн существовал в плакате. Его традиции здесь проявлялись до 1920-1930-х гг. Главные жанры: театрально-рекламный анонс, афиша выставки, рекламный плакат, включающие в себя вольный или портретный рисунок, иногда представляющие собой декоративно-узорную композицию. Так работали во Франции Ж. Шере, П. Боннар, Ф. Буиссе, Л. Напьелло, Т. А. Стейнлен, А. Тулуз-Лотрек, чех по национальности А. Муха; в Германии – Л. Бернхарт, Б. Пауль, О. Фишер, Ф. Штук; в Бельгии – Х. Ван де Вельде; в Голландии – Я. Торн-Приккер; в Англии – Д. Харди и Дж. Хассел; в США – У. Бредли, М. Пэррис и другие.

Чешский художник и график Альфонс **Муха** (1860-1939) учился в Германии, Австрии и Париже. Он прославился афишами несравненной актрисы Сары Бернар. Впоследствии он активно занимался книжным дизайном и иллюстрациями, а также расписывал стены театров и общественных зданий. Женщины в работах Мухи кажутся чисто декоративными созданиями, их идеализированные, иногда с обнаженной грудью формы представляют собой исключительно привлекательный рекламный образ, лишенный какой-либо индивидуальности.

Мастера стиля модерн создают новый тип книги, все оформление которой (переплет, шрифт, формат, иллюстрации) образуют единое художественное целое (**Орби Бёрдсли** в Англии, Э. Гроссе во Франции, А. Н. Бенуа в России).

В США у модерна не было возможности развиться в отдельную национальную школу. Влияние стиля ограничивалось творчеством отдельных талантливых мастеров, в частности Луиса Комфорта Тиффани и Луиса Салливена.

Луис Комфорт Тиффани (1848-1933) был прежде всего художником по стеклу, и его работы именно с этим художественным материалом принесли ему славу и стали предметом для подражания в США и по всей Европе. Отец Тиффани, Чарльз Луис Тиффани, был ювелиром и состоятельным владельцем знаменитых ювелирных магазинов в Нью-Йорке, Лондоне и Париже. Таким образом Луис Комфорт Тиффани рос в атмосфере творчества, имея достаточно средств, чтобы путешествовать по Европе и Ближнему Востоку, коллекционировать понравившиеся ему предметы искусства, включая античное стекло и японские декоративные изделия. Несколько из наиболее известных витражей Тиффани в Америке представляют собой пейзажи или иллюстрации религиозных сюжетов. За период между 1893 и 1900 гг. Тиффани создал самые оригинальные работы. Его стеклянные вазы и другие декоративные предметы отличаются радужностью расцветки и необычной техникой исполнения, которую он запатентовал как «фаврильное стекло». Тиффани использовал характерные для модерна темы цветов, растений, насекомых.

Машинное производство вызывает к жизни новый тип творчества – дизайн, художественное конструирование массовых изделий, наделенных стандартным уровнем качества. Это способствует развитию рациональной эстетики, в корне отрицающей хрупкую декоративно-орнаментальную стилистику модерна. Такой перелом обозначился в 1907 г., когда возникла

организация Немецкий Веркбунд, объединяющая на новой основе промышленников, архитекторов, художников.

Живопись и скульптура в меньшей степени, чем другие виды были затронуты стилем модерн. Союз модерна с символизмом в конце XIXв. распался. Густав **Климпт**, австриец, сочетает в росписях и картинах многоцветный орнамент со стилизованными, но увиденными в их натуральной привлекательности или неприглядности фигуры людей («Три возраста»). В скульптуре стиль модерн оказался причастен к зарождению ансамблей, содержащих обобщающие идеи и представляющие собой сложные пространственные композиции, вовлекающие человека в особый художественный мир (Норвегия, Г. Вигеланн, ансамбль Фрогнер-парка в Осло, который посвящен жизни человека).

Модерн отличает поэтика символизма, дисциплина композиции, эстетика в трактовке деталей, декоративный ритм гибких, текучих линий, увлеченность национально-романтическими мотивами, индивидуальная изобретательность мастера.

В архитектуре модерн проявился в деятельности Хенри ван де Вельде (Фолькванг-музей в Хагане), Ч. Р. Макентоша (школа искусств в Глазго), Гимара (оформление метрополитена в Париже), А. Гауди (Дом Каса Мила в Барселоне и другие постройки), Ф. О. Шехтель (Ярославский вокзал, особняк Рябушинского в Москве), В. Орта (оттели «Пассель» и «Сольвей» в Брюсселе).

При формировании планов и композиции здания архитекторы смело шли на применение асимметричных решений в группировке объемов, расположении окон и дверей. Отдельным частям домов и декоративным элементам придавались обтекаемые формы. Применялись растительные мотивы и мотивы, заимствованные из искусства Дальнего Востока, прежде всего Японии. Стиль модерн развивался главным образом в архитектуре городских особняков и дорогих многоквартирных зданий, загородных вилл и дач. Организм здания формируется сообразно

надобностям заказчика и вкусам архитектора. Он растет изнутри, «приживляя» одно к другому помещения разных размеров и очертаний, размещая их на разных уровнях, наращивая свою пластическую оболочку. Соответственно снаружи здание выглядело как увлекательная асимметричная пространственная композиция, сливающая воедино разным по формам и масштабам объемы.

Архитектор Виктор **Орта** (1861-1947) заслужил славу родоначальника стиля Арт Нуво в Бельгии. Извилистые, волнообразные линии кованных лестничных перил и колонн знаменитого особняка Тасселя (1892-ё893) повторяются в каждой детали интерьера здания, от линейного мозаичного узора на полу, декораций стен и стеклянных плафонов крыши, до изогнутых форм дверных ручек, замочных скважин и мебели.

В Шотландии движение модерна концентрировалось вокруг Чарльза Ренни Макинтоша, его жены Маргарет Макдональд и ее сестры Фрэнсис. Вместе с мужем Фрэнсис архитектором Дж. Гербертом Макнейром они стали известны как «Четверка из Глазго» или «Школа Глазго».

Формы и декор окон, дверей, лестниц становится разнообразным чуть ли не до бесконечности. Огромное значение в нем придается выразительности текучих ритмов, цвету и фактуре, узорной поливной керамической блицовке, деталям ихз кованного чугуна, витражу и т. д. Стиль особняков и вилл переживает постепенную эволюцию от пластической выразительности (дом Рябушинского в Москве, Ф. О. Шехтель) к более строгому геометризму форм, что отчетливо проявилось в асимметричном, с мансардными окнами, алогичным образом возвышающимися над фасадом, дворце Стокле, построенном в 1905-1911 гг в Брюсселе австрийским архитектором Й. Хофманом и украшенным многоцветными мозаиками Г. Климта.

Немногим из зодчих довелось, как **А. Гауди** в Барселоне, создать многоквартирный жилой дом целиком по единому стилю. Каса Батло (1905-1907) он превратил в фантастической обиталище

дракона. Его огромное чешуйчатое тело образует кровлю, зубастые пасти-балконы выступают из отделанного рельефной мозаикой фасада. Колоннам придана форма гигантских костей. Фасаду Каса Мила (1905-1910) сообщены волнообразные текучие формы, желто-зеленый вестибюль выглядит таинственным подводным царством.

Характерные для многих мастеров модерна рационализм, внимание к функциональной организации пространства, применение новых материалов (металл, стекло, керамика) несли в себе зародыш функционализма и конструктивизма. Жилой дом на улице Франклина в Париже (1903) архитектора О. Перре –пример перехода от модерна к функционализму. От модерна осталась дробность фасада, облицовка поливной плиткой. Черты функционализма – рациональное конструктивное начало, геометрические формы каркаса из железобетона.

ТЕМА 10. Основные тенденции развития изобразительного искусства XIX в.). Импрессионизи и Постимпрессионизм (вторая половина XIX в.).

10.1. Основные тенденции развития изобразительного искусства XIX – XX вв.). Классицизм. Романтизм. Реализм (первая половина XIX в.)

Искусство Франции.

С конца XVIII в. живопись обращается к республиканским идеям античности, к образцам мужественных борцов против тирании (Давид Ж.-Л.).

Жака Луи Давида (1748-1825) принято считать художником классицизма, но его картины революционных лет реалистичны. Они отличаются четким рисунком, строгой композицией («Клятва Горациев», «Смерть Марата»). Когда грянула Великая французская революция Давид – якобинец, член Конвента. Талантливый живописец привлек к себе внимание Наполеона, он сделал его придворным художником. Искусство Давида постетенно утратило революционную героику и стало более холодным («Коронация»).

Учеником Давида Был **Жан Огюст Доменик Энгр (1780-1868) –** художник академического классицизма. Что важнее: линия или цвет? Жан Огюст Доминик Энгр, самый влиятельный профессор Школы изобразительных искусств, решительно придерживался первого. Он считал рисунок самым честным выражением искусства, составляющим более трех четвертей живописи. «Если бы мне пришлось повесить над моей дверью вывеску, я бы написал «Школа рисунка» и уверен, что воспитал бы художников, так как красота формы передается прежде всего округлостью линий. Прекрасная форма наделена твердостью и полнотой чувств, и каждой форме нужно придать прочность».

Теодор Жерико (1791-1824) использовал резкие контрасты, густой мазок, коричневые и зеленоватые оттенки в изображении тел («Плот Медузы»). С его именем связано оформление нового направления в живописи – романтизма. Романтизм ставит под

сомнение способность разума быть определяющим началом в искусстве. Художник должен руководствоваться чувственным восприятием окружающего. Романтики уделяют повышенное внимание колориту. Одна из первых картин, в которой отражен новый подход в живописи – «Офицер конных егирей императорской гвардии, идущий в атаку». Ни одна из картин Жерико при его жизни не была продана.

Виктор Эжен Делакруа (1798-1863), будучи в Лондоне, видел произведения Констебля и Тернера. Их картины произвели на художника сильное впечатление, и по возвращении во Францию он переписал некоторые свои картины в том же духе, что произвело сенсацию в парижском Салоне 1820 года. Всю свою жизнь Делакруа активно занимается проблемами цвета и его законами. В период зрелого творчества Делакруа берет сюжеты из литературы, истории, мифологии («Свобода на баррикадаз», «Резня на Хиосе»). Он воскрешает страницы Байрона, Шекспира, Вальтера Скотта, пишет на темы библейских мифов. Делакруа использует прием контрастных сопоставлений статических и динамических фигур, теплых и холодных тонов, описываемых состояний. Например, драматизм событий и спокойствие моря.

Жан Батист Симеон Шарден посвятил свое творчество изображению повседневной домашней жизни. Он уделяет одинаковое внимание и предметам, и персонажам.

Барбизонцы.

1830-1860-е гг. – время формирования во Франции реалистической пейзажной школы. Она опирается на опыт пейзажистов XVII в. творчество англичанина Констебля, французов Т. Руссо, Дюпре и других. Художники часто работали в окрестностях Барбизона – небольшой деревушки рядом с Парижем. Потому художников и стали называть барбизонцами. Один их них, Шарль Франсуа Добиньи, светлые краски наносил тонким слоем, чаще писал не леса, а открытые пространства – поля, берега реки Уазы. Барбизонцы работали на пленере,

выполняя этюды и рисунки болот и озер, лесов и полей. В мастерской они писали картины, обобщая впечатления от натуры.

Особняком от барбизонцев стоит **Камиль Коро (1796-1878).** Он пишет в разных районах Франции. Сюжеты его картин – природа в тихие часы заката и восхода солнца, когда очертания предметов зыбки, а над гладью реки и озер стоит туман. Краски мягко, постепенно переходят одна в другую, образуя серебристо-серую тональность. Несколько всплесков голубовато-синих и красно-коричневых тонов оживляют эту гамму. Коро вводит в пейзаж архитектуру в виде развалин памятников средневековой Франции. Камиль Коро чувствителен к изменениям цветовых эффектов, отражениям в воде, плавным движениям воздуха. Его картины помогут импрессионистам, в частности Сислею и Моне, найти себя.

Реалистическое направление в живописи связано еще с тремя известными художниками – Милле, Домье и Курбе.

Жан-Франсуа Милле (1814-1875) в своих картинах и графических листах рассказывает о различных занятиях Крестьян. Его герои собирают хворост, прядут шерсть, сбивают масло, пашут землю, набирают воду из колодца. Они сосредоточены на своем занятии, действуют в природе, оживляя, одухотворяя и являясь частью ее. Художник говорил, что стремился «писать так, чтобы заставить повседневное служить выражению великого». «Моя программа – это труд», - говорил художник. Он родился в семье крестьянина. В возрасте 23-х лет прибыл в Париж для учебы живописи. Он часто посещал Лувр. С годами он все больше увлекался рисунком, офортом, пастелью. В 35 лет он переселился в Барбизон. Мастер рано вставал, трудился в саду, затем работал над картинами. Художник видел свое место в искусстве и никогда не думал, что его картины найдут такой отклик у зрителей («Человек с мотыгой», «Собиратели хвороста», «Сборщицы колосьев», «Сумерки», «Вечерний звон»).

Густав Курбе (?-1877) был вовлечен в революционные события 1848 г. После подавления восстания он уезжает в Орлеан.

Художник много трудится, его называют «мастером из Орлеана» («Послеобеденный отдых в Орлеане», «Дробильщики камня», «Расстрел»). Живые лица детей и маски на лицах взрослых изображает художник на картине «Похороны в Орлеане». В дни революции 1871 г. Курбе становится Президентом Федерации Парижских художников (около 400 членов). В период реакции его сажают в тюрьму.

Оноре Домье (1808-1879) или, как звали художник, месье Домье много работал. Нарисованные им карикатуры появлялись в журналах, их выставляли в витринах магазинов. Художник как бы вел протокол жизни парижских обывателей, показывал их мелкие радости, самоуверенные и жалкие манеры, желание казаться умнее, красивее, обаятельнее. За картину «Гаргантюа», где он изобразил прожорливого великана с лизом короля Луи Филиппа, глотающего золото, его заключили в тюрьму. После освобождения из тюрьмы он продолжает рисовать министров, чиновников, депутатов. Его карандаша боялись. Постепенно художника все более привлекает живопись. Он пишет картины небольших размеров, стремясь соприкоснуться с глубинной сутью жизни. Работы показывают обычные действия. Любитель гравюр перебирает картины. Судья проходит по коридору дворца юстиции. Картины – это сгусток впечатления, где остается только существенное («Прачки», «Вагон третьего класса»).

10.2. Импрессионизм. Постимпрессионизм. Неоимпрессионизм. Особенности композиции и техники.

Ревальд Д. История импрессионизма. М., 1959.

Ревальд Д. Постимпрессионизм. От Ван Гога до Гогена. М., 1959.

Импрессионизм.

Уже в начале XIX века сущность цвета вызывала всеобщий интерес. Рунге опубликовал свою теорию цвета в 1810 году, используя цветовой шар в качестве координатной системы. Главный труд Гете по цвету был обнародован также в 1810 году, а в 1816 году Шопенгауэр опубликовал свой трактат «О видении и

цветах». Директор парижской фабрики «Гобелен» химик М.Э.Шеврейль (1789-1889) опубликовал в 1839 году свой труд «О законе симультанного контраста цветов и о выборе окрашенных предметов». Этот труд послужил научным основанием импрессионистической и неоимпрессионистической живописи. Изучение солнечного света, изменяющего локальные тона предметов, обогатило художников–импрессионистов новыми знаниями.

История импрессионизма охватывает период всего в 12 лет с первой выставки в 1874 г. по последнюю - в 1886 г. Предистория берет начало в борьбе романтиков с академистами, в антагонизме Энгра и Делакруа, в исканиях барбизонцев, в реалистических полотнах Курбе и в графике Домье.

В 1863 г. художники, не принятые официальным жюри на очередную выставку, устроили свой «Салон отверженных», на котором и был представлен ставший знаменитым «Завтрак на траве» Эдуарда Мане. Менее всего желавший стать ниспровергателем официального искусства, следующий классическим традициям, Мане был встречен глубоко враждебно официальными академическими кругами. Громкими скандалами сопровождалось появление «Завтрака на траве», в котором Мане изображает в непривычной живописной манере одетых молодых людей и обнаженных женщин. Обращаясь к композиции «Сельского концерта» Джорджоне, он интересуется прежде всего проблемой солнечного света, световоздушной среды, в которой представлены как фигуры, так и предметы. Еще большее негодование вызвала «Олимпия», представленная в Салоне 1865 г. На нее изображена обнаженная женщина на желтоватой шали и голубоватых простынях, которой темная служанка приносит цветы. Это не идеальный образ красоты, а современный портрет, холодно передающий сходство «без поэтических затей».

Мане становится центральной фигурой прогрессивной художественной интеллигенции Парижа. В 1867 г. он устраивает собственную выставку. Вокруг него объединяются молодые художники Базиль, Писсарро, Сезанн, Клод Моне, Ренуар, Дега,

Берта Моризо. Они обычно собираются в кафе Гербуа на улице Батиньоль, дом №11. Вот почему их иногда называют батиньольской школой. То название условно, у них не было единой программы. Их объединяло несогласие с официальным искусством, желание найти новые формы, но каждый из них шел своим путем.

В 1874 г. открылась первая выставка батиньольцев в фотографическом ателье Надара. Эдуард Мане отказывается вступить в «Анонимное общество живописцев, скульпторов и графиков» и участвовать в выставке. Салон принимает его картину «Железная дорога»,1873. Клод Моне на этой выставке представил картину «Impression. Soleil levant» («Впечатление. Восход солнца», 1872). Критик Вульф воспользовался этим названием, и с его легкой руки художников стали называть импрессионистами. Выставка завершилась провалом. В следующих выставках состав экспонентов немного менялся, но всегда оставались Моне, Ренуар, Сислей, Писсарро, Б. Моризо. Истинным вождем постепенно становился Клод Моне.

Особенности живописи импрессионистов:

- Создание живописными средствами иллюзии света и воздуха, богатой световоздушной среды;
- Для этого они разложили цвет на основные цвета спектра, стараясь писать чистым цветом, не смешивая его на палитре. Художники использовали свойство оптического восприятия, когда глаз соединяет на определенном расстоянии отдельные мазки в общий живописный образ;
- Растворив цвет в свете и воздухе, лишив предметы материальной формы, импрессионисты разрушили в большой степени материальность мира. Как пояснял это Ренуар: «Сюжет ради живописного тона, а не ради сюжета»;
- Импрессионисты изучали характер освещения в различное время суток, влияние света на цвет. Картины наполнялись солнечным светом и трепетом воздуха;

- Стремление передать непосредственное впечатление, прежде всего от современного города с его подвижной, импульсивной, разнообразной жизнью;
- Импрессионисты вывели живопись на пленер, то есть, в отличие от барбизонцев, писали не только этюд, но и длительную работу на свежем воздухе. Художники создали культуру этюда, в котором есть необычная меткость наблюдения, смелость, неожиданность композиционных решений;
- Сами картины иногда приобретали характер незавершенности, оставаясь на уровне этюда. Ведущей темой полотен является пейзаж.

В 1882 г. организована наиболее представительная выставка. На ней выставлено, например, 35 работ Моне, 25 – Писсарро, 25 - Ренуара, 27 - Сислея, 9 – Б. Моризо. В 1886 г. состоялась последняя восьмая по счету выставка, но первая, которая имела успех. Именно в этот момент сотрудничество художников завершилось. Распад группы начался еще в 1880 г., когда критик Золя выступил со статьей о не признанности этих художников. Сами члены группы не были едины. Моне и Ренуар выставлялись в Салонах, Писсаро примкнул к группе неоимпрессионистов. Не дожив до признания в 1883 г. умер Мане. Через год после смерти Сислея его картины продавались по баснословным ценам. Клод Моне прошел все этапы. Он знал нищету, едкость насмешек, затем приобрел известность, но пережил свою славу и был свидетелем устарелости своих идей, которым остался верен. Он умер в 1926 г.

Эдуард Мане (1832-1883) был сыном богатых родителей, получил академическое художественное образование в мастерской Кутюра. Подлинными учителями для Мане являлись Тициан, Веласкес, Гойя, Хальс, Рубенс. Эти великие колористы были для него объектами восхищения. Иногда он в композиции прямо следует классическим произведениям. Мане отличает от импрессионистов то, что он не отказался от крупного мазка, от обобщенной реалистической характеристики, сохранил цельность передаваемых характеров. Он никогда не разлагал, не растворял

предметы в цветовоздушной среде. От природы он имел чувство цвета и лепил форму крупным мазком. В 1860-е гг. его творчество связано с искусством Рафаэля и Джорджоне. В 1870-е гг. Мане сближается с импрессионистами, пишет на пленере. Его палитра высветляется («Аржантей», 1874; «Берег Сены в Аржантейе», 1874; «Партия в крокет», 1873; «В лодке», 1874 г.). Современная жизнь передается художником в богатстве быстро меняющихся ощущений. Наиболее импрессионистичны его картины «Бар в Фоли-Бержер» (1882), «Бал-маскарад в Опере» (1873).

Клод Моне (1840-1926) любил рисовать шаржи друзей и знакомых. В детстве его звали Оскаром. Его отец был бакалейщиком. Моне уговорил родителей отправить его на каникулы в Париж. Служил он в алжирском полку. С марта 1865 г. начинает выставляться в Салоне. 15 марта 1874 г. открылась первая выставка импрессионистов (всего 160 работ, из них 9 – Моне, в том числе и знаменитая, давшая название всему направлению картина). Осенью 1890 г. мастер неожиданно для себя открывает «серийный» способ работы. Пятнадцать его полотен изображали стога сена при разном освещении. Иногда Моне менял полотно каждый час, чтобы изобразить изменения пейзажа. В мае 1895 г. Моне выставляет серию двадцати Руанских соборов, которые являются наилучшим примером этого метода, находящиеся в Париже в Музее импрессионистов. Моне стремился передать в своих картинах мерцание света в воздухе и над согретыми солнцем полями, преломление света в облаках и во влажном тумане, отражения на текущей воде и изменение листвы деревьев на солнце и в тени. В его пейзажах контрасты света и тени, использовавшиеся им в начале его творческого пути, теперь исчезали, и их место заняли контрасты теплых и холодных тонов. Мир Моне растворяется в световоздушной среде, лишается материальности и превращается в гармонию цветовых пятен. Художник первый изгнал из своей палитры черный цвет, считая, что такого нет в природе и что даже тени в действительности цветные. Сезанн о Моне сказал так: «Моне – это только глаз, но

Бог мой, какой глаз!». «Как много надо работать, - писал Моне, - чтобы передать то, что я хочу уловить: «мгновенность» и,главное, атмосферу и свет, разлитый в ней». Ему удается передавать мгновения, выхваченные из потока жизни большого города («Бульвар Капуцинок в Париже»). Он пишет картины «Вид Темзы и парламента в Лондоне» (1871), «Скалы в Бель-Иле». Однако, постепенно цельная картина миратеряется («Туман в Лондоне», 1903; «Поле маков»).

Ренуар (1841-1919) в живописной технике своеобразен. Он работает в технике лессировки. В раннем детстве Ренуар расписывал веера, был живописцем на фарфоровой фабрике, отсюда – его текучесть мазка. Произведения Ренуара производят впечатление картин сделанных с необычайной легкостью. На самом деле художник был великим тружеником. Его композиции продуманы, в нем нет элемента случайности («Зонтики Мулен де ла Галетт»). Вместе с Клодом Моне Ренуар писал маленькие картины-этюды, которые заканчивал прямо под открытым небом. Излюбленным местом из работы был «лягушатник» – местечко на Сене близ Парижа («Купание на Сене, 1869; «Обнаженная», 1876; «Качели», 1876; «Завтрак лодочников, 1881; «Бал в Бужевале»; «Девушка с веером»). Ренуар пишет детские портреты и выставляет их в Салонах.

Эдгар Дега (1834-1917) был выходцем из старинной банкирской семьи, получил художественное образование, связанное с академической школой, поклонялся до конца жизни Энгру и Пуссену. В 1860-е гг. сближается с Мане. Дега не признавал живописи на пленере, не занимался пейзажем. Тематика картин Дега типична для импрессионистов и довольно ограниченна. Он изображает будни театра, в основном балета, сцены скачек. Художник писал женщин за туалетом («Урок танцев», 1874; «Поездка скаковых лошадей», 1880; «Танцовщицы на репетиции»; «Голубые танцовщицы»; «Гладильщицы»; «Прачки»; «Абсент»). Дега передавал главное, отбросив случайное, порицал импрессионистов за принцип мимолетности.

Выразителен колорит Дега как в масляной живописи, так и в пастели.

Исключительно в жанре пейзажа работал **Камиль Писсарро** (1830-1903). Париж под его кистью предстает то в лиловых сумерках, то в тумане серого утра, то в синеве зимнего дня («Бульвар Монмартр», «Площадь французского театра», «Большой мост Руана»).

Альфред Сислей (1839-1899) создает лиричные пейзажи. Считался самым гармоничным и самым робким художником-импрессионистом («Маленькая площадь в Аржантейе», «Улица Эписери в Руане», «Опушка леса Фонтенбло» «Маленькая площадь Аржантей», «Хижина в Саблоне», «Лодка в наводнении», «Порт Марли»).

По остроте видения Дега близко творчество **Анри Тулуз-Лотрека** (1864-1901). Его часто называют постимпрессионистом, некоторые работы соотносят со стилем модерн. Работал он в основном в графике и оставил острые, дошедшие до карикатуры образы. Эти литографии посвящены типажам парижской богемы и «дна». Тулуз-Лотрек делал плакаты с изображением знаменитых танцовщиц, певиц кабаре, циркачек, «ночных бабочек».

Неоимпрессионизм.

Импрессионистический метод был доведен до своего логического завершения в творчестве таких художников, как Жорж Сёра (1859-1891) и **Поля Синьяка** (1863-1935). Неоимпрессионисты разбили цветовые поверхности на отдельные точки. Они утверждали, что смешение цветов уничтожает их силу. Точки чистого цвета смешиваются только в глазах зрителя. В качестве научного обоснования этого разложения цветов они использовали «Науку о цвете» Шеврейля, стремились создать собственную научную теорию цвета. Они составляли диаграммы, старались писать отдельными короткими мазками спектральных цветов, достаточно яркими и чистыми. Отсюда и дригие названия этого этапа импрессионизма – дивизионим (division – разделение) или пуантеризм (point - точка).

На последней выставке импрессионистов в 1886 г. была выставлена картина Сера «Гуляние на острове Гран-Жатт». В следующем году Сёра и Синьяк устроили самостоятельную выставку в Брюсселе и были жестоко осмеяны

История импрессионизма на этом не кончается. Из Франции ипрессионизм распространился по всей Европе. В Англии в этом стиле работали Джеймс Уистлер, Саржент, в Германии – Макс Либерман, в Швеции – Андерсон Цорн, в Бельгии – Тео ван Риссельберг.

В пластике второй половины XIXв. не наблюдается такого яркого развития импрессионистического направления, как в живописи. Наиболее близок к импрессионистам в некоторых работах Огюст Роден (1840-1917). Стремление передать мгновение в выражении человеческого лица или позе выявлено в его произведениях. В 1878 г. Роден впервые экспонировал в Брюсселе, а затем в париже скульптуру «Бронзовый век». К реалистически монументальной скульптуре относятся его работы «Мыслитель», «Ева», «Адам», «Блудный сын», «Граждане Кале». В последней из них разные люди объединены единством судьбы и духовного подъема. Автор обладает удивительным умением выразить напряженные внутренние усилия, подчинить форму определенному психологическому переживанию.

Постимпрессионизм.

Сезан, Ван Гог и Гоген не были объединены ни общей программой, ни общим методом работы. Их объединяло лишь отношение к импрессионистам во времени.

Поль Сезанн (1839-1906) начал творческий путь вместе с импрессионистами, участвовал в их первой выставке в 1874 г., затем уехал в Прованс и жил замкнутой, но напряженной творческой жизнью. В 1895 г. показывает в Париже 150 картин. До конца жизни подписывает Свои картины, добавляя «ученик Писсарро». Сезанн не дематериализует форму, у него нет картин сложного содержания. Это портреты близких людей, друзей, автопортреты, пейзажи («Берега Марны»), натюрморты

(«Натюрморт с корзиной фруктов»), портреты-типажи («Курильщик»), редкие сюжетные изображения («Игроки в карты»). Его картины – это не этюды, а законченные произведения. Сезанн перешел к модулированию замкнутых цветовых плоскостей. Он прорабатывал формально ритмически и хроматически всю картину, используя в первую очередь контрасты холодных и теплых тонов. Краски Сезанна светятся всем богатством своих возможностей. Интервалы формы и цвета контрастируют и сливаются как в музыкальном произведении. «Он играет на органе как Цезарь Франк», - говорили про него. Он не любил теории, но свои поиски выразил так: «Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо научиться писать на этих простых формах, и, и если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что захотите. Нельзя отделять рисунок от красок, нужно рисовать по мере того, как пишите, и чем гармоничнее становятся краски, тем точнее делается рисунок. При наибольшем богатстве красок форма неизменно достигает своей полноты». Взамен кажущейся случайности импрессионистов Сезанн принес материальную крепость, чувство массы, ясность форм, устойчивость, чеканную выразительность простых и суровых образов. Сезанн сознательно искривляет предметы, чтобы показать их с разных точек зрения. Его называют предтечей кубизма. Сезанн говорил: «Живопись – не значит рабски копировать действительность. Это значит находить гармонию между многими соотношениями». Элементы абстрактности, заложенные в искусстве Сезанна, привели его многочисленных последователей «сезаннистов» к живописи отвлеченности. Иногда сезаннисты усваивали только формальную сторону творчества Сезанна.

Винсент Ван Гог (1853-1890) развил на основе импрессионизма и неоимпрессионизма линейно-ритмический и ярко-цветовой экспрессионизм. Статику, основывающуюся на науке неоимпрессионизма, он превратил в управляемую субъективным восприятием динамику. Творчество Ван Гога

охватывает около десятилетия, причем наиболее важны последние 5 лет. Это годы напряженного, почти нечеловеческого труда. У художника обострено чувство, переплетаются противоречивые настроения. Он обладал удивительным состраданием к человеку. Ему свойственен направленный мазок, стиль волнистых полосок («Прогулка заключенных», «Автопортрет с перевязанным ухом», «Подсолнечники», «Ирисы»). Ван Гог оказал влияние на фовистов и экспрессионистов.

Поль Гоген (1848-1903) поздно, как и Ван Гог, стал заниматься живописью систематически. В 35 лет он оставляет работу в банке и посвящает себя искусству. В 1891 г. во второй раз уезжает на Гаити. В 1893 в Париже устраивает персональную выставку. Искусство Гогена связывают с направлениями символизма, примитивизма. Гоген намеренно переходит к примитивным формам. Он пользуется упрощенным рисунком, его формы плоскостны, краски яркие и чистые, композиции носят орнаментальный характер («Женщина, держащая плод»). Реальную природу художник превращает в декоративный красочный узор. Он не пользуется светотеневой моделировкой, а накладывает цвет ровными плоскостями. Его стиль называют ковровым. Создав стилизацию таитянского искусства, Гоген вызвал интерес к искусству неевропейских народов («Таитянские пасторали», «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?», «А, ты ревнуешь?»).

Символизм

Сюзанна А. Стерлоу. Арт Нуво. Дух прекрасной эпохи. «Белфаксиздатгрупп», 1997.

Натаниэл Харрис Г. Климпт. М.: Изд. «Спика», 1995.

Символизм. (Франция и Бельгия 1870-1900 гг.).

Стилю модерн предшествовал символизм, некоторое время эти явления развивались параллельно. Иногда трудно определить, к какому направлению принадлежат работы мастеров того времени. Творчество Климта, Ходлера, позднего Редона, некоторые работы Дени можно отнести и к искусству модерна, и к

символизму. Если обозначать разницу между символизмом и модерном, то можно сказать, что это переход от станковой живописи, выражающей мироощущение художника, к воплощению определенного стиля.

Символизм проявился главным образом в станковой живописи, он не обладал стилевой определенностью и по времени предшествовал модерну. Модерн как стиль сложился в архитектуре и прикладных искусствах и лишь отчасти повлиял на живопись, прежде всего декоративную.

Символизм в поэзии – это интеллектуальная фаза размышления над излиянием бесконечной чувствительности (декадансом).

Франция – родина символизма. Но в это время складывается единое литературно-художественное целое стран Франции и Бельгии. Теоретическим основоположником символизма был Шарль Бодлер, изложивший свой взгляд в труде «Эстетические достопримечательности. Он говорит, что мир – продукт Божественного воображения и метафизическое мышление поэта, художника постигает его целостность, переводит иерографическую тайнопись природы на внятный человеку язык. Предметные формы – лишь словарь, текст на его основе надлежит построить. Воображение – «королева способностей».

История символизма во французской живописи открывается творчеством Пьера Пюви де Шаванна и Гюстава Моро.

Пьер Пюви де Шаванн (1824-1898) родился в зажиточной бургунской семье, собирался посвятить себя наукам. После путешествия по Италии (1847 и 1848 гг.) решает стать художником. Исследователи отмечают близость образов Пюви греческой вазописи, помпейским росписям, фрескам Джотто и Мантеньи. Символизм Пюви выражен не в аллегории, а в организации форм, создающих новый мир («Священная роща», «Видение античности», «Христианское вдохновение», «Белая скала», «Лето, «Девушки и Смерть», «Девушки у моря», «Сострадание», «Пасторальная поэзия).

Гюстав Моро (1826-1898) по-своему перерабатывает мифологическую тематику. Мир Моро – зачарованный мир фантасмагорических пейзажей, призрачной архитектуры и дремотных состояний («Эдип и сфинкс», «Орфей», «Галатея», «Гесиод и муза», «Явление», «Юпитер и Семела», «Мертвый поэт и кентавр», «Фаэтон», «Осень», «Женщина и стрекоза»). Он определяет для себя принципы живописи «прекрасной инерции» и «необходимого великолепия».

Эжен Карьер (1849-1906) интересен символикой цвета и «трансформатизмом» в живописи. Согласно его взгляду, свет несет заряд метафоричности, он берется в двойном значении – материальной стихии и духовной энергии. Насыщенность материальной формы светом ассоциируется с сиянием внутренней жизни, духовной просветленностью. Свет наполняет форму изнутри. Художник часто пишет женские и детские портреты («Женщина с пантерой», «Фея с грифонами», «Елена под стенами Трои», «Туалет»).

Одилон Редон (1840-1916) занимается графикой, литографией, в 1890-х гг. обращается к живописи. Он создает фантастические образы, использует метафору («Смеющаяся», «Поцелуй матери», «Улыбающийся паук», «Возможно, первая попытка зрения осуществиться в цветке», «Глаз с цветком мака», «Профиль света», «Стена открывается и появляется череп», «Игрок», «Ворон», «Христос святого сердца», «Будда», «Закрытые глаза»). Последние работы мастера – образы цветов, бабочек как изменчивых, трепещущих сгустков света.

В 1889 г. сложилась группа Наби (от древнееврейского слова «пророк»).

Морис Дени (1870-1943) стремился соединить непосредственно воспринимаемую реальность и предварительно заданную гармонию. Работы соотносятся с религиозным символизмом. В картинах условное сокращение цветовых диапазонов, орнаментальная трактовка сюжета («Женщина среди

цветов», «Мечта», «Профиль женщины в окне», «Лестница в листве», «Музы»).

Эдуар Вюйар (1868-1940) превращает повседневный мир в красоту («Дама в синем», «Сидящая девушка», «Узорчатое платье»).

Бельгиец Джеймс Энсор (1840-1949) с 1883 г. работает в двух противоположенных манерах: живописной, текучей (преимущественно пейзажи) и линейно-плоскостной (сатирические произведения, темы маскарада). В первой технике написаны картины «Христос, шагающий по водам», «Христос, усмиряющий бурю», «Поражение восставших ангелов». Во второй художественной манере написаны полотна «Скандализованные маски», «Интрига», «Добрые судьи», «Жандармы», «Страждущий человек», «Битва золотых шпор».

ТЕМА 11. Модернизм – первый период (н. XX в.): Фовизм, кубизм, эспрессионизм, футуризм, абстракционизм, дадаизм. Модернизм – второй период: сюрреализм, поп-арт, оп-арт, гиппереализм, минимализм, концептуализм

11.1. Модернизм – первый период (н. XX в.): Фовизм, кубизм, эспрессионизм, футуризм, абстракционизм, дадаизм.

Решетников Ф. П. Тайны абстракционизма. М. 1963.

Малахов Н. Я. Модернизм. Критический очерк. М.: «Искусство», 1986.

Байрамова Л. Матисс. Журнал «Смена», №9, 1998, С. 130-147.

Лебединский М. Сальвадор Дали. Журнал «Смена», №1, 1998, С. 90-100.

Авангардизм (от фр. Avantgarde – передовой отряд) – это совокупность течений в искусстве, который порывая с реалистическими традициями ищут новые способы построения художественной действительности. Авангард начал развиваться в 1910-1920-х гг. К русским авангардистам относятся М. Шагал, П. Н. Филонов, К. С. Малевич, Кандинский и другие.

Модернизм (от фр. Moderne – новейший, современный) – художественно-эстетическая система или совокупность течений искусства, сложившаяся в 1920-х гг., ищущая нетрадиционные способы художественного освоения действительности. Декаденство и авангардизм считаются его ранними стадиями.

Фовизм (от фр. Fauves – дикие) – название направления, которое было присвоено творческой группе молодых парижских художников А. Матиссу, А. Дерену, М. Вламинку, А. Марке, Р. Дюфи, К. ван Донгену, совместно участвующим в выставках 1905-1907 гг. Четкой программы у группы не было. Художников объединяло стремление к созданию образов с помощью яркого, открытого цвета. Природа – повод для создания экспрессивных композиций. Работы этих художников отличало отсутствие

светотеневой моделировки, стремление к гармонизации цветовых пятен. У фовистов оставался один шаг до абстракционизма.

Анри Матисс (1869-1954), член парижской группы художников, называвшей себя «фовистами», отказался от модулирования цветов, чтобы снова создать впечатляющие, простые и ясные цветовые поверхности, расположенные в субъективно-прочувствованном равновесии по отношению одна к другой. Вместе с Браком, Дереном, Вламинком он принадлежал к парижской группе «Диких». В результате многолетней интенсивной работы, Матисс постепенно отходит от свето-теневой модуляции. Его девизом стало: «Чем боле плоско, тем художественнее». Он постепенно переходит к плоскостно-декоративной манере живописи, превращая картину в декоративный узор.

Матисс был сыном потомственных ремесленников. Его мать в свободное время расписывала тарелки. Анри Матисс получает юридическое образование и становится клерком. Во время болезни он читает руководство для начинающих в живописи. Отец отправляет его с рекомендательными письмами учиться в мастерскую художника Бугро (1891), но он ищет что-то иное. Матисс поступает в Школу изящных искусств в мастерскую Гюстава Моро. Моро уважает дарование другого. В его мастерской царит атмосфера творчества и эксперимента. Матисс обращается к опыту импрессионистов в 1897 г.(натюрморт «Голубой горшок и лимон»). Матисс расписывал километры лавровых листьев, был сторожем в театре. Он заплатил огромные деньги за «Купальщиц» Сезанна. Картина вдохновляла его на создание едевров. В 1905 г. Матисс отправляется на Средиземное море. Его «Вид Коллидра» – полет освобожденного человека. Плотина рухнула, и лавина самых ярких чистых красок обрушилась на мир. Немыслимые, сумасшедшие, запрещенные всеми художественными Академиями мира цвета нашли свое место на полотнах мастера. В 1905 г. состоялась выставка, в которой участвовали Матисс, Дерен, Вламинк, Руо и другие

художники. Матисс показал на ней картину «Открытое окно». Критик Луи Воксель назвал живопись дикой, а их авторов дикими или фовистами. В Матиссе не было ничего эпотажного, что свойственно и русским авангардистам. Он с молодости любил элегантно одеваться, обожал стильные вещи. Он не ставил перед собой цель поразить и озадачить. Его находки и открытия – результат честного труда. С 1907 г. начинается сотрудничество Матисса с известным русским собирателем живописи Сергеем Ивановичем Щукиным., который обеспечил мастеру нормальную без срывов работу до 1912 г. Для стиля Матисса характерна предельная упрощенность формы, композиционная ясность и уравновешенность, отсутствие светотеневой моделировки, плоские пятна чистого цвета и мажорность («Танец», «Музыка», «Натюрморт с ковром», «Красная комната»).

Близок Матиссу Рауль Дюфи. Он писал сцены скачек, морских пейзажей, парусных регат («Лодки на Сене»). Анри Дерен через Сезанна пришел к кубизму («Субботний день»). У Амедео Модельяни нет матиссовского монументализма, образы более камерные, интимные.

Кубизм. Изобретателем кубизма считают Пикассо с его картиной «Авеньонские девушки» (1907), но это, скорее всего, выражение поиска многих художников. Теоретиками кубизма являются живописцы Ж. Метценже и А. Глез. Кубисты пробовали осознать внутреннее строение предметов, они пытались расширить пределы оптического видения. К трем измерениям пространства Возрождения кубисты добавили 4-е – время. В 1911 г. они выставили свои произведения в «Салоне отверженных». Кубисты – Пабло Пикоссо, Жорж Брак, Жуан Грис, М. Дюшан – использовали цвет для своих сочетаний света и тени. Они прежде всего интересовались формой, преобразуя предметы. Они добивались впечатления выпуклости с помощью тональных градаций. Прежде всего, они свели многообразие форм к элементам прямоугольника, треугольника и круга. Полихромное богатство Сезанна, охватившее весь спектр, они свели в основном

к черному, белому, серому, охре, коричневому и синему цвету. Контраст света и тени ими был использован во всех возможностях его многотональности. Картины стали уподобляться рельефу, а их содержание свелось к нескольким предметам домашнего обихода. Музыкальные инструменты, благодаря своей утонченности и функциональной красоте форм, вдохновляли живописцев и становились объектами натюрмортов. В качестве контраста к линейным формам и сплошным поверхностям использовались куски ткани, имитации кусков дерева и деревянных решеток. Позже к окрашенным геометрическим формам стали добавлять настоящие предметы, как то: фанера, стекло, листовые металлы, ткани, куски обоев и газет и отдельные типографские буквы. Формы предметов были отделены от их естественной, органической среды и согласованы с абстрактными геометрическими формами. Кубисты разрабатывали новые формы неглубокой многомерной перспективы, позволяющей представить объект в виде множества пересекающихся и просвечивающих плоскостей, сосредоточенных вдоль оси композиции. Объект изображался одновременно со многих точек зрения как комбинация геометрических форм. По мнению кубистов на картине был представлен не только внешний облик объекта, но и знание о нем. Конструктивное сходство и взаимосвязь всех предметов – на это обращают внимание кубисты. Первый этап развития кубизма связан с аналитическими композициями, второму этапу свойственны абстрактные натюрморты.

Пикассо пишет картины «Танец с покрывалами», «Женщина с веером», «Три женщины». В 1908 г. создалось объединение «Бато-Лавуар». В 1911 г. образовалась новая группа кубистов в мастерской Вийона, к которому присоединились Дюшан, Глез, Метценже, Ле Фоконье, Леже, Пикабия, Купка.

Наиболее последовательно кубизм проявлялся в творчестве Ж. Брака (1882-1963) («Арии Баха», «Португалец»).

После Второй мировой войны кубисты ушли в декоративно-прикладное искусство. Глез стал заниматься стенописью, Люрса и

Леже – коврами и керамикой. Продолжатели кубистов – пуристы – развивали рационалитическую, рассудочную живопись (Озанфан). С пуризма начинал и Ле Корбюье, считавший, что картину можно построить так же, как машину или здание.

Экспрессионизм (от фр. Expression – выразительность) – одно из направлений авангардизма. Первое поколение экспрессионистов соотносится с деятельностью немецкой группы «Мост» (1905-1912 гг). Их сочная и многоцветная живопись сменяется плоскостной и графичной манерой письма. Группа «Мост» была организована в Дрездене студентами архитектурного факультета Высшего технического училища. Своим предшественником экспрессионисты считали бельгийца Джеймса Энсера с его масками и Эдварда Мунка, чьи картины называют «криками времени». С 1906 по 1912 гг. выставки «Моста» устраиваются то в Дрездене, то в Кельне. Для экспрессионизма характерна изломанность линий, контрастность цвета, деформированность пространства. В 1910 г. В. Кандинский и Ф. Марке организовали альманах под названием «Синий всадник», а в следующем году – выставку с этим же названием. Эта выставка положила начало второму объединению экспрессионистов (1911-1914 гг.). К этому объединению примкнули Макке, Кампендонг, Клее, Кубин, Кокошка. Экспрессионисты – Мунк, Кихнер, Геккель, Нольде и художники группы «Голубые всадники» - Кандинский, Марк, Маке, Клее – вновь пытались вернуть живописи ее психологическое и духовное содержание. Целью их творчества было представить внутренний духовный опыт с помощью форм и цвета, донести до зрителя внутреннее напряжение, которое испытывает автор. Творчество Поля Клее отличается необыкновенным размахом использования цветовых возможностей. Он составил суровые, веселые и мрачные мелодии цвета. В творчестве Дерена отразилось ощущение жестокости среды и сочувствие человеку.

Абстракционизм (от лат. Abstractio- отвлечение). Кандинский начал писать беспредметные картины около 1908

года. Он утверждал, что каждый цвет имеет присущую ему духовную выразительную ценность, что дает возможность передавать духовные переживания, не изображая при этом реальных предметов. Эстетическое кредо абстракционизма Кандинский изложил в книге «О духовном в искусстве», 1910 г.

Между 1912 и 1917 годами в различных частях Европы совершенно независимо друг от друга работали художники, создавая то, что можно было бы отнести к категории «абстрактного искусства». Среди них Купка, Делона, Малевич, Иттен, Арп, Мондриан и Вонтонжерло. Их картины изображали беспредметные, большей частью геометрические формы.

Абстракционизм имеет направления:

- Супрематизм, при котором создание новых типов художественного пространства идетпутем сочетания различных геометрических форм. Это завершение поисков кубистов. В России это районизм (лучизм) Ларионова М., супрематизм Малевича К., в Голландии – творчество группы «Стиль» (с 1917 г.) во главе с Мондрианом и Т. ван Дусбургом.;
- Абстрактный экспрессионизм, при котором главной задачей становится гармонизация бесформенных цветовых отношений. К этому направлению относятся ранние работы Кандинского, когда происходит «освобождение» цвета от форм реальной действительности. Это завершение поисков экспрессионизма и фовизма.

Пит Мондриан (1872-1944) в 1910-е гг. был связан с кубизмом. В Голландии у него появилась группа последователей, объединившаяся вокруг журнала «Стиль». Датский художник Мондриан ввел понятие «неопластицизма». Он не стремился воспроизвести объект, а создавал ощущение его существования на плоскости. Несколько позже Мондриан сделал дальнейший шаг вперед. Он, как гири использовал чистые желтый, красный и синий цвета для конструкции картин, форма и цвет которых совпадал с эффектом статического равновесия. Он не стремился ни к скрытому выражению, ни к интеллектуальному символизму,

но к реальным, оптически различимым конкретным гармоническим рисункам. Мондриан писал: «Нет ничего конкретнее, чем линия, цвет, плоскость».

Кандинский Василий Васильевич (1866-1944) – русский художник, основатель и теоретик абстракционизма. Его стиль называют живописным абстракционизмом. С 1921 г. он живет за рубежом. В 1933 г. эмигрировал из Германии во Францию.По Кандинскому художник выражает существующую духовность, он свободен в выборе средств выражения – от «чистого реализма» до «чистой абстракции». Единственный его руководящий судья – принцип внутренней необходимости. Все, что вызвано этим чувством «совершенствует и обогащает душу». Он создавал цвето-ритмические и колористические симфонии, опираясь на «Учение о цвете» Гете, опыты с цветомузыкой Скрябина. Не отрицая реалистической живописи, Кандинский полагал, что освобождение живописи от природных форм освобождает ее от всего постороннего, «внеживописного». Начиная с 1910-го г. мастер создает в основном абстрактные полотна, называя их «Симфониями» или «Композициями». Он пишет теоретические труды: «О духовном в искусстве» (1910), «точка и линия на плоскости» (1926), «Эссе об искусстве и художниках» (1935).

Каземир Малевич (1878-1935) изобрел супрематизм. «Черный квадрат» по мнению автора не просто изображение квадрата, а «восприимчивость к отсутствию предмета». .В 1920-е гг. Малевич создает планиты и архитектоны, применяет находки в архитектурных поисках. В 1930-е гг. возвращается к реалистической традиции («Девушка с красным древком»). Лучизм – одно из направлений абстракционизма, в котором работают Михаил Ларионов и Наталья Гончарова. Клее стремился, как он утверждал, выразить суть космических процессов.

Абстракционизм в скульптуре выразился как интерес к соотношению отвлеченных объемов (К. Бранкузл, Г. Арп), и как решение пространственных отношений (Н. Габо, А. Певзнер).

С приходом к власти фашизма, центр абстракционизма перемещается в Америку. В годы Второй мировой войны сюда из Парижа переезжают Марк Шагал, Макс Эрнст. В 1940 г. в Нью Аорке обосновался Пит Мондриан. В САШ эмигрировали Ласло Мохой-Надь, Ханс Рихтер и другие. Кроме гладкой поверхности живописи художники стали применять наряду с маслом песок, гальку, цемент, слюду.

В 1937 г. в Нью-Йорке создается музей беспердметной живописи, основанной семьей Гугенхейма. В 1939 г. создается Музей современного искусства, созданный на средства Рокфеллера. Искусство становится языком знаков (абстракнная калиграфия Ганса Гартунга).

Футуризм. В 1908 г. математик Герман Минковский сформулировал изменение мировоззрения: «Отныне понятия «время» само по себе и «пространство» само по себе осуждены на забвение: они могут сохранить свое существование только вступив в своеобразный союз между собой».

В основе произведений футуристической живописи, скульптуры и архитектуры лежит выражение движения в двух формах: «проникновение во внутрь» и «одновременности» (скульптор Умберто Боччони «Бутылка, развернутая в пространстве»). Футуризм сложился и получил широкое развитие в Италии в 1910-1920-х гг. В творчестве Луиджо Руссооло, Карло Карра, У. Боччони, дж. Северини появилась тенденция сделать предметом искусства динамизм как таковой. Теоретик футуризма Ф. Т. Маринеттив 1909 г. пишет «Манифест итальянского футуризма». Футуристичесмкие картины – хаотическое нагромождение плоскостей и линий. Художники стремились поместить зрителя в центр картины.

Дадаизм (от фр. Dada – лошадка) – авангардное течение в литературе, изобразительном искусстве, театре возникло почти одновременно в 1915-1916-м гг. в США и Швейцарии. Дадаисты заимствовали у кубистов технику коллажа, у футуристов - любовь к манифестам и публичным действиям, у абстракционистов –

спонтанность творчества. Дадаисты утверждают, что мир непостижим, и художники лишь отражают его. В 1915 г. в США художник Дюшан выдвигает программу антиискусства, художественные произведения заменяет экспонированием вещей, которые предстают перед зрителем в непривычном окружении, контексте. Дюшан экспонировал на выставках велосипедную раму, сушилку для посуды и т. п. Ф. Кикабия выставляет репродукции «Моны Лизы» с пририсованными усами и бородой.

Кинетическое искусство (по гр. Kinetikos – приводящий в движение). В произведених искусства применяются возможности движения конструкций и оптические эффекты. Первые попытки развития данного направления встречаются в рамках футуризма, конструктивизма, дадаизма. В начале 1930-х гг. американец А. Кальдер создает мобили – конструкции, приводимые в движение атмосферными явлениями. В 1950-х гг. кинетические конструкции используются в дизайне интерьера. В 1956 г. Сурью в работе «Эстетические категории» обращает внимание на то, что кинетическое искусство может как возбуждать, так и успокаивать.

11.2. Модернизм – второй период: Сюрреализм, поп-арт, оп-арт, гиперреализм, минимализм, концептуализм

Сюрреализм (фр. Cur – над). Французский поэт Анре Бретон (1896-1966, «папа сюрреализма» в союзе с Хансом Арпом (1887-1966) и Максом Эрнстом (1891-1976), поэтами П. Элюаром и Б. Пере в 1924 г. издает «Первый манифест сюрреализма». Второй манифест выходит в 1929 г., а третий – в середине 1930-х гг. Бретон определил сюрреалистическое творчество как форму свободного выражения человеческогодуха при отсутствии всяких нравственных и эстетических ограничений. «Сюрреализм – это чистый психический автоматизм… Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных форм ассоциаций, до сих пор не принимаемых во внимание, во всесилье сновидений, в незаинтерисованную игру мышления. Он стремиться окончательно уничтожить все другие психические механизмы и

заменить их собой в решении основных проблем жизни». Видным представителем ранней поры сюрреализма был Макс Эрнст. Он изображал полустертые в памяти образы юношеских снов. В годы, предшествующие Второй мировой войне, наряду с Максом Эрнстом, Ивом Танги (1900-1955), Хоаном Миро (1893-1995), появляются новые сюрреалисты: испанец Сальвадор Дали, бельгийцы Рене Магритт (1898-1967) и Поль Дельво, австриец Вольфанг Паален (1907-1959), швейцарец Курт Зелигман (1900-1961). Сюрреалисты – Макс Эрнст, Сальвадор Дали и другие – пользовались цветом как средством выражения «нереальных образов». Интуиция, считали они, - единственное средство познания Истины. Некоторые сюрреалисты считали своими предшественниками испанского архитектора Антонио Гауди и Марка Шагала. В сюрреализме иррациональный мир написан с подчеркнутой объемностью. Натуралистические детали передаются с фотографической точностью. Здесь присутствует сочетание реальных и абстрактных форм, тяжелое повисает, мягкое костенеет, твердое растекается.

Сальвадор Дали (1904-1989) родился в маленьком испанском городке. Испания – страна высочайших культурных традиций, где любят и почитают художников. Во многих городах, не говоря уже о Мадриде, можно свтретить памятники Веласкесу, Сурбарану, Рибере, Эль Греко, Гойе. Дали обладал литературным даром. Он пишет «Дневник одного гения», «Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим», «История пука», сценарии фильмов, статьи, манифест «Декларация независимости воображения и прав человека на его собственное безумие». Дали внешне напоминал Дон Кихота. Он любил свою жену, руссую по происхождению, Галу. Рафаэль, Леонардо до Винчи, Вермеер Дельфтский, Жан Франсуа Милле – художники, к творчеству которых он постоянно обращался. Расчитывая композиции произведений, Дали занимался математикой и оптикой. В 1974 г. он открыл собственный музей в городе Фигеросе. Одна из его

картин названа «Остатки автомобиля, дающие рождение слепой лошади, убивающей телефон» (1932).

Поп-арт (popular art) широкое распроистранение получил в Англии, США, Канаде. Крестным отцом этого направления был Марсель Дюшан (1887-1968). Не удовлетворившись ни эффектами абстрактного экспрессионима, ни техникой наклеивания Курта Швитерса, ни так называемыми редимейдами (готовыми изделиями) Дюшана, предлагаемыми в качестве художественного продукта, некоторые английские и американские художники уже в 1950-х гг. начинают выставлять комбинированные произведения – живописные работы с расположенными на них предметами. В поп-арте используются фотографии, муляж, репродукции из комиксов и журналов. Авторы использовали металлический хлам, старые автомобили, рваный холст, обрывки газет, журналов, рекламных проспектов. Э уорхол выставляет в 1965 г. «Четыре супа фирмы Кэмбелл». Р. Лихтенстайн выполняет в 1963 г.произведение «Женщина в цветной шляпке».США широко демонстрировали поп-арт в 1964 г. на XXXII биенале в Венеции, на котором первый приз был присужден американцу Роберту Раушенбергу («Прейсер»). В своих работах он использовал технику коллажа. Искусство поп-арта тесно связано с рекламой и потому поддерживается меценатами. В 1979 г. Музей Гугенхейма в Нью-Йорке организовал большую персональную выставку Йозефа Бойса. Для Бойса важен не внешний вид его творений, но то, что происходит в сознании у зрителей. Хеппенинг – сценическая разновидность поп-арта, театральное действие без продуманного сценария (от англ. Happening – сдучающееся, поисходящее).

Оп-арт (optical art) распространился в 1960-х гг. Использование оптических мотивов в монохромных или ярких композициях роднит его с росписью тканей. Одно из направлений оп-арта – кинетическое искусство (иногда его рассматривают как самостоятельное направление). В оп-арте используется блеск дродащих металлических пластин, оживающих от колебаний воздуха; зеркала, создающие иллюзию пространства. Один из

известных мастеров оп-арта – Вазарелли. Он создавал композиции на основе орнимента, в котором с помощью цвета создавалась иллюзия трансформации плоскости (ее выпуклость, вогнутость, неровность).

Гиперреализм (фотореализм) – художественное течение, возникшее в конце 1960-х гг. в США и распространившееся затем в европейских странах. Это течение проявилось прежде всего в живописи (Э. Уорхол и другие). Картины имитируют свойства фотографии: автоматическую визуальную фиксацию мира, документальную точность. У художников Р. Эстеса, Р. Гоинза часто изображаются улицы, реклама, автомобили. Ч. Клоуз интересен применением макрофотографий. К концу 1970-х гг. течение теряет свою силу.

Абстрактный экспрессионизм. Новое поколение абстракционистов (Дж. Поллак, Де Куринг) после Второй мировой войны восприняли от сюрреализма принцип «психического автоматизма». У Поллака акцент перемещается с произведения на сам процесс его создания – живопись-действие (action-painting). Джексон Поллак (1912-1956) ввел термин «дриппинг» – разбрызгивание красок на холст без кисти. Во Франции такая живопись называлась ташизмом (от фр. Tache – пятно), в США – абстрактным экспрессионизмом, в Англии – живописью действия, в Италии – ядерной живописью. Она развивается в 1940-1950-х гг. Так работают художники в США Дж. Поллок, во Франции П. Сулаж и Ж. Матье, в Нидерландах К. Аппел. Ташисты «беззаконны, как в цвете, так и в форме».

Концептуальное искусство (от англ. concept – понятие, идея, общее предсттавление) или информационное искусство имеет множество течений. Произведения концептуального искусства демонстрируют понятия, употребляемые в научных дисциплинах (философии, социологии, антропологии, искусствознании и др.). Это искусство должно изменять традиционную, поверхностную точку зрения человека на окружающие его явления и предметы, способствовать

расширению осознания. Так работы данного вида искусства могут раскрывать понятия «пустая форма», «условность» и другие. Различают следующие основные течения: ленд-арт, боди-арт, перфоманс, кутьтурное искусство, видео-арт.

ТЕМА 12. Современные тенденции развития искусства.

Современные тенденции развития искусства

12.1 Современные тенденции развития искусства

Течение (направление) в современном искусстве — стиль или тенденция в современном искусстве со специфической целью или философией, которых придерживается ряд художников в течение определенного периода времени.

Слова «течение», «направление», «стиль» и «тенденция» имеют совершенно разное происхождение — обычно они используются в совершенно разных контсекстах в русском языке. «Течение» и «направление» часто применяют по отношение к искусству XIX века, «стиль» — в имиджелогии, модной индустрии, «тенденция» — в бизнесе, социологии и иногда — в политике. В академической среде термины «стиль» и «тенденция» по отношению к искусству не применяются.

Ответственность за формулировку и состоятельность каких-либо направлений и течений ранее брали на себя кураторы и арт-критики. Начиная с 90-х годов, созданием новых направлений занимаются, в основном, различные деятели арт-рынка, политики и финансисты, влияющие на систему современного искусства.

Обычно, словом «течение» (англ. trend, tendency) объясняется цена на того или иного автора из обозначенного «течения», то есть trend, — точно так же как и в моде выступает как коммерческий термин. Куратор ухватывает такое понятие, которое на время действия его проекта может обозначать некое направление кураторской мысли. Для того, чтобы «течение» начало признаваться повсеместно, вошло в историю, необходимы гигантские инвестиции, продвигающие именно это направление. Наиболее успешными в этом смысле стали Young British Artists, которые позволили галеристу Чарльзу Саатчи превратить их деятельность в коммерчески выгодное предприятие. В 2000-е, наиболее дорогостоящие художники начали выдвигать свои

собственные направления (например, Такаси Мураками и суперфлэт).

Постмодернизм.

Ч. Дженке говорил: «Постмодернизм – популистко-плюралистическое искусство непосредственной коммуникабелности».

П. Вайль и А. Геис отмечают: «Постмодернизм – это искусство эпохи, пережившей крах всех больших идей человечества. Художник уже не строит утопий, не перестраивает, а обживает мир, стараясь устроиться в нем с максимальным комфортом. Для постмодернизма закон не писан, он живет эклектикой, смело замешивая свое искусство на осколках чужих слов и идей. Культура прошлого для него – лавка старьевщика, откуда он и берет все, что идет в ход, обильно припарвляя получившийся продукт авторской прописью… Любая сцена здесь – цитата, это, между прочим, и выражает дух постмодернизма, сделавшего кавычки и своим главным орудием, и своим главным символом».

Постмодернизм представляет собой широкое общественное явление, распространившееся во многих областях культуры – философии. Литературе, музыке, изобразительном искусстве, архитектуре.

Мировоззенческой базой постмодернизма послужило глубокое разочарование в идеологии исторического прогресса, сформулированной французскими просветителями XVIII в. и основанной на идее рационального переусройства общества и человека. Философы постмодернизма (М. Фуко, Ж. Деррида) утверждают, что обещенное просветителями XVIII в. осуществление общественной утопии обернулось кошмарами революций и тоталитаризма потому, что ориентировало личность и общество на незыблдемую иерархию ценностей, на некий духовный центр, нравственный абсолют. Философия постмодернизма исходит из установки, что именно ориентация на абсолют постоянно воспроизводит тотальные структуры и

тотальное сознание. Альтернативой ему может быть только плюрализм. В связи с этим постмодернизм трактуется в общем виде как плюрализм и ориентация на фрагмент вместо целого.

В архитектуре постмодернизм сформировался к концу 1970-х гг. и объединяет сегодня различных по творческим принципам и почерку мастеров.

Наибольшей критике постмодернисты подвергли такие принципиальные положения модернизма, как функциональное зонирование городов, аскетизм архитектурных форм, отказ от всего творческого наследия, регионализма и средового подхода к проектированию.

В области архитектурных форм постмодернизму присуще возрождение (зачастую экликтическое) исторических архитектурных систем и декора всех видов (декоративная кладка, облизовка, роспись, ордерные композиции), обращение к выразительным особенностям стенового массива с отказом отразрушающих его ленточных окон, возрождение активного силуэта завершения здания (щипцы, фронтоны, мансарды) при отказе от плоских крыш. Возрождаются принципы композиционного построения – симметрия, пропорциональность. Очень разнообразна разработка глухих стен, на которых сочетаются фактуры, цвет, ниши и пр.

Программным в становлении постмодерн стало одно из крупнейших сооружений этого стиля – небоскреб фирмы АТТ в Нью-Йорке (1978), построенный по проекту экс-функционалиста, а ныне мастера постмодернизма Ф. К. Джонсона.

Небоскреб «Плейт-Глас» в Птсбурге (архитекторы Ф. Джонсон и К. Берджи) запроетирован в виде комплекса из 44-этажного центрального объема в окружении существенно более призматических объемов (6-10 этажей). Все объемы облицованы бронзированным зеркальным стеклом и имеют выразительные силуэты завершений. Авторы стремились вписать здание в окружающий его контекст.

В трудах теоретиков и практиков постмодернизма (Р. Вентури, м. Кюло, Л. Крие, А. Росси, А. Грюмбако) сформулированы его основные принципы:

- «подражания» историческим памятникам и «образцам»;
- «ссылки» на широко известный памятник архитектуры (в общей композиции или ее деталях);
- работа в «стилях» (историко-архитектурных);
- «обратной археологии» – приведение проектируемого объекта в соответствие со старой строительной традицией;
- «повседневности реализма и античности», осуществляемой путем известного «принижения» или упрощения приминяемых классических архиетктурных форм.

Видение в зрителе соучастника и заинтересованного потребителя (а не среднего горожанина) предопределило игровой, театрализованный характер постмодернизма, а иногда и явно выраженные черты кича и бутафории.

В Европе к наиболее известным градостроительным композициям постмодернизма может быть отнесен ансамбль жилого комплекса «Арена Пикассо» на 540 квартир в пригороде Парижа Марн-леВалле (1985), запроектированный М. Нуньесом. М. Нуньес, молодой испанский рабочий, увлеченный театром, вступил в мастерскую «Тальер де Аркитектура» и работал в ней со времени ее возникновения. Он не получил профессионального образования, но за годы работы в мастерской приобрел необходимые на практике навыки. С 1978 г. он порывает с мастерской и работает самостоятельно. Соревнуясь с «Тальер де Аркитектура», он запроектировал комплекс «Арена Пикассо» в том же пригороде Парижа, где известная мастерская запроектировала комплекс «Дворец Абраксас». Оба проекта осуществлялись почти одновременно.

Композиция комплекса «Арена Пикассо» строго симметрична. В центре расположены два 17-этажных дома в виде рлоских круглых дисков («будильников» ли «ульев»), опертых на плоское основание из протяженных 4-этажных домов, а также

протяженных 7-10-этажных домов, образующих боковые крылья ансамбля. Пространство комплекса объединяют высокие (в четыре этажа) проезды, размещенные по оси комплекса и «будильников». Архитектурные формы комплекса крайне эклектичны: в них сочетаются готические аркбутаны с классическими элементами, конструктивисткими деталями и декоративной скульптурой, навеянной образами барокко. Во всей композиции преобладает дух театральности, эпатирующего кича и нарочитой нефункционалшьности (особенно в жилых дисках).

В соответствии с содержанием заказа использование архитектурного наследия в произведениях постмодерна складывается весьма различно: ироническое шаржирование, фрагментарное применение деталей, документально точное цитирование Примером последнего может служить здание музея художественной коллекции мультимиллионера П. Гетти. Здание выполнено по проекту Р. Ленгдона и Э. Уилсона и представляет собой воссоздание античной «Виллы Папирусов» в погибшем в I в. н. э. при извержении Везувия Геркулануме.

Постмодерн ориентирован на заказчика. Отсюда - его достоинства и недостатки.

Инсталляция (англ. installation — установка, проведение, назначение на должность) — пространственный арт-объект, обычно многосоставный. Как ведущий жанр современного изобразительного искусства возникает на зрелом этапе западного модернизма 1960-1970-х годов (первые опыты легко обнаружить у Марселя Дюшана в его творчестве 1910-х годов; СМ.: Реди-Мейд), на грани истощения образной выразительности скульптуры и усиливающихся новаций в области живописи. И. использует тело картины (у киевлянина А. Малых) или скульптуры (экс-дадаист М. Рэй, «Реставрированная Венера», 1936), преображая его смысл в неравноправном симбиозе. Распространяя экспансию в традиционных направлениях, И. одновременно генерирует сопредельные изобразительные жанры: разросшаяся, разбухшая И., захватившая плоскость стен —

энвайромент, а ее сокращенный вариант, сведенный до уровня компактной плоскости — ассамбляж. И. — достаточно адекватное зеркало творческих исканий второй половины XX века (уже И. Ансельма Кифера «Летающая палитра», 1983, можно воспринять как метафору современной живописи). И. может реализовываться в формах языческого капища («Врата Солнца » Г. Вышеславского, Киев, 1989) и алтаря (И. москвичей И. Макаревича, Е. Елагиной, посвященная старой писательнице Новиковой-Вашенцевой, 1995), мебели («Шкаф из Вандеи», Ж. Л. Вильма, 1989) и музыкальной шкатулки («Военный гроб. Ответ Маринетти», Г. Юккера, 1968: И., сопровождаемая шумами Сталинграда 1942 года), вариации неисчерпаемы. Инсталляторы используют любые материалы — от пластилина («Народ Хо», С. Мартынчик, И. Степина, 1992) до дерьма (П. Мандзони, 1961),— но не отказываются и от антиквариата (И. одессита А. Лисовского) или вполне архаичных материалов, вроде древесной лозы (плетения украинки Т. Бабак 1990-х годов) или базальтовых глыб (у И. Бойса в «Конце XX века», 1983). И. легко вписывается в классическую архитектуру («ВОДАОГОНЬ» Ф. Плесси в Венеции, 2001). И. также сотрудничает с видео, принуждая его следовать собственной логике образа (что не исключение даже для Нам Джун Пайка), и сочетает вечное с суетным («Вечная стоянка» Армана, 1982: 60 автомобилей, вмурованных в 1600-тонной глыбе бетона), но доступен ей и бытовой макабр («Электрический стул» Л. Дельви, 1999). Полнее всего И. выразилась в русле минимализма, хотя и постмодерн не смог не воспользоваться ее удобной матрицей (И. Копыстянский в 1985-1986 годах составляет «Конструкции» из деформированных копий полотен старых мастеров), и она служила отдушиной для мастеров поп-арта (Р. Раушенберг). И. как жизнь — или как пицца: для нее годится все или почти все (с той разницей, что в И. отсутствуют непременные пиццевские ингредиенты вроде сыра и томатов, то есть в И., соответственно, больше свободы).

Последние 15-20 лет И. у нас прочно заняла надлежащую ей нишу, разрастание которой, однако, не предвидится ввиду некоммерческого характера этого, наверное, самого емкого и универсального жанра современного искусства.

Гюнтер Юккер (р. 1930, Вендорф, Мекленбург) — немецкий художник. Учился в Висмаре и Берлине-Вейсензе, Дюссельдорфской академии (1955-1958, ее профессор с 1978 года). Первая персональная выставка состоялась в Милане в 1959 году. Член группы ЗЕРО, Дюссельдорф (1961-1966). Издал десять выпусков газеты «Юккер-цайтунг» (с 1968). Автор фильма «Черное помещение — белое помещение» (1972), декораций к операм Вагнера («Парсифаль», 1976; «Лоэнгрин», 1979). В 1983 году Юккеру вручен Императорский перстень. Посетил Сибирь в 1984 году (также Японию, Китай, Монголию). Наиболее известен многочисленными инсталляциями с использованием гвоздей (с 1957), во второй половине шестидесятых обращался к кинетике.

Процессуальное искусство Концептуализм Искусство Голландии Архитектура Москвы и Санкт-Петербурга

Процессуальное искусство Существенная особенность культуры авангарда — отрицание границ между искусством и жизнью. Поэтому художественным произведением может считаться не только готовый результат работы художника, но и её процесс. Более того, «объектом искусства» становится сам художник: скандально-игровой стиль жизни дадаистов, футуристов, сюрреалистов — неотъемлемая часть соответствующих артистических движений. поп-арт Наконец, объявил искусством буквально всё вокруг. Концептуализм Концептуализм (от лат. conceptus — «мысль», «представление») возник в середине 60-х гг. XX в. одновременно в Англии и США и очень скоро сделался ведущим направлением современного искусства искусства. История Голландии 17 века Искусство Голландии В 1581 жители г. Северных Нидерландов после многолетней войны вслед за освобождение из-под власти Испании провозгласили независимую Республику Соединённых

провинций. них Среди в хозяйственном и культурном отношении лидировала Голландия, поэтому так вскоре стали называть всю и страну. Общественное устройство новых Нидерландов мало изменилось в сравнении с XVI в., но в духовной жизни последовали перемены. значительные Государственной религией стал кальвинизм. Кальвинизм – течение в протестантизме. Назван по имени его основателя — французского богослова Жана (1509-1564). Кальвина Это вероучение не признавало икон и вообще церковного искусства.

12.2. Русское декоративное, прикладное, изобразительное искусство. Традиции художественной отечественной школы IX-XIV вв.

Древнерусским искусством принято называть период истории русского искусства, который начался со времени возникновения Киевского государства и продолжался вплоть до петровских реформ (с IX до XVII вв.). В тысячелетней истории русского искусства на этот период приходится более семи веков.

Древнерусское искусство характеризует первую ступень в художественном развитии русского народа. Но его нельзя считать всего лишь преддверием, предысторией русского искусства. В нем впервые обозначились черты, которые позднее стали существенными признаками русского художественного творчества. Эти черты проявляются достаточно ясно, чтобы можно было говорить о его самобытности уже в эту раннюю пору.

Древнерусское искусство развивалось в период сложения и расцвета феодализма в России. Феодальное государство опиралось на авторитет церкви, как на силу объединяющую русские земли, служащую укреплению существующего общественного порядка и стабильности. Искусство того времени, как и вся духовная культура были религиозны. Круг тем и сюжетов изобразительного искусства был преимущественно религиозным, главное назначение живописи — культовое, церковное, самый характер

художественного выражения отмечен чертами средневековой религиозности.

Однако в Древней Руси развивалось и чуждое церковности народное творчество, но его проявление было ограничено рамками декоративно-бытового применения. Дохристианские мотивы жизнеутверждающей праздничности, здоровой радостности, словно отзвуки народных песен и народной поэзии, проникали и в искусство церковное, вытесняя или ослабляя свойственное ему суровое, аскетическое настроение.

Искусство при всей его его тематической ограниченности выходило за пределы узкоцерковных задач и отражало многообразные стороны жизни русского народа. Лучшие его мастера стремились сделать свое творчество понятным и близким народу. В сказочных, полуфантастических образах древнерусского искусства заключен глубокий жизненный, философский, поэтический смысл. И мы, сегодняшние зрители, должны понять его.

Начальный период в развитии древнерусского искусства определяется искусством восточных славян. Они занимались земледелием, поклонялись божеством, олицетворявшим силы природы, создавали изображения этих богов — так называемых идолов. Многие из мифологических мотивов, таких, как образы праматери-покровительницы рода, священных коней, жар-птицы, прочно вошли в народное сознание, были бережно сохранены в крестьянской вышивке и резьбе вплоть до наших дней. Но они утратили свой первоначальный смысл и превратились в занимательную сказку, мотив затейливого узора.

Древнейшее художественное творчество славян полнее всего выразилось в производстве украшений и предметов быта, особенно металлических изделия: колец, ожерелий, запястий, серег, нередко покрытых тонким узором черни и эмали. Это художественное ремесло было самобытно и несло печать высокого мастерства.

С укреплением Киевского государства и принятием христианства искусство приобрело монументальный, величественный характер, обогатилось традициями византийской культуры, но в значительной мере утратило поэтическую свежесть и сказочную наивность. Новое монументальное искусство достигло своего расцвета уже в XI в. Характерным памятником этого времени служит Софийский собор в Киеве. Его мозаики и фрески, выполненные, видимо, византийскими мастерами, поражают величием общего замысла. В истории искусства существует немного примеров единства архитектурного замысла и настенной живописи, равных по силе воздействия Софийскому собору. Подобно тому как снаружи двенадцать малых куполов увенчивал главный купол, так внутри над множеством изображений отдельный персонажей, расположенных на столбах, на стенах и на сводах, царил образ Вседержителя. Вступая под своды собора, видя фигуры в золотом сиянии мозаики, древние киевляне приобщались к христианскому пониманию небесной иерархии, которая своей незыблемостью должна была укреплять авторитет иерархии земной.

В XI в. в Киеве работали греческие мастера — строители и живописцы. По их замыслу возводились храмы и украшались мраморными плитами, мозаиками, фресками и иконами. В XII в. в Киев была привезена из Константинополя знаменитая икона Владимирской богоматери, один из лучших памятников византийской иконописи. Однако это не значит, что древнейшие памятники Киева нужно рассматривать как заимствованные. Приезжие мастера нашли в Киеве иную общественную среду, чем та, что окружала двор византийского императора. Богатый жизненный опыт славян, их здоровое, жизнерадостное мироощущение воплотились и в художественных образах. Искусство утратило отпечаток мрачного аскетизма, свойственного византийскому искусству XI — XII вв.

Среди городов обширного Киевского государства Киев был главным художественным центром. Только здесь развивалось

тонкое искусство мозаики. Здесь же создаются великолепные образцы книжного (знаменитое «Остромирово евангелие», украшенное роскошными миниатюрами, 1056 — 1057) и декоративно-прикладного искусства. Влияние киевской художественной школы сказывается во всех русских городах.

Уже в конце XI в. Киевское государство начинает распадаться на мелкие княжеские уделы. Во второй половине XII в. Киев теряет ведущее политическое и культурное значение, оно переходит к Владимиро-Суздальскому княжеству.

Искусство Владимиро-Суздальской Руси развивалось на протяжении почти целого столетия (середина XI — начало XII в.). За это время оно внесло заметный вклад в историю не только русской, но и мировой культуры. Наиболее ярко характерные черты владимиро-суздальского искусства выразились в архитектуре. Владимирцы были превосходными строителями. Кроме деревянных построек было много каменный сооружений. Владимирские резчики в совершенстве владели техникой обработки камня, умело использовали приемы плоской деревянной резьбы.

Расцвет зодчества во Владимире падает на время княжения Андрея Боголюбского. В это время были построены Успенский собор и знаменитый своим совершенством храм Покрова на Нерли (1165). Согласно старинному источнику, князь построил храм «на лугу» в ознаменование своей печали о смерти любимого сына. В этом здании поражает стройность и изящество, исключительное богатство новых, небывалых ранее соотношений между его частями. Белизной камня, правильностью и стройностью силуэта Нерлинский храм выделяется из окружающего его пейзажа. Всем своим обликом он призывает человека оглянуться на окружающий мир, порадоваться тому, что между делом его рук и природой нет никакого разлада.

Специфическая особенность владимиро-суздальских храмов — скульптурная декорация. В Дмитриевском соборе во Владимире (1194 — 1197) вся верхняя часть наружных стен

сплошь покрыта резными украшениями. Здесь можно видеть и царя Давида, и Александра Македонского, возносимого на небо грифонами, и охотников, и фантастических зверей, птиц — это рассеяно среди диковинных трав и пышных цветов. Каждое изображение располагается на отдельном камне, но все вместе они складываются в стройное целое и составляют подобие узорчатой ткани, словно наброшенной поверх каменного массива храма. Особенно пышны рельефы на стенах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230 — 1134).

Полуязыческие, полусказочные мотивы декора использовались для украшения только наружных стен храмов, все пространство внутри было предоставлено фрескам и иконам, которые отличались от рельефов по своим сюжетам и характеру.

Наряду с городами Владимиро-Суздальского княжества крупнейшим центром художественной жизни в XII в. был Новгород. Если владимиро-суздальское искусство отражало возрастающую мощь великокняжеской власти, то в Новгороде искусство несло более заметный отпечаток народного воздействия. Здесь вырабатывается свой особый стиль, проявившийся в суровой простоте и сдержанном величии новгородских фресок и икон.

В произведениях русского искусства этого периода ясно проявляются черты общности культуры. Русские постройки XII в. отличаются от византийских и романских храмов простотой, ясностью и цельностью композиций, мягкой закругленностью форм. Все большее значение приобретает эстетическая ценность произведений искусства. Летописцы того времени непременно отмечают красоту церквей, икон, росписей, чутка угадывая совершенство подлинного искусства. Древняя Русь шла неустанно вперед, русские мастера проявляли в своих исканиях изобретательность и смелость. Здесь было то понимание величия стоящих пред искусством задач, которое могла родиться у народа с великим будущим.

Монголо-татарское нашествие нанесло тяжелый удар блестящему расцвету русской художественной культуры. Города были подвергнуты беспощадному разорению, связь с Балканами, Византией и Западной Европой оборвалась. Художественное творчество на Руси не прекращалось и в эти годы, но крупные начинания оказались не под силу.

В отличие от Киева, Владимира и Москвы Новгород избежал порабощения. Это помогло ему стать тем центром, где прежде всего собирались творческие силы русского народа.

В конце XIV в. в Новгороде появляется мастер, оставивший заметный след в русском искусстве, — Феофан Грек. Покинув Византию, где культура вступает в полосу упадка, Феофан находит на Руси благоприятную почву для творчества и широкое признание. Наиболее достоверным созданием Феофана являются росписи Спасо-Преображенской церкви в Новгороде. Самое сильное впечатление оставляют образы старцев. В них художник выразил трагическую сложность борьбы, внутренний разлад.

Феофан внес в живопись XIV в. страсть, движение, свободную живописную лепку. Мастера Новгорода и Москвы испытали на себе воздействие его дарования, что не помешало им искать собственные пути и решения в искусстве. В этот период работает группа русских мастеров, создавших лучшие образцы новгородской стенописи. Самыми значительными в художественном отношении являются росписи церкви Успения на Волотовом поле и церкви Федора Стратилата (вторая половина XIV в.).

ТЕМА 13. Традиции художественной Русской школы XV-XVII вв. Традиции художественной Русской школы XVIII-XIX вв.

13.1. Традиции художественной Русской школы XV-XVII вв.

В сложении русского национального искусства после свержения монголо-татарского ига решающее значение принадлежало Москве. Отсюда начиналась упорная и успешная борьба за национальное объединение русского народа. Своего блестящего расцвета древнерусская живопись достигает в XV в. Московская живопись XV в. развивалась под воздействием гениальной личности Андрея Рублева. В течение всего века она сохраняет верность лучшим традициям этого прославленного мастера.

В период упрочения Московского государства (конец XV в.), в Москве работает замечательный мастер Дионисий (ок. 1440 — 1506), который творчески продолжил традиции Андрея Рублева. Однако в отличие от него Дионисий был не монахом, а мирянином, и это наложило отпечаток на его творчество. В искусстве Дионисия преобладают настроения торжественной праздничности, победного ликования.

В глубокой старости Дионисий совместно с учениками расписывает храм в Ферапонтовом монастыре (1500 — 1502). Это единственный известный нам памятник его монументальной живописи принадлежит к шедеврам древнерусского искусства. Дионисию и его школе принадлежит и целая группа превосходных икон, которые сохранились до нашего времени. Дионисий был последним среди великих живописцев Древней Руси. Его творчество замыкает золотой век древнерусской живописи.

Вторая половина XV — XVI вв. ознаменованы на Руси крупными успехами в государственном строительстве. В Москве

создаются замечательные шатровые храмы, начинается обширное строительство городов и монастырей. С ростом власти московского государя одной из первых задач архитектуры становится укрепление и украшение столицы и ее центра — Московского Кремля.

Возведение кремлевских соборов началось с Главного, Успенского собора. Строительство его настолько привлекало внимание современников, что летопись уделила ему несколько красноречивых страниц. Для строительства главного собора Москвы был приглашен замечательный мастер из Италии Аристотель Фьораванти. Русскими мастерами были возведены Благовещенский собор Кремля, небольшая церковь Ризположения, итальянскими — Грановитая палата, колокольня «Иван Великий». Все эти сооружения объединены в удивительно цельную композицию. Постройки Московского Кремля послужили примером для всех страны.

Большими достижениями отмечено в XVI в. искусство книжной миниатюры. Во множестве богато иллюстрированных рукописей сказалось и возросшее графическое мастерство, и художественное производство. Его средоточием служит Оружейная палата в Кремле. Сюда стягиваются лучшие мастера, здесь распределяются заказы между живописцами. Масса царских иконописцев рассматривается как армия исполнительных мастеров-ремесленников. Они используются для самых различных нужд: расписывают терема, пишут иконы, а также узоры и гербы.

Лучшие произведения, вышедшие из Оружейной палаты, — это ювелирные изделия, оклады, братины, эмали, шитые пелены и т. д.

Среди царских живописцев наиболее видное место занимает Симон Ушаков (1626 — 1686). Его искусство было разносторонним: он писал иконы, пробовал силы в портрете, сделал несколько гравюр, Творчество этого художника знаменует поворот русской живописи к новым путям.

В многократно повторенных изображениях «Нерукотворного Спаса» Ушаков пытался мягкой лепкой сообщить установившемуся на Руси типу «благостного Христа» человеческую красоту, земную телесность и даже материальность, что вызвало сопротивление защитников старины.

Во второй половине XVII в. в Оружейной палате наряду с иконописцами работают живописцы. Они пишут портреты, или, как их тогда называли, парсуны. Приезжие мастера — немцы, голландцы ввели новую технику письма по холсту и распространяли в Москве гравюры. Однако парсуны XVII в. даже в тех случаях, когда в них передано портретное сходство, в целом очень статичны.

В русской культуре XVII в. усиливается светское начало, возрастают потребности научного познания мира. С. Ушаков и мастера его круга близко подошли к задаче отображения зрительных впечатлений во всей их жизненности и полноте. В это время делаются попытки перспективного изображения на иконе внутренности зданий, введения светотени и портретной передачи лиц. Во всем этом сказались признаки художественного переворота, который произошел в искусстве в начале XVIII в. Только с изменением общественной жизни, государственности и культуры русское искусство выйдет на новый плодотворный путь исторического развития.

Древнерусское изобразительное искусство навсегда останется ценным тем, что образ человека, идеальной личности, отмеченный печатью нравственного благородства, занимал в ней центральное место.

13.2.Традиции художественной Русской школы XVIII-XIX вв.

Источники искусства Нового времени в России: высокий уровень древнерусского искусства и, особенно, успехи его последней стадии – конца XVII века; состояние современного искусства западноевропейских стран, переживших аналогичный

процесс; канонизированный художественный опыт Нового времени (трактаты, увражи). Вопрос о темпах развития и основные антиномии искусства петровского времени (средневековое – новое, светское-религиозное, русское - западноевропейское и др.)

Принцип дореволюционной историографии - деление искусства по царствованиям. Пришедший ему на смену принцип периодизации по годам. Приемлемость того и другого в силу характерной для России четкой зависимости смены художественного стилей от смены правления.

Первая четверть XVIII в. - искусство петровского времени.

Середина столетия (1730-е – 1750-е гг.) - "аннинское" и "елизаветинское" барокко (конец 1750-х гг. – рококо).

Искусство второй половины XVIII в. (1760 – 1790-е гг.) - эпохи Екатерины II и Павла I:

1760 - первая половина 1780-х – ранний классицизм.

Вторая половина 1780-х – до 18ОО г. - зрелый или строгий классицизм. Сентиментализм. Предромантизм.

Искусство первой четверти XVIII века.

Эпоха реформ Петра I. Образование Российской империи. Отражение в искусстве становления абсолютистского государства. Особая важность периода формирования художественных принципов Нового времени. Сочетание отрицания и приятия. Новые сюжеты и образы, изобразительные средства и материалы. Новые черты в архитектуре (ордер, регулярность, симметрия, анфилада); в пластике (новые композиционные приемы и анатомические представления); в живописи (станковая картина, новые законы перспективы и др). Выполнение задач Ренессанса средствами эпохи Просвещения.

Художественные школы и их специфика. Распад единого эстетического критерия. Проблема Москва - Петербург - провинция.

Система художественного образования в России. Роль пенсионерства за рубежом. Кадровые перемены и проблема поколений. Опережающая роль заказчика.

Проблема многостилья: одновременное проявление на русской почве барокко, рококо, классицизма при преимущественном развитии барокко.

Архитектура

Архитектура Москвы

Значение переходного периода - конца 1790-х - первых лет XVIII столетия. "Нарышкинское барокко" и зодчество Нового времени. Культовое строительство - Меншикова башня (церковь Архангела Гавриила, 1701-1707), вопрос о ее первоначальном состоянии. Церкви Петра и Павла на Новой Басманной и Иоанна Воина на Якиманке. Древнерусская традиция и роль увража как источника для архитектуры этого периода.

Гражданские постройки - Лефортовский (Петровский) дворец (1697-1699, Д.В. Аксамитов). Регулярность и симметрия. Трехчастная композиция и традиции клетского зодчества. Эволюция ордера в обстоятельствах переходного периода. Компромиссный характер трехсветного интерьера и новое размещение религиозного полотна. Усадьба адмирала Ф.А. Головина на Яузе - первый регулярный ансамбль в Москве. Арсенал в Кремле (1702-1736, Д. Иванов, Х. Конрад, М. Чоглоков) и реконструкция его первоначального облика. Триумфальные ворота по поводу петровских викторий, проблемы синтеза архитектуры, живописи, музыки и драматургии в устройстве шествий, празднеств и фейерверков.

Роль Москвы в подготовке к восприятию новых архитектурных принципов.

Архитектура Петербурга.

Новый тип русского города. Проекты планировки Петербурга (Жан-Батист Леблон, Доменико Трезини). Основные зоны застройки и принципы регулярного градостроительства. Роль Канцелярии городовых дел (с 1723 г. Канцелярии от

строений) в создании новой столицы. Состав архитекторов. Типология общественного, жилого и культового зодчества.

Деятельность Доменико Трезини (около 1670-1734, в России с 1703 г. до смерти). Петропавловский собор (1712-1733) и его реплики. Здание Двенадцати Коллегий (1722-1742, Д. Трезини, М.Г. Земцов, Дж. Трезини), Летний дворец Петра (Д. Трезини, А. Шлютер, 1710-1714).

Приемы мазанкового строения. “Образцовые" проекты жилых домов. Характерные черты и атрибуционные признаки архитектуры петровского времени ("пилястровый стиль", характер ордера, формы наличников и т.д.). Первый русский музей Кунсткамера (1718-1734, Г.-И. Маттарнови, Н.-Ф. Гербель, Г. Кьявери, М.Г. Земцов). Дворец А.Д. Меншикова на Васильевском острове (1710 -1720-е, Дж.-М. Фонтана, Г. Шедель). Загородные ансамбли - Петергоф, Ораниенбаум, Стрельна. Законы и компоненты регулярного сада (боскеты, перголы, партеры, типы фонтанов).

Скульптура

Отношение к объемной пластике в искусстве древней Руси. Традиции церковной деревянной скульптуры.

Обращение к новым темам. Овладение искусством скульптурного бюста, монументальной статуи. Роль медальерного дела. Переход к новым принципам пропорционального построения, приемам композиции многофигурного барельефа, каркасной организации фигуры, характеру обнаженного тела, укрывающего его покрова и др. Материалы скульптуры - восковое и бронзовое литье, белый камень, мрамор, лепнина из алебастра (стук), терракота, резьба по дереву. Большая роль иностранных мастеров в деле приобщении к этому искусству. Русские резчики - создатели декорации триумфальных ворот и иконостасов. Иконостас Петропавловского собора - работа Ивана Петровича Зарудного (?-1727).

Скульптура Летнего сада. Состав мастеров. Роль этого ансамбля в приобщении русского зрителя к новой системе аллегорического мышления.

Декоративные рельефы немецкого скульптора Андеаса Шлютера (1664-1714) в России с 1713 г.) на фасадах Летнего дворца. Резные дубовые панно в кабинете Петра I в Большом Петергофском дворце французского мастера Никола Пино (1684-1754, в России с 1716 по 1726 г.)

Ведущая роль Бартоломео Карло Растрелли (1675? - 1744, в России с 1716 по 1744 г.). Барокко в пластике и проблемы скульптурного портрета. Бюсты Петра I (1723-1729, ГЭ), А.Д. Меншикова (1716-1717, ГЭ). Монументальные произведения Растрелли: памятник Петру I (1720-1724, отлит в 1745-1746) и скульптурная группа "Анна Иоанновна с арапчонком" (1741, ГРМ). Проект Триумфального столпа в честь Петра I и Северной войны (1720-е гг., ГЭ).

Живопись

Парсуна (от искаженного слова "персона" - личность). Ее основные особенности и типологические разновидности. Акцент на социальную значимость изображенного, автономный характер образа, специфическое решение проблем "индивидуальное - типическое", "духовное-декоративное". "Портрет-тезис" как сочетание условного иконного пространства и разъясняющих надписей. Особое положение парадного портрета в рост (en pied) и конного (a’ cheval). Портреты царя Алексея Михайловича (1670-е гг., ГИМ), стольника Г.П.Годунова (1686, ГИМ), воеводы И.Е. Власова (1695, Нижегородский худ. музей), боярина Л.К. Нарышкина (1690-е гг., ГИМ), А.Я. Нарышкиной с детьми (неизвестный художник первой четверти XVIII в., ГТГ). Роль парсуны в сложении портрета Нового времени. Ее географический и культурный радиус. Интернациональный характер "парсунных" приемов в условиях принципиально сходного приобщения к искусству Нового времени. Судьба парсунной традиции - своего рода "старицы" - на протяжении XVIII столетия.

Искусство оформления празднеств и шествий, фейерверков и триумфальных ворот. Его роль в пропаганде государственных преобразований и военных побед. Декоративные росписи и полотна панегирического содержания. Особенности иносказательного мышления петровского времени.

Эстетика раннего русского портрета и проблема сходства. Принципиальное различие "портрета-иконы" и светского портрета Нового времени. Основные типологические разновидности портрета и вопросы стилевой ориентации. Экстраординарный дух петровского времени и его отражение в портретной концепции. Проблема "быть" и "казаться" в применении в этому периоду.

"Преображенская серия" (портреты участников "Всепьянейшего и сумасброднейшего собора Всешутейшего князь-папы", 1690-е - начало XVIII в.). Традиции западноевропейского шутовского портрета XVII в. на русской почве. Связь этих произведений с сословными и этическими нормативами петровского времени.

Иван Никитич Никитин (около 1680 - 1742). Жизнь и творческая судьба художника. История атрибуции его произведений и современное положение в данной области. Ранний период творчества - портреты цесаревны Анны Петровны (не позднее 1716, ГТГ) и царевны Прасковьи Иоанновны (1714, ГРМ). Поездка в Италию (1716 - начало 1720-х гг).

Особенности постпенсионерского этапа - неоднозначность портретной концепции и способность взаимодействия образа со зрителем - "Портрет графа Г. И. Головкина" (20-е гг. XVIII в., ГТГ), "Портрет напольного гетмана" (1720-е гг. ,ГРМ), "Портрет барона С.Г. Строганова (1726, ГРМ). Вопросы стиля и типологии. Колористическая гамма полотен Никитина и эмоциональная тональность культуры петровского времени.

Роман Никитич Никитин (около 1690 - 1753/4?). "Портрет баронессы М.Я. Строгановой" (между 1721 и 1724, ГРМ).

Андрей Матвеев (1702? - 1739). Обучение в Голландии. Композиции "Аллегория живописи" (1725) и "Венера и

Амур"(1726 ?, обе в ГРМ). Освоение мифологического сюжета и трудности в изображении обнаженной натуры. Появление портрета-картины: "Автопортрет с женой"(1729 ?, ГРМ). Новая культура отношений и ее отражение в живописи. Парные портреты И.А. и А.П.Голициных (1728, Частное собрание, Москва). Проблема "Я-концепции" и вопрос о допустимости характерного. Религиозная живопись Матвеева в Петропавловском соборе.

"Россика" - произведения иностранцев, созданные в России.

Творчество иностранного мастера в России как общеевропейская проблема деятельности приезжего художника в другой стране. Представители отдельных национальных школ в русской среде.

Иоганн Готфрид Таннауэр (1680- 1737/1733, в России с 1711 г.до смерти). Его работы - "Портрет Петра I в Полтавской битве" (1724 (5?), ГРМ), "Портрет царевича Алексея Петровича " (первая половина 1710-х, ГРМ).

Французский художник Луи Каравак (1684-1754, в России с 1716 г. до смерти) и особенности его детских образов. "Портрет царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны " (1717, ГРМ) и "Портрет царевны Елизаветы Петровны в детстве" (вторая половина 1710-х, ГРМ) - образцы рококо на русской почве. Проблема галантного общения и ее отражение в искусстве. Сравнительный анализ художественной функции "россики" и деятельности отечественных художников.

Искусство кунсткамерного круга. "Портрет-раритет" в творчестве швейцарского живописца Георга Гзеля (1673-1740, в России с 1717 до 1740) - "Портрет великана Николая Буржуа" (не ранее 1717 - после 1724 ?, ГРМ). "Мужик с тараканом" (1723, ГРМ) французского художника Франсуа Жувене. Эстетические особенности произведений курьезного свойства.

Гравюра

Особая роль оперативного и тиражируемого искусства гравюры в первой четверти XVIII в. в связи с задачами просвещения и пропаганды Петровских преобразований. Гравюра и книгопечатание. Роль гравировальной мастерской при Санкт-Петербургской типографии. Типология гравюры: ландкарты, изображения баталий, видов городов и триумфальных шествий, портрет.

Заслуги голландских граверов Адриана Шхонебека (около 1658-1705, в России с 1698 г. до конца жизни) - "Осада турецкой крепости Азов русскими войсками" (1699, офорт, резец) и Питера Пикарта (1668-1737, в России с 1702 до смерти) - "Полтавское сражение" (1710- е гг., офорт, резец).

Творчество Алексея Федоровича Зубова (1682/83 - после 1749). "Панорама Санкт-Петербурга" (1716, офорт, резец) и принципы панорамического построения композиции. Морские баталии - "Сражение у мыса Гангут (1715, офорт, резец), "Сражение при Гренгаме (1721, офорт, резец). "Торжественное вступление русских войск в Москву после победы под Полтавой" (1711, офорт, резец). Иван Федорович Зубов (1675/77-1744). Его работа на Московском печатном дворе.

Искусство середины столетия (1730-х -1750-х гг.)

"Аннинское" и "Елизаветинское" барокко.

Искусство 1730-х гг.

Неправомерность непосредственной ассоциации экономического регресса и политических тенденций с художественным процессом 1730-х гг. Высокий уровень искусства. Продолжение основных тенденций в развитии архитектуры, живописи и пластики. Определенное замедление темпов развития станкового искусства и усиление парадной декоративной ветви. Преимущественные успехи в области архитектуры и подчинении ей других видов искусства. Подготовка зрелого этапа барокко.

Архитектура

Особая роль архитектурного процесса в Петербурге по возвращении двора в северную столицу. Градостроительная и дворцовая ветви зодчества, их взаимоотношение. Состав мастеров, организация строительного дела. Трактат-кодекс "Должность архитектурной экспедиции". Завершение трехлучевой композиции центра Санкт-Петербурга.

Деятельность Петра Михайловича Еропкина (около 1698-1740, казнен по делу Волынского), Михаила Григорьевича Земцова (1684-1743), Ивана Кузьмича Коробова (1700/1701 - 1747). Общественное строительство. Работы И.К. Коробова - - Адмиралтейство (1732-1738), проект Морского полкового двора. "Тессин-Хорлеманская" коллекция графики в Национальном музее Стокгольма и ее значение для реконструкции петербургской архитектуры этого времени (застройка Невского проспекта, Большой Миллионной улицы). Эволюция базиликального храма и формирование собственной традиции культовой архитектуры в новой столице - церкви Симеона и Анны (М.Г. Земцов) и Св. Пантелеймона (И.К. Коробов).

Москва 1730- х гг. Градостроительная и реставрационная деятельность Ивана Федоровича Мичурина (1700-1763). Генеральный план Москвы (1734-1739). Школа Мичурина. Зимний и Летний Анненгоф (первая половина 1730-х гг.).

Живопись

Преимущественное развитие монументально-декоративной живописи. Оформление триумфальных ворот, празднеств и фейерверков. Проблемы синтеза архитектуры и живописи в интерьерах дворцовых и культовых построек.

Развитие портретного искусства. Продолжение деятельности А. Матвеева, Г. Гзелля, Л. Каравак - придворный живописец. Парадный портрет императрицы Анны Иоанновны его работы (1730, ГТГ). Усиление позиций портретистов - представителей немецкой ветви россики. Работы Иоганна Пауля Люддена (? - 1739, в России с 1727 по 1739) - "Портрет контр-адмирала В.А. Дмитриева-Мамонова" (1735, ГТГ) и Франкарта (1711/1712 - 1743,

в России в конце 1730-х - середине 1740-х гг.) - портреты Ф.А. и И.А. Остермана (1738, ГИМ), портрет барона А.Г. Строганова (конец 1730-х гг., ГИМ).

Приметы нового быта в натюрмортах Г. Теплова, П. Богомолова, Т. Ульянова. Особенности "кабинетного" натюрморта - модели быта образованного человека. Увлечение научными метаморфозами и иллюзионистическая тенденция в натюрморте.

Скульптура

Продолжение работы по украшению каскадов и фонтанов Петергофа декоративной скульптурой. Деятельность Б.-К. Растрелли и его помощников. Резная деревянная скульптура на фасадах дворцов (Летний Анненгоф в Москве).

Искусство 1740-1750 - "Елизаветинское барокко"

Национальный подъем и расцвет русской культуры. Роль Академии наук и М.В. Ломоносова. Основание Московского университета (1755) и Академии художеств (1757). Эстетика отечественного варианта барокко и его национальная специфика. Государственный характер этого стиля в России. Проблема grand art'a и соответствия общеевропейскому эталону. Соединение нарушенных в петровскую эпоху союзов красоты и грамотности, взаимопонимание мастера и заказчика, заказчика и зрителя. Стабилизация художественного процесса и выравнивание отдельных школ на основе барокко. Новое отношение к традиции XVII в. - творческое обращение к ней в Москве и Петербурге и непосредственное продолжение в провинции.

Конец 1750 -х гг. - короткая полоса стиля рококо. Его сфера. Основные черты формообразования и колористические предпочтения рококо. Склонность к экзотическим мотивам ("китайщина", "японщина", "туретчина").

Архитектура

Петербургская архитектура.

Основная тенденция зодчества - расцвет дворцового и культового строительства. Загородные ансамбли.

Франческо Бартоломео Растрелли (1700-1771) - ведущий архитектор этого времени. Дворцы Бирона в Митаве (ныне Елгава, 1738-1740) и Руентале (ныне Рундале, 1736-1740). Пафос государственности и жизнеутверждающая сила произведений Растрелли. Зимний дворец (1754-1762) и тема "блока-карэ". Большой дворец в Петергофе (1745-1755), Большой (Екатерининский) дворец в Царском Селе (1752-1757) и композиция "блок-галерея". Роль анфилады в структуре интерьера и проблема пространственного иллюзионизма. Смольный монастырь в Петербурге (1748-1764). Принципы золотого сечения в пропорциональной структуре собора. Андреевская церковь в Киеве (1748-1762) и особенности пятиглавия Растрелли.

Деятельность Саввы Ивановича Чевакинского (1713-1770). Никольский Морской собор (1753-1762). Алексей Васильевич Квасов (даты жизни неизвестны). Построенный им собор в Козельце (1751-1766) - образец близкого к украинскому варианта пятиглавия.

Архитектура Москвы.

Роль живой традиции в композиции культовых зданий. Церковь Никиты Мученика на Старой Басманной (1751) и трехчастная композиция храма. Церковь Папы Климента на Пятницкой (1754-1774) и особенности московской системы пятиглавия.

Ф.-Б. Растрелли в Москве. Принципы расширения дворцово-паркового комплекса в Москве. Коронация императрицы Елизаветы Петровны и новый этап в строительстве дворцов в Лефортове (1740-1750-е гг.). Проекты дворцов в Покровском и Перове.

Дмитрий Васильевич Ухтомский (1719-1774) - ведущий московский архитектор. Его работы - ансамбль Красных ворот (1753-1757) и завершение строительства колокольня Троице-Сергиевой Лавры (1741-1770, арх. И.Я. Шумахер, И.Ф. Мичурин, Д.В. Ухтомский). Проект Госпитального и инвалидного домов

(1758-1759) и принципы организации общественного здания середины XVIII в.

Алексей Петрович Евлашев (1706-1760), Иван Петрович Жеребцов (1724-конец 1780-х). Карл Иванович Бланк (1728-1793), возведение им по проекту Ф.-Б. Растрелли шатра собора Ново-Иерусалимского монастыря под Москвой.

Специфические приемы ярусных композиций в Москве и их отличие от петербургских. Городские усадьбы середины столетия и их местные особенности (дом Апраксиных на Маросейке, 1766).

Живопись

Ее жанровая структура, проблемы стилевого состояния. Вопросы художественного образования и производства. Русская школа и россика. Социальный состав мастеров. Типология портрета. Его взаимоотношение с портретом Петровского времени с одной стороны и портретом конца XVIII века - с другой.

Иван Яковлевич Вишняков (1699-1761). Портреты супругов Н.И. и К.И. Тишининых (1755, Рыбинский историко-художественный музей), детей Фермор - Сарры (1749/50?) и Вильгельма (вторая половина 1750-х гг., оба в ГРМ). "Портрет князя Ф.Н. Голицина в детстве"(1760, ГТГ). Традиция и характер его искусства: буквализм и "наивный реализм" как черты метода русского мастера середины века. Качества вещности и тенденция к факсимильному воспроизведения натуры.

Творчество Алексея Петровича Антропова (1716-1795). Камерные портреты А.М. Измайловой (1759, ГТГ), Ф.И. Краснощекова (1761, ГРМ), Т.А. Трубецкой (1761, ГТГ), М.А. Румянцевой (1764, ГРМ). Парадный портрет в творчестве Антропова (портрет Петра III, 1762, ГТГ). "Портрет архиепископа Сильвестра Кулябки" (1760, ГРМ) и особенности изображения духовного лица в XVIII в.

Концепция художника и специфика физиономических особенностей портретов Антропова. Проблема соответствия духовного и физического. Вопрос о дифференциации форм лица и стремление к предметности.

Иван Петрович Аргунов (1729-1802). Уникальная проблема крепостного творчества. Обучение у Г.-Х. Гроота. "Портрет П.Б. Шереметева с собакой" (1753, ГЭ), проблема копирования и версифицирования как типичная черта художественного творчества в XVIII в. Портреты П.Б. Шереметева (1760) и В.А. Шереметевой (1760-е гг., оба - Останкинский дворец-музей). Культ физического и нравственного довольства, сугубо положительная концепция образа. Пристрастие к доличностям и их декоративность как общая черта русской живописи середины века. Авторская интерпретация этих черт у Аргунова. Зарождение интимного портрета и необходимый уровень взаимоотношений модели и художника (портреты четы Хрипуновых, 1757, Останкинский дворец-музей). Методы создания ретроспективного или исторического портрета (портреты Б.П. и А.П. Шереметевых, 1768, Кусково). Значение, которое придается искусству как средству утверждения знатности и репутации рода.

Россика

Ее новое, по сравнению с петровским временем, положение и роль.

Немецкая ветвь россики. Георг Христоф Гроот (1716-1749, в России с 1741 г. до кончины) и парадный портрет малых форм: "Портрет императрицы Елизаветы Петровны на коне с арапчонком" (1743, ГТГ), "Портрет императрицы Елизаветы Петровны в черном маскарадном домино с маской в руке" (1748, ГТГ). Новый этикет двора имп. Елизаветы Петровны по сравнению с бравурным "мужским" этикетом времени Петра I. Культура цвета рококо: утонченность и холодность по сравнению с более яркой и локальной палитрой русских мастеров.

Георг Каспар Преннер (около 1720 - 1766, в России в 1750 - 1755 гг.). Его произведения - "Портрет императрицы Елизаветы Петровны" (1754, ГТГ) и "Портрет детей графа И.И.Воронцова" (около 1755, ГТГ).

Французская ветвь россики. Приглашение Луи Токке (1696-1772, в России в 1756-1758 гг.). Иконографическая традиция его изображений императрицы Елизаветы Петровны.

Итальянская ветвь россики. Пьетро деи Ротари (1707-1762) и жанр "головки" (tete d'expression). Функция этих изображений - украшение и изящная морализация, обучение способам держаться и выказывать свои переживания. "Кабинет Мод и Граций" в Большом Петергофском дворце. Принципы шпалерной развески. "Кабинет Ротари" в Китайском дворце в Ораниенбауме. Ротари и русские мастера.

Монументально-декоративная и театрально-декорационная живопись.

Основные особенности театральной декорации и ее интернациональный характер. Театральная машинерия и декорации к спектаклям. Особая роль итальянских художников. Деятельность Джузеппе Валериани и А. Перезинотти. Десюдепорты (наддверники) братьев А.И. и И.И. Бельских, Б.В. Суходольского, И.И. Фирсова. Характерные черты "внешней культуры" и особенности декоративных принципов искусства середины столетия.

Гравюра

Христиан Карл Вортман (1680-1760) и его школа при Петербургской Академии наук. Роль резцовой гравюры. Портреты, изображения фейерверков и коронационных торжеств. Научная и учебная гравюра.

Иван Алексеевич Соколов (около 1717 - 1757) - мастер резцовой гравюры, руководитель Гравировальной Палаты Академии наук. Коронационный альбом императрицы Елизаветы Петровны (1744, офорт, резец, акварель). Григорий Аникеевич Качалов (1711/12 - 1759) и его портретные гравюры.

Деятельность Михаила Ивановича Махаева (1718-1770). Виды Петербурга 1753 г. ("Вид по Неве в сторону Адмиралтейства и Академии наук"). Отход от панорамического принципа и обращение к перспективе. Роль камеры обскура.

Московские виды Махаева, выполненные в связи с коронацией Екатерины II.

Искусство конца XVIII века

Экономические, политические и военные успехи России. Передовые течения и противоречия в дворянской культуре. Идеи Просвещения в России. Развитие представлений о личности и требование "естественности" в искусстве. Новое понимание "служения Отечеству", гражданственности и патриотизма. Роль античного наследия как эталона в изображении Натуры. Новое отношение к древнерусскому наследию как части общего достояния Средневековья и проблемы псевдоготики.

Специфика "павловского классицизма" и теория "барокко" 1790 - х гг.

Сентиментализм и предромантизм. Своеобразие этих течений и их взаимоотношение с классицизмом - ведущим стилем эпохи.

Академия художеств - учебный и творческий центр. Иерархия видов и жанров. Живопись "большого исторического рода" и класс "домашних упражнений". Методы преподавания. Система пенсионерства. Первые выставки и аукционы. Общеевропейские принципы академического искусства и специфика их претворения в России. Роль эстетического трактата в развитии отечественной школы (труды Д.А. Голицына, П.П. Чекалевского, И.Ф. Урванова).

Архитектура

Петербургская архитектура

Жан-Батист Валлен-Деламот (1729-1800, в России с 1759 по 1776 гг.). Здание Академии художеств (1764-1771) в соавторстве с Александром Филипповичем Кокориновым (1726-1772). Гостиный двор, Новая Голландия (1765-1780-е гг.), Малый Эрмитаж (1766-1769). Основные черты и признаки зодчества раннего классицизма.

Деятельность "Комиссии по строительству Петербурга и Москвы".

Антонио Ринальди (около 1709-1794, в России с 1752 до конца 1780-х гг.). Проблема рококо в зодчестве. Китайский дворец (1762-1768) и Катальная горка (1762-1774) в Ораниенбауме.

Ранний классицизм в творчестве архитектора (Мраморный дворец, 1768-1785). Дворец в Гатчине (1766-1781).

Юрий Михайлович Фельтен (1730-1801). Набережные и мосты Петербурга, ограда Летнего сада (1770-1786). Особенности петербургской ветви псевдоготики на примере творчества Фельтена - Чесменский дворец и церковь.

Иван Егорович Старов (1745-1808). Обучение в Академии художеств, годы пенсионерства во Франции и Италии. Проблема Старов - Баженов. Ранний классицизм - стиль усадеб в Богородицке под Тулой, Никольском-Гагарине под Москвой (1773-1776/77), в Тайцах под Петербургом (1774-1780-е гг.).

Строгий классицизм в творчестве Старова. Таврический дворец (1783-1789), дворец в Пелле под Петербургом (1785-1789). Градостроительная деятельность Старова (участие в планировке Екатеринослава).

Джакомо Кваренги (1744-1817, в России с 1780 до смерти) - мастер строгого классицизма. Общественные здания - Академия наук (1783-1789), Ассигнационный банк (1783-1790). Эрмитажный театр (1783-1787). Усадьбы Кваренги. Проблема палладианства. Тема свободно стоящей колоннады - Александровский дворец в Царском Селе (1792-1796) и здание Кабинета (1803-1805).

Чарльз Камерон (1740-е - 1812, в России с 1779 г. до кончины). Камеронова галерея и Агатовые комнаты в Царском Селе (1783-1787). Дворец в Павловске (1782-1786). Интерьеры Камерона и стиль братьев Адам в его интерпретации на русской почве.

Николай Александрович Львов (1751-1803). Перевод на русский язык трудов Палладио. Палладианство в творчестве Львова - разработка идеи виллы Ротонда в Борисоглебском соборе в Торжке и в храмах-мавзолеях (усадьба Никольское-Черенчицы).

Московская школа классицизма.

Василий Иванович Баженов (1737/38-1799). Обучение в Академии художеств. Пенсионерские пребывание во Франции и Италии. Баженов и французская школа зодчества. Проект Кремлевского дворца в Москве (1767-1773). Проблемы псевдоготики (Царицино 1775-1785). Жилые дома П.Е. Пашкова (1784-1786) и И.И. Юшкова (1780-е гг.). Проблемы атрибуции произведений Баженова. Жанр архитектурной фантазии и вопрос о неосуществимости его замыслов. Баженов - теоретик архитектуры.

Матвей Федорович Казаков (1738-1812) - глава московской архитектурной школы классицизма. Обучение у Д.В. Ухтомского. Первые работы в Твери. Общественные постройки - Сенат (Присутственные места) в Московском Кремле (1776-1787), зал Благородного собрания (середина 1780-х гг), Голицынская больница (1796-1801). Культовое зодчество - церкви Филиппа Митрополита на Большой Мещанской (1777-1788) и Вознесения на Гороховом поле. Типология московского особняка. Дом И.И. Демидова ("Золотые комнаты") в Гороховском переулке (1789-1791) и дом И.И. Барышникова на Мясницкой (1797-1802). Ранний и строгий классицизм в творчестве архитектора. Особенности псевдоготических произведений - Петровский подъездной дворец (1775-1782). Баженов и Казаков.

Школа М.Ф. Казакова.

Иван Васильевич Еготов (1756-1814) (Военный госпиталь в Лефортове, 1798-1802), Елизвой Семенович Назаров (1747-1822) и Странноприимный дом (1794-1807). Родион Родионович Казаков (1755/58-1803) - церковь Мартина Исповедника на Б. Таганской ул. (1792-1798).

Провинциальная архитектура. Проекты губернских и уездных городов (Тверь, Тула, Ярославль, Калуга, Николаев, Херсон, Екатеринослав.

Художественная культура русской усадьбы.

Зарождение искусства усадьбы на рубеже XVII-XVIII вв. Измайлово, Алексеевское, Братовщина и другие царские резиденции. Принципиально отличие усадьбы нового типа как сочетания дворца и регулярного сада (Глинки, Кусково). Расцвет русской усадьбы во второй половине XVIII столетия. Останкино, Архангельское, Ольгово, Петрово-Дальнее, Яропольц Гончаровых и др.). Проблемы пейзажного парка. Малые архитектурные формы. Типология усадеб. Усадьба - "экстракт Вселенной на десятине". Театр и картинная галерея в усадьбе. Вопросы взаимоотношения заказчика и архитектора. Проблема крепостного творчества.

Скульптура

Этьенн Морис Фальконе (1716-1791) во Франции и России (с 1766-1778 г.). "Грозящий Амур" (1757, Лувр, ГЭ) и его реплики в России. Памятник Петру I (1765-1782). Замысел и характер монумента, значение его в городском ансамбле. Роль помощницы Фальконе - Мари-Анн Колло (1748-1821) в создании портретного образа Петра.

Скульптурный класс в Академии художеств. Система обучения. "Натурный" класс и роль изучения антиков. Педагогическая деятельность Никола Жилле и его заслуги перед русской пластикой.

Федот Иванович Шубин (1740-1805). Обучение в Академии художеств, роль пребывания в Италии. Эволюция портретной концепции Шубина как отражение стилевых тенденций эпохи. Бюсты А. М. Голицына (1773, мрамор, ГТГ), М.Р. Паниной (середина 1770-х., мрамор, ГТГ) как явления раннего классицизма. Произведения конца 1770-х - 1780-х гг. и нарастание объективных тенденции в авторском видении модели. Портреты И.С. Барышникова (1778, мрамор, ГТГ), И. Г. Чернышева (около 1776, мрамор, ГТГ). Романтические тенденции 1790-х гг. Бюсты П.В. Завадовского (1790-е ?, гипс, ГТГ), А.А. Безбородко (около 1798, мрамор, ГРМ), Павла I (1800, мрамор, ГРМ и 1800, бронза ГТГ). Ретроспективный портрет в творчестве Шубина - бюст М.В.

Ломоносова (1793, гипс, ГРМ). Творческий метод Шубина и проблема материала. Монументально - декоративные работы - медальоны в интерьерах Чесменского и Мраморного дворцов.

Федор Гордеевич Гордеев (1744-1810). Обучение в Академии художеств и пенсионерство в Париже. "Прометей"(1769, бронза, ГТГ) и влияние французской пластики. Жанр надгробной скульптуры и его типология. Надгробия Н.М. Голицыной (1780, ГНИМА им. А.В. Щусева), А.М. Голицыну (1788, Гос. музей городской скульптуры в Санкт-Петербурге). Барельефы для Останкина.

Иван Прокофьевич Прокофьев (1758-1828). Пенсионерское пребывание в Париже и близость к манере Бушардона ("Актеон, преследуемый собаками", 1784, бронза, ГРМ). Произведения малых форм - "Моисей" (1783, терракота, ГРМ), "Волхов и Нева" (1801, терракота, ГРМ). Эскизность и ее границы в скульптуре XVIII в. Образы монументально-декоративной пластики (статуя "Волхов" для Большого каскада в Петергофе). Портреты А.Ф. и А.Е. Лабзиных (1802, терракота, ГРМ).

Михаил Иванович Козловский (1753-1802). Биография скульптора. Круг заказчиков. Античная тема, ее источники и интерпретация. Иконологические проблемы и вопросы атрибуции. Идиллическое направление в творчестве скульптора - "Амур со стрелой" (1797, мрамор, ГРМ), "Гименей" (1796, мрамор, ГРМ), "Бдение Александра Македонского" (Между 1785 и 1788, ГРМ). Героические образы Козловского - "Аякс, защищающий тело Патрокла" (середина 1790-х, мрамор, ГРМ). Аллегорические композиции ("Минерва и Гений художеств", 1796, бронза, ГРМ). Памятник А.В. Суворову в Петербурге (1799-1801).

Иван Петрович Мартос (1752-1835). Жанр надгробия в творчестве художника. Эволюция от барельефа к объемной скульптуре: Надгробия Н.М. Волконской (1782, ГТГ), М.П. Собакиной (1782, ГНИМА им. А.В. Щусева. Москва), Е.С. Куракиной (1792, Гос. музей городской скульптуры, Санкт-Петербург), Е.И. Гагариной (1803, там же). Монументальные

произведения Мартоса. Памятник Минину и Пожарскому (1804-1818), его содержание и первоначальное местоположение. Памятник Ришелье в Одессе.

Феодосий Федорович Щедрин (1751-1825). "Спящий Эндимион" (1779, ГРМ, ГТГ). Проблема "ню" и особенности мифологических статуй - "Диана" (1798, мрамор, ГРМ), "Венера" (1792, мрамор, ГРМ). Монументальные произведения Щедрина - скульптуры Адмиралтейства (1812).

Живопись

Разнообразие и полнота жанровой структуры в последние десятилетия XVIII в. Широкое распространение живописи: обогащение царских собраний, сложение фамильных коллекций, в столицах, провинциальных городах и усадьбах. Общественное признание амплуа живописца, поэта, артиста. Первые художественные выставки и продажа произведений, роль профессионального мнения по вопросам искусства, первые эстетические трактаты.

Портрет

Федор Степанович Рокотов (1735? - 1808). История изучения его творчества. Москва в жизни художника. Эволюция типологических особенностей и стилевая характеристика произведений. Камерный и интимный портрет. Портреты Н.Е. и А.П. Струйских (1772, ГТГ), "Неизвестного в треуголке" (начало 1770-х, ГТГ), "Неизвестной в розовом платье" (1770-е гг. XVIII в. ГТГ). Однородная социальная платформа и взаимопонимание модели и художника как основа портретной концепции интимного полотна. Вопрос о московской фронде и круг моделей этого периода. Колорит и живописная манера. Особенности тяготеющей к монохромности гаммы и колористические эксперименты. Идеальность и автопортретность произведений этого круга. Традиции "улыбчивости" рококо и эмоциональный тонус этого периода.

Произведения 1780-90 - х гг. Портреты В. Е. Новосильцевой (1780, ГТГ), Е.Н. Орловой (Около 1779, ГТГ), В.Н. Суровцевой

(вторая половина 1780-х, ГРМ). Нарастание объективного видения. Проблема духовной исключительности. Тип "екатерининской "красоты. Наглядность живописной маэстрии и особенности фактуры. Вопрос о приоритете цвета и светотеневых приемов. Рокотов и Левицкий. Рокотов и западноевропейские мастера.

Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735-1822). Многогранность типологических предпочтений мастера. Парадный портрет ("Екатерина II - законодательница в храме богини Правосудия", 1783, ГРМ). "Портрет П.А. Демидова (1773, ГТГ) и французский тип портрета дезабилье. Серия "Смольнянок" (воспитанниц Смольного института) (1772-1776, ГРМ). Проблема костюмированного портрета - двойного преображения модели. "Портрет Ф.П. Макеровского в маскарадном костюме" (1789, ГТГ) и предромантические тенденции в творчестве Левицкого. "Портрет А.Д. (Агаши) Левицкой 1785, ГТГ, ГРМ). Камерные портреты - "Портрет М.А. Дьяковой" (1778, ГТГ). Портреты актрисы Анны Давиа- Бернуцци (1782) и графини Урсулы Мнишек (1782, оба в ГТГ) - дань светской тенденции. Левицкий и "старые мастера". "Портрет священника (Г.К. Левицкого ?)" (1779, ГТГ) - произведение "в духе старых мастеров" - образец рембандтесок на русской почве. Левицкий и портретный класс Академии художеств.

Школа Левицкого.

Творчество П.С. Дрождина, Е.Д. Камеженкова, Л. С. Миропольского.

Владимир Лукич Боровиковский (1757-1825). Деятельность до приезда в Петербург. Роль кружка А.А. Безбородко в становлении художника. Круг заказчиков. Типология портретного наследия мастера. Периодизация его творчества: конец XVIII - начало 1800-х гг и первые десятилетия XIX в. Малоформатный и миниатюрный портрет.

"Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке" (1794, ГТГ) и "Портрет Д.А. Державиной" (1813, ГТГ) как отечественный вариант английского "портрета - прогулки".

Сентиментализм в женских образах художника - портреты М.И. Лопухиной (1797), Е.А. Нарышкиной (1799), Е.Г. Темкиной (1798, все в ГТГ). Роль пейзажа в композиции полотен. Особенности "фарфоровой" гаммы Боровиковского. Парадоксы портретной концепции: модель желает выглядеть как все, но уверена, что ее "Я" - лучшее из возможных.

Особенности мужских портретов Боровиковского. "Портрет князя А.Б. Куракина" (1801-1802, ГТГ).

Эволюция пластических и колористических особенностей мастера в XIX в. Двойные и семейные групповые портреты сестер А.Г. и В.Г. Гагариных (1802, ГТГ), сестер Е.А. и А.А. Куракиных (1802, Лувр), "Портрет А.И. Безбородко с дочерьми" (1803, ГРМ). "Портрет княгини М.И. Долгорукой" (1811, ГТГ).

Предромантические тенденции в творчестве Степана Семеновича Щукина (1762-1828). "Портрет Павла I" (1796, ГТГ).

Провинциальный портрет.

Художественная культура русской провинции во второй половине XVIII века. Состав заказчиков и исполнителей. Творчество Григория Островского. Портреты семьи Черевиных из усадьбы Нероново Солигаличского уезда Костромской губернии, портреты Тишининых работы К. Березина из усадьбы Тихвино-Никольское. Особенности провинциального портрета в сопоставлении с произведениями, близкими "магистральной" ветви изобразительного искусства. Индифферентность по отношению к проблеме стиля при "консервации" принципов барочного полотна. Эстетическая и этическая самостоятельность провинциального портрета. Особое понимание ритма жизни, сугубо позитивный характер портретной концепции. Фиксационная задача как первостепенная обязанность мастера, отсутствие недомолвок и поводов для двоякого толкования. Роль

надписи на оборотной стороне холста, удостоверяющей имя модели, возраст и другие черты биографии изображенного.

Россика конца XVIII века.

Французская ветвь россики. Александр Рослин (1718-1793, в России в 1775-1777 гг.) - швед, долгие годы работавший во Франции. Его высокая репутация у русского заказчика. Портреты Н.И. Панина (1777, ГМИИ), графини Е.А. Чернышевой (1776), князя В.М. Долгорукова-Крымского (1776, оба в ГТГ). Непринужденность и легкость в обращении с русской моделью. Трезвость и жизнерадостность мировоззрения Рослина. Способность показать черты, которые остаются за пределами более сдержанного восприятия русских мастеров. Бюргерский оттенок портрета Екатерины II и отрицательная реакция заказчицы.

Жан-Луи Вуаль (1744-после 1803), прожил в России более 30 лет. Строгановы и Панины - заказчики Вуаля. Парные портреты супругов Н.П. Панина (1792) и С.В. Паниной (1791, оба в ГТГ). Сдержанность и деликатность манеры Вуаля - основание для суждения французских исследователей о его преимущественной близости к русской школе.

Л.-Э. Виже-Лебрен (1755-1842, в России с 1795 по 1801 гг.). Работа в качестве придворной портретистки Марии Антуанетты. Эмиграция. Пребывание в России. "Сувенир" Виже Лебрен. Стиль "красивой жизни" в произведениях художницы. Женственность, изящество и оттенок салонности в портретах А.С. Строгановой с сыном (1793, ГЭ), А.П. Голицыной с сыном (между 1795 и 1801, ГМИИ). Особенности мужских портретов ("Портрет Г.И. Чернышева с маской в руке" 1793. ГЭ).

Другие ветви россики.

Датский живописец Вигилиус Эриксен (1722-1782, в России с 1757 по 1772) - типичный придворный мастер. Парадные портреты Эриксена. Успех изображений Екатерины II на коне в гвардейском мундире и великого князя Павла Петровича в

учебной комнате. Другие образы императрицы. "Карусельные" портреты Г.Г. и А.Г. Орловых работы Эриксена (ГЭ).

Австрийский живописец Иоганн Баптист Лампи - старший (1751-1830). Его деятельность в Петербурге (1792-1797 гг.). Лампи - модный художник двора. Портрет "Екатерины II с аллегорическими фигурами Сатурна и Истории" (1793, ГЭ). Портреты В.А. (1796) и П.А. Зубовых (1796 ?, оба в ГРМ) и создание стереотипа удачливого царедворца.

Миниатюрный портрет.

Специфика миниатюрного портрета - близость к произведениям декоративно-прикладного искусства. Миниатюра эмалевая и на слоновой кости. Эволюция от петровского времени (Г. Мусикийский, А. Овсов) к второй половине века (работы Г.И. Скородумова, В.Л. Боровиковского, А.-Х. Ритта, Ф. Виоллье).

Историческая живопись.

Путь от декоративного панно к станковой картине (Г.И. Козлов, М.И. Пучинов). Основа исторического жанра - совокупность тем античной и христианской мифологии, аллегории и реальных исторических событий. Интерес к старой и современной отечественной истории как показатель роста национального самосознания и отражение амбиций двора.

Антон Павлович Лосенко (1737-1773). Обучение в Академии художеств и пребывание во Франции и Италии. Картины на религиозные темы: "Товий и ангел" (1753 и 1758, ГТГ) и "Чудесный улов рыбы"(1762, ГРМ). Произведения "большого исторического рода" - "Владимир и Рогнеда" (1770, ГРМ) и "Прощание Гектора с Андромахой" (1773, ГТГ). Лосенко - портретист. "Портрет Ф.Г. Волкова" (1760?, 1763?, ГРМ). Роль рисунков Лосенко в педагогической практике Академии.

Творчество Петра Ивановича Соколова (1753-1791). Античная мифология в интерпретации художника - "Меркурий и Аргус" (1776, ГРМ), "Амур, оттачивающий стрелу" (1770-е гг., ГРМ), "Дедал привязывает крылья Икару" (1777, ГТГ).

Иван Акимович Акимов (1754 -1814). "Самосожжение Геркулеса на костре в присутствии его друга Филоктета" (1782, ГТГ) и произведения на темы отечественной истории - "Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращению с Дуная в Киев" (1773, ГТГ), "Крещение княгини Ольги в Константинополе" (не позднее 1792. Эскиз, ГРМ).

Отечественная история у Григория Ивановича Угрюмова (1764-1823). "Испытание силы Яна Усмаря" (1796/7?/, ГРМ), "Торжественный въезд Александра Невского в город Псков после одержанной им победы над немцами" (1793/4?/, ГРМ), "Взятие Казани Иваном Грозным" и "Призвание Михаила Федоровича Романова на царство" (обе не позднее 1800 г., ГРМ). Тяготение к исторической конкретности и официально-патетические интонации произведений Угрюмова.

Бытовой жанр.

Художественное и историческое значение графических и живописных произведений иностранных путешественников - Ж.-Б. Лепренса (1733-1783, в России 1757-1762), Д.-А. Аткинсона (1775 - не ранее 1831, в России с 1784 по 1801 гг). Представление о "костюмном" жанре. Отечественное отношение к "бамбошаду" как мерило этических возможностей жанра.

Зарождение бытового жанра в русской живописи. Класс "домашнего исторического рода " в Академии художеств. Особенности отечественного жанра, избегающего драк, пьяных пирушек и других "низких" сцен.

Тема русской деревни в изобразительном искусстве, литературе и драматургии.

Иван Михайлович Танков (Тонков) (1740/41- 1799). Его сельские виды и сцены, их связь с искусством театральной декорации - "Храмовый праздник" (1784, ГТГ), "Пожар в деревне в ночное время" (между 1780 и 1785, ГТГ).

Академические тенденции в работах Михаила Шибанова (? - после 1789). "Празднество свадебного договора" (1777, ГТГ) и "Крестьянский обед " (1774, ГТГ).

Творчество Ивана Алексеевича Ерменева (1746/49-после 1792). Ерменев - пенсионер великого князя Павла Петровича в Париже. Богемный образ жизни и возвращение художника в Россию. Серия акварелей, изображающих нищих-слепцов (начало 1770-х гг. XVIII в., ГРМ) и проблема "социального сентиментализма"

Пейзажная живопись.

Позднее появление пейзажной живописи. Роль Академии художеств в становлении пейзажа как жанра. Основные направления: городской пейзаж, виды парков, батальные сцены.

Федор Яковлевич Алексеев (1753 /54 ? - 1824). Обучение искусству театральной декорации. Пенсионерское пребывание в Италии и увлечение картинами венецианских мастеров А. Канале и Б. Белотто. Первые шаги в изображении "северной Пальмиры". "Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости" (1794, ГТГ)". Виды южных российских городов Николаева и Херсона. Московские пейзажи Алексеева: "Красная площадь в Москве" (1801, ГТГ), "Соборная площадь в Московском Кремле"(ГТГ), "Вид на Воскресенские и Никольские ворота и Неглинный мост от Тверской улицы в Москве" (1811, ГТГ). Сценический характер этих композиций.

Семен Федорович Щедрин (1745-1804). Графическое и живописное воплощение пейзажных парков Павловска, Гатчины и ближайших окрестностей Петербурга. "Вид на Гатчинский дворец с Длинного острова" (1796, ГТГ), "Каменный мост в Гатчине у площади Конетабля" (1799-1801, ГТГ), "Вид в усадьбе П.Г. Демидова Сиворицы под Петербургом" (не позднее 1792, ГРМ), "Пейзаж в окрестностях Петербурга" (ГТГ). Работы в технике масляной живописи, акварели и гуаши. Прославление преимуществ природы. Представление о ее идеальном состоянии

как проявление сентиментализма. Романтические тенденции в произведениях Щедрина.

Михаил Матвеевич Иванов (1748 -1823) - представитель батального пейзажа ("Штурм Измаила", 1788, акварель, ГРМ). Виды местностей: "Вид Эчмиадзина в Армении" (не ранее 1783, ГРМ).

Русская живопись в эпоху становления Российской империи. Влияние реформаторской деятельности Петра I на развитие живописи в период зарождения основ культуры Просвещения, идеологии с воспитательной и назидательной ролью искусства в обществе. Выполнение художниками первой четверти XVIII в. идеологических и просветительских функций. Время совершенствования ранее найденных средств художественной выразительности. Рождение новых светских жанров. Портретная живопись И.Н. Никитина и А.М. Матвеева.

Русская живопись 30-50-х гг. XVIII в. Стилевое развитие живописи. Сочетание барокко с переходом к классицизму. Становление русской «европейскости», переплетение парсунного и нового мышления в творчестве И.Е. Вишнякова. Мастер камерного портрета А.П. Антропов. Работы «полупарадного» типа И.П. Аргунова.

Русская живопись в 60-90-е гг. XVIII в. (век Екатерининского «просвещения»). Переход от барокко к классицизму. Возникновение исторического жанра в русской живописи (А.П. Лосенко). Появление первых картин бытового жанра (М. Шибанов). Крестьянские образы в акварелях И.А. Ерменева. Достижения русского классицизма в жанре портрета в творчестве Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, В.Г. Боровиковского. Смена культа разума классицизма культом чувств сентементализма в конце XVIII в.

Творчество художников «дворянского» периода русской культуры. Особое место первой половины XIX в. в истории русской культуры. Академическая система обучения живописи с начала XIX в. Сосуществование в живописи классицизма с

романтизмом и сентиментализмом. Идейная основа классицизма – воплощение в живописи первых десятилетий XIX в. возвышенных чувств и образов как отражение общественных настроений того времени. Формирование академизма художественного направления в живописи второй четверти XIX в. Активное вмешательство верховной власти в творческий процесс.

Сентиментализм в русской живописи первой половины XIX в. Творчество А.Г. Венецианова. Его вклад в развитие реалистического метода в русском изобразительном искусстве.

Романтизм. Интерес в живописи к человеку, его внутреннему миру. Проникновение в нее ощущения драматизма окружающей жизни, сочувствие художников передовым идеям эпохи борьбы за свободу личности. Творчество К. Брюллова, его путь от условности классицизма к точному отражению действительности. Выражение романтических черт в изобразительном искусстве в творчестве О. Кипренского, его способность к проникновению во внутренний мир человека.

Зарождение реализма в русской живописи. Творчество П.А. Федорова. Социально-обличительная тенденция в зарисовках и живописном наследии художника, его сочувствие «маленькому человеку» как основа для развития критически-реалистического направления в русской живописи второй половины XIX в.

Крайние суждения, уходящие корнями в концепции XIX столетия. Одно из направлений ("славянофильское"), настаивающее на полном отрыве искусства XVIII в. от предшествующего развития. Вытекающее отсюда представление о нем как насильственно привитом, ненациональном и ненародном. Противоположное ("прозападное") течение с его стремлением сгладить границу между искусством Древней Руси и художественным творчеством XVIII столетия, отыскать в его предыстории все элементы нового и, тем самым, уменьшить значение мирового опыта. Современное представление об искусстве XVIII века как первой стадии качественно иного по

сравнению с предыдущим этапа - искусства Нового времени (XVIII - начала XX вв.).

Рисунок и гравюра

Евграф Петрович Чемесов (1737-1765) - глава гравировального класса и печатной мастерской Академии художеств. Его произведения - "Портрет Г.Г. Орлова" (1762, резец) с оригинала П. Ротари и "Автопортрет" (1764-1765, офорт, резец, сухая игла) по рисунку Ж. де Велли.

Гавриил Иванович Скородумов (1755-1792) - гравер, акварелист, миниатюрист. Обучение в Академии художеств и овладение гравированию пунктиром в Англии в мастерской Ф. Бартолоцци. "Портрет И.И. Скородумова, отца художника" (акварель, ГТГ), "Портрет Е.Р. Дашковой" (1777, пунктир) по собственному рисунку.

Ландшафтный граверный класс. Искусство книги и иллюстрации.

Основные итоги развития русского искусства в XVIII веке. Его роль в развитии художественной культуры XIX столетия.

ТЕМА 14. Традиции художественной Русской школы XX вв. Искусство Узбекистаа во время завоеваний

14.1. Традиции художественной Русской школы XX вв.

Живопись. Сходные процессы протекали и в русской живописи. Прочные позиции удерживали представители реалистической школы, действовало Общество передвижников. И. Е. Репин закончил в 1906 г. грандиозное полотно "Заседание Государственного совета". В раскрытии событий прошлого В. И. Сурикова в первую очередь интересовал народ как историческая сила, творческое начало в человеке. Реалистические основы творчества сохранялись и у М. В. Нестерова.

Однако законодателем моды стал стиль, получивший название "модерн". Модернистские искания затронули творчество таких крупных художников-реалистов, как К. А. Коровин, В. А. Серов. Сторонники этого направления объединились в обществе "Мир искусства". "Мирискусники" заняли критическую позицию в отношении передвижников, считая, что последние, выполняя не свойственную искусству функцию, нанесли вред русской живописи. Искусство, по их мнению, - это самостоятельная сфера человеческой деятельности, и оно не должно зависеть от политических и социальных влияний. За длительный период (объединение возникло в 1898 г. и просуществовало с перерывами до 1924 г.) в "Мир искусства" входили почти все крупнейшие русские художники - А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, Б. М. Кустодиев, Е. Е. Лансере, Ф. А. Малявин, Н. К. Рерих, К. А. Сомов. "Мир искусства" оставил глубокий след в развитии не только живописи, но и оперы, балета, декорационного искусства, художественной критики, выставочного дела.

В 1907 г. в Москве была открыта выставка под названием "Голубая роза", в которой приняли участие 16 художников (П. В. Кузнецов, Н. Н. Сапунов, М. С. Сарьян и др.). Это была ищущая молодежь, стремившаяся обрести свою индивидуальность в

синтезе западного опыта и национальных традиций. Представители "Голубой розы" были тесно связаны с поэтами-символистами, выступление которых являлось непременным атрибутом вернисажей. Но символизм в русской живописи никогда не был единым стилевым направлением. Он включал в себя, например, таких разных по своей манере художников, как М. А. Врубель, К. С. Пет-ров-Водкин и другие.

Ряд крупнейших мастеров - В. В. Кандинский, А. В. Лентулов, М. 3. Шагал, П. Н. Филонов и др. - вошли в историю мировой культуры как представители уникальных стилей, соединивших авангардные тенденции с русскими национальными традициями.

Скульптура. Творческий подъем в этот период переживала и скульптура. Ее пробуждение во многом было связано с тенденциями импрессионизма. Значительных успехов на этом пути обновления достиг П. П. Трубецкой. Широкую известность получили его скульптурные портреты Л. Н. Толстого, С. Ю. Витте, Ф. И. Шаляпина и др. Важной вехой в истории русской монументальной скульптуры стал памятник Александру III, открытый в Петербурге в октябре 1909 г. Он был задуман как некий антипод другому великому монументу - "Медному всаднику" Э. Фальконе.

Соединением тенденций импрессионизма и модерна характеризуется творчество А. С. Голубкиной. При этом основной чертой ее произведений является не отображение конкретного образа или жизненного факта, а создание обобщенного явления: "Старость" (1898), "Идущий человек" (1903), "Солдат" (1907), "Спящие" (1912) и др.

Значительный след в русском искусстве "серебряного века" оставил С. Т. Коненков. Его скульптура стала воплощением преемственности традиций реализма в новых направлениях. Он прошел через увлечение творчеством Микеланджело ("Самсон, разрывающий цепи"), русской народной деревянной скульптурой ("Лесовик", "Нищая братия"), передвижническими традициями

("Камнебоец"), традиционным реалистическим портретом ("А. П. Чехов"). И при всем при этом Коненков оставался мастером яркой творческой индивидуальности.

В целом же русская скульптурная школа была мало затронута авангардными тенденциями, не развернула столь сложную гамму новаторских устремлений, характерную для живописи.

Архитектура. Во второй половине XIX в. новые возможности открылись перед архитектурой. Это было связано с техническим прогрессом. Быстрый рост городов, их промышленное оснащение, развитие транспорта, перемены в общественной жизни требовали новых архитектурных решений; Не только в столицах, но и в провинциальных городах строились вокзалы, рестораны, магазины, рынки, театры и банковские здания. Вместе с тем продолжалось и традиционное строительство дворцов, особняков, усадеб. Главной проблемой архитектуры стали поиски нового стиля. И так же как в живописи, новое направление в архитектуре получило название "модерн". Одной из особенностей этого направления стала стилизация русских архитектурных мотивов - так называемый неорусский стиль.

Наиболее известным архитектором, творчество которого во многом определило развитие русского, особенно московского модерна, был Ф. О. Шехтель. В начале своего творчества он опирался не на русские, а на средневековые готические образцы. В этом стиле был построен особняк фабриканта С. П. Рябушинского (1900-1902). В дальнейшем Шехтель не раз обращался к традициям русского деревянного зодчества. В этом отношении весьма показательно здание Ярославского вокзала в Москве(1902-1904). В последующей деятельности архитектор все больше приближается к направлению, получившему название "рационалистический модерн", которое характеризуется значительным упрощением архитектурных форм и конструкций. Самыми значительными зданиями, отражающими эту тенденцию,

были банк Рябушинских (1903), типография газеты "Утро России" (1907).

Вместе с тем наряду с архитекторами "новой волны" значительные позиции удерживали поклонники неоклассицизма (И. В. Жолтовский), а также мастера, использующие прием смешения различных архитектурных стилей (эклектику). Наиболее показательным в этом плане было архитектурное решение здания гостиницы "Метрополь" в Москве (1900), сооруженной по проекту В. Ф. Валькотта.

Традиции русской реалистической школы в пейзажной живописи алтая второй по ловины XX века.

В статье на основе стилистическго анализа определяется связь творчества художников Алтая второй половины XX века с наиболее важными элементами русской национальной пейзажной традиции; разрабатывается концепция глубокого влияния на развитие пейзажа Алтая всего многообразия художественных тенденций и творческих интерпретаций русской художественной школы.

Ключевые слова: русская реалистическая пейзажная традиция, пейзажная живопись Алтая второй половины XX века, тематическая типология, принципы тональной и декоративной живописи, лиризм.

Проблема традиций и преемственности - одна из самых острых в современной искусствоведческой науке. Ее актуальность обусловлена тенденциями глобализации и культурной интеграции, все более настойчиво звучащих в трудах отчественных и зарубежных авторов. Сибирский регион в XX веке прошел несколько этапов его художественого освоения, важнейший из них — вторая половина XX века. Именно в это время в Сибири активно работали творческие союзы художников, открывались художественные училища и художественно-графические факультеты в вузах. Все это способствовало развитию творческой художнической среды в сибирских городах.

Значительные достижения изобразительного искусства Алтая второй половины XX в. были осуществлены главным образом в живописи. Именно в ее развитии наиболее ярко и последовательно проявились многообразные художественные тенденции, основанные на творческой интерпретации традиций русской реалистической школы. Решающую роль в этом процессе сыграли алтайские живописцы В.Я. Курзин, Н.П. Иванов, Н.И. Суриков, Д.Л. Комаров, М.Ф. Жеребцов, М.Я. Будкеев, ГФ. Борунов, Ф.С. Торхов, П.С. Панарин, В.П. Марченко, В.А. Зотеев, А.А. Югаткин, С.И. Чернов, В.Ф. Добровольскиий, В.Т. Федосов, Л.Р. Цесюлевич, И. Р. Рудзите, А. П. Фризен и др.

Цель статьи - показать связь творчества художников Алтая второй половины XX в. с наиболее важными элементами русской национальной пейзажной традиции. В научной литературе отсутствует окончательно установившееся определение, как хронологических границ русской пейзажной традиции, так и содержания этого понятия. В многообрази развиваемых точек зрения фундаментальной является сравнительно-историческая концепция, разрабатываемая А.А. Федоровым-Давыдовым, Ф.С. Мальцевой В.С. Маниным, В.А. Леняшиным и др. Устанавливая хронологические рамки, ученые отмечают, что во второй половине XIX в. складывается русская пейзажная школа, на основе которой формируются национальные художественные традиции. Образующий их художественный канон обладает определенной динамичностью, но в своем семантическом, историкотипологическом, стилистическом аспектах он имеет свои пределы, обусловленные историко-культурными и природногеографическими факторами.

В середине XX века, когда в советском искусстве начинается постепенный рост и автономизация художественных центров во многих регионах России, происходят качественные перемены и в искусстве Алтая. Причины происходящих процессов заложены в известных явлениях и событиях политической, общественной, экономической и культурной жизни страны. Однако на Алтае эти

общие причины и одинаковые предпосылки имели свое преломление. Исследователи региональной проблематики (С.Д. Бортников, Г.К. Чумичев, Ю.А. Сорокин и др.) едины во мнении, что перелом произошел между 1954 и 1956 гг. и был связан с процессом активного хозяйственного освоения региона. Решающую роль в обновлении искусства сыграла молодежь и молодежные выставки. Анализ живописного материала 10 краевой художественной выставки (1954) показывает, что переход в новое качество был осуществлен не сразу. Экспозиция выставки включала этюды М. Жеребцова, Д. Комарова, В. Курзина, А. Югаткина свидетельствующие о продолжении русской традиции лирического пейзажа, в котором доминантным мотивом является состояние природы и связанное с ним настроение, а также первые работы, посвященные освоению целинных и залежных земель, новостройкам. Часть из них носит репортажно-документальный характер. Таковы наброски, зарисовки, рисунки А. Вагина, М. Терещенко, Г. Колпакова, А. Петрова [1]. После первого всесоюзного съезда советских художников в Москве, положившего основание Союзу художников СССР, а затем и Союзу художников РСФСР (1960), на Алтае начинается активный процесс накопления творческих сил; приезжают живописцы, получившие специальное образование в ведущих училищах и вузах Москвы, Ленинграда, Казани, Свердловска, Иркутска, Ярославля, Орла, Алма-Аты, Риги и др. За небольшой срок сформировался и организационно укрепился коллектив художников-профессионалов, обладающий своими характерными чертами и до настоящего времени играющий заметную роль в искусстве Сибири. Общему процессу развития изобразительного искусства на Алтае в этот период благоприятствует и значительное улучшение материальной и технической базы Алтайского отделения Союза художников России: в 1959 г. был создан художественный музей (ныне ГХМАК) и принято решение о строительстве Дома художника; в 1960 г. открывается первая народная галерея в селе Анисимово

Тальменского района, в 1970 г. - картинная галерея в Павловске, в 1978 г. - картинная галерея в Алтайском государственном университете, в 1981 г.

- картинная галерея в селе Михайловском. Значительным событием стало открытие в 1970-е г. выставочного зала Союза художников и увеличивается количество индивидуальных творческих мастерских. Такая внутренняя трансформация обусловила изменения в изобразительном искусстве Алтая. Несколько схематизируя, структуре художественного процесса можно четко выявить две основные тенденции: стремление художников решать творческие проблемы, вставшие перед мастерами всего советского изобразительного искусства, и желание развивать свой алтайский стиль живописи. Отличительной особенностью алтайской живописи является преимущественное развитие пейзажного жанра, в то время, когда в советском искусстве ведущей признавалась сюжетная композиция на социально-актуальные темы. Смысл этого явления раскрывают материалы художественных выставок второй половины XX в.

Тематическое многообразие является характерным признаком пейзажной живописи Алтая в этот период. Динамику развития тематических линий кратко можно представить следующим образом. На региональных художественных выставках 1960-1990-х г. широко представлен лирические и эпические пейзажи, продолжающие традиции русской реалистической живописной школы. Со второй половины 1950-х гг., после начала целинных преобразований в крае, в центре внимания художников тема освоения целинных земель. На выставках начала 1960-х и, особенно в 1970-е гг. преимущественное развитие получает индустриальный пейзаж. В 1960-е г. преобладают этюды с изображением промышленной «макросреды» города. В самом начале 1970-х гг. на выставках ярко прозвучала тема индустрии Горного Алтая. В 1970-е гг. все большее значение приобретает тенденция, направленная на

живописное изучение природы Севера, Дальнего Востока и архитектуры старых городов Советского Союза. Во второй половине 1970-х гг. центр внимания алтайских художников перемещается на проблему строительства Коксохима и Кулундинского канала. И в эти же годы начинается увлечение монгольской темой.

Особую роль в формировании стилистики алтайского горного пейзажа играет творчество М.Я. Будкеева (1922). Становление искусства этого пейзажиста происходило под влиянием русского художественного реализма [1]. Красочная гамма и эмоциональный тон его пейзажей на протяжении второй половины XX века претерпевают изменения. В ранних произведениях «Алтай. Выпал снег», «Вечер в горах», выполненных еще в конце 1950-х и в 1960-е годы, преобладает теплый, довольно густой колорит и созерцательнопоэтическое восприятие. Природа, человек и его деятельность неразрывно слиты и в картинах «Кош-Агач», «В Чуйской степи», «На белки». В произведениях, написанных в 19701990-е годы можно отметить определенную трансформацию в сторону повышенной декоративной звучности цвета, тяготение к монументальному пейзажу, к созданию эпического обобщенного образа природы. Художник часто использует насыщенные, звучащие цвета - зеленые, изумрудные, коричневые, фиолетовые, синие, серебристо-голубые. В лучших своих работах этих лет, посвященных природе Горного Алтая, М.Я. Будкеев достигает оригинальных красочных решений. Художник особенно проявляет интерес к созданию панорамного пейзажа с высокой линией горизонта. Все эти грани понимания природы Горного Алтая М.Я. Будкеевым проявляются в пейзажах «У вечных снегов», «На слиянии Чуи с Катунью», «Урочище Уч-Сумер. Вечереет», «К вершинам Актру».

Тенденция, направленная к усилению колористической выразительности полотна, особенно активно развивается в 1970-1980-е годы. Колоризм полотен этех лет отличался от тональной

разработки цвета, тем, что воспроизведение подлинных колеров воссоздаваемого участка природы заменялось стремлением к автономности цветовых композиций. Эта тенденция, развиваемая С.И. Черновым (1924-1988), Ф.С. Торховым (1930), Л.Р Цесюлевич (1937) способствовала появлению в региональном искусстве произведений, для которых характерна красота и разнообразие живописной формы, декоративность красочных сочетаний. В этом контексте интерес представляет творческий метод Ф. С. Торхова (1930). В основе творческой концепции живописца также лежат наблюдение и этюд как основа реалистического отражения природы, однако, в трактовке композиционного пейзажа он придерживается несколько иных принципов: образно-живописная система художника в значительной степени импровизационна и связана с реальностью как эмоциональное ее отражение. Если живописная система Н.П. Иванова, М.Ф. Жеребцова, М.Я. Будкеева и других непосредственно отражает реальность, в которой они черпали все тонкости колористики, повышая их звучание тональной и цветовой согласованностью на полотне, то живописная система Ф.С. Торхова является своеобразным эмоциональным переживанием того или иного цвета, существующего в природе и используемого им как символ определенного чувства или эмоционального состояния. Примером служит пейзажи - «Таймень-озеро» (1967), серии монгольских пейзажей. Повышенная декоративность цвета характерна и для пейзажных композиций Горного Алтая С. И. Чернова (1924-1988). Художник изображает в своих произведениях величественные панорамы горных массивов, суровые и неприступные вершины, живописные горные озера и реки. Обычно он выбирает высокую точку зрения, так, что взгляду открывается широкая долина, уходящая к цепи горных гряд на горизонте. Цвет, декоративное начало выступают всегда как главные моменты, определяющие построение композиции, создание художественного образа. Живопись маслом, богата и насыщенна по фактуре. Удачей С.И. Чернова

можно считать пейзажи «Алтайское высокогорье», «Алтай. Осеннее утро», «Предрассветный час». Своеобразны по чувству цвета и фактуры живописного слоя пейзажи Горного Алтая Л.Р Цесюлевича (1937). Творческий метод художника определяют закономерности, связанные не столько с непосредственным отражением реальности, сколько с потребностями творческой фантазии, с помощью которой идет процесс создания художественного образа. Живописец стремится к особому, специфически живописному видению мира, что не в малой степени является следствием взаимодействия в его творчестве художественных традиций.

Природа равнинного Алтая - еще одна важная часть типологии алтайского пейзажа «чистой природы» второй половины XX в. Здесь получили выражение многие новые пластические идеи и по-своему отразились тенденции, свойственные советской пейзажной живописи на данном этапе. Наблюдая эволюцию этой темы на протяжении двух десятилетий, можно заметить, как постепенно определяется круг художников, формируется типология мотивов, меняется видение этих мотивов, а, следовательно, и методы их живописного освоения. Так, со второй половины 1950-х гг., после начала целинных преобразований в крае, в алтайской живописи формируется целинный пейзаж, посвященный природе степной части Западносибирской равнины. Из очень большого количества непосредственных зарисовок с натуры, сделанных самыми различными алтайскими художниками и большей частью носящих не столько образнохудожественный, сколько описательно-документальный характер, наиболее интересными и содержательными являются работы «Первая борозда» (1954), «Степные зори» (1954) А.Г. Вагина, «Разбуженная земля» (1954) П.С. Панарина, «Вечер на целине» Ф.А. Филонова, «В ковыльной степи» (1961) Ю.Н. Панина, «В степи» (1961) В.Я. Курзина и др. Здесь ощущается романтическое «дыхание эпохи». Сопоставление «обжитой» вспаханной земли, громады тракторов и буйной степи

подчеркивает идею покорения земли, подчинения ее человеку. По сути, уже в этих целинных пейзажах начинается процесс освоения жанра репортажа, который получит дальнейшее развитие в 1960-е годы в серии «Обь целинная» (1961-1964) С.И. Чернова и В. Ф. Добровольского. Подобные живописные композиции в жанре репортажа не получили широкого распространения, однако, тенденции, наметившиеся в образном осмыслении реки, находят дальнейшее развитие в пейзажах М.Я. Будкеева, В.А. Зотеева, Г.Ф. Борунова, В.Т. Федосова, М.Ф. Белоносова, А.А. Югаткина, П.Ф. Никитина, В.И. Голдырева и др. Общим для художников было стремление к типизации, обобщению. Это стремление воплощалось у каждого по-разному. М.Я. Будкеев в пейзаже «Весна на Оби» (1969) в реке видит символ нового в жизни Барнаула. Эмоционально и живописно художник передает свежесть начала дня, радость труда, величие вечной темы - человек и природа. Река предстает здесь как органичная часть делового, обжитого, процветающего города, занятого строительством, обладающего неповторимостью не только архитектурного облика, но и образа жизни. В композиционном пейзаже «Обь» (1978-2000) В.А. Зотеева изображена эпическая мощь реки, ее величие. Эта картина синтезировала весь опыт работы над образами алтайской природы. Обь показана с большой высоты. Диагональная композиция создает впечатление плавного течения реки. Очертания берега и одиноких строений на нем художник дает обобщенно, чтобы сосредоточить все внимание на водной шири. В.А. Зотеев пишет без декоративных эффектов, очень предметно и осязательно передавая материальные качества изображаемых мотивов. Иная грань поэтического чувства выражена в картине Г.Ф. Борунова «Над Обью. Колыбельная» (1969). Ни на реке, ни на берегу нет примет современного строительства, и это соответствует эпическому звучанию картины. Женская фигурка на берегу вносит в нее не только теплоту. Ее образ гораздо значительнее – как своеобразный голос тишины, как душа окружающей ее природы. Чередование горячих и холодных

насыщенных коричневых, зеленых, синих тонов в окраске берега, глади реки, неба, затухание колорита у горизонта вносят в эмоциональный строй пейзажа особую поэтическую ноту. Полотно вызывает множество песенных ассоциаций, воспоминания о детстве. Можно сказать, что художник создал своеобразный гимн реке, олицетворяющей собой красоту и величие алтайской природы. «Обь» (1979) А.А. Югаткина - пример лирико-философского решения образа сибирской реки. В нем много простора и воздуха. Ощущение гармонии создается, тонко разработанной красочной гаммой, построенной на сочетаниях неярких зеленых, коричневых, голубых и синих тонов. В пейзажах В. Т. Федосова «Обь» (1967), «Обь. Вечер» (1971), «Обь. Этюд» (1980) гладь реки, крутые берега, высокое небо даны с подлинно поэтической чистотой и ясностью.

А.Г. Вагин, М.Ф. Жеребцов, Г.Ф. Борунов, В.А. Зотеев, В.Т. Федосов, Н.И. Суриков воплотили в своем творчестве самые существенные особенности алтайского лирического равнинного пейзажа, и их произведения рассмотренные в единстве, позволяют проследить основные тенденции развития этой разновидности пейзажного жанра. Как и в пейзажах Горного Алтая, ведущей тенденцией в создании произведений, посвященных природе равнинной части Алтая, является линия русской реалистической тональной живописи. В этой манере алтайские художники разрабатывают преимущественно тип камерного лирического пейзажа, доминантой которого является состояние природы в разное время года и суток. В кругу этих произведений следует выделить прежде всего пейзажи А.Г. Вагина. Свою индивидуальность художник проявил в графике. Однако в самом начале 1960-х гг. на 13 краевой художественной выставке были представлены десять этюдов, выполненных в 1961 г. в технике масляной живописи: «Березка», «На озере», «В солнечный день», «Осень», «Вечерний мотив», «Вечереет», «Оттепель», «Этюд», «Туман», «Пробуждение». Пейзажи невелики по размеру. Почти все выполнены в формате 50Х70. Две последние работы - в

формате 35Х50. Уже в размерах этих произведений заключена камерность выражения. В самих названиях работ уточняются оттенки настроения, состояния природы. Цветовая гамма тонально гармонична. Фактура живописного слоя материальная и достаточно плотная. В ее структуре превалирует подвижный, гибкий, по большей части широкий мазок. Н. И. Суриков в трактовке природы равнинного Алтая также развивал традиции русского лирического пейзажа. Задушевность и тонкий лиризм пейзажей Н.И. Сурикова связывают его больше, чем других алтайских художников 1960-1970-х гг., с мастерами школы С.В. Герасимова. Присущее художнику гармоничное восприятие природы и его тонкий колористический дар с особой полнотой раскрылись в пейзажах «Весенний разлив» (1970), «В окрестностях Барнаула» (1971) и «Осень» (1976).

В.Т. Федосова с самого начала творчества выделяет среди алтайских художников - чистых пейзажистов - особая любовь к природе равнинного Алтая. Об этом свидетельствует и тематика произведений, представленных на краевых художественных выставках конца 1960-1970-х гг. («Радостный март» (1967), «Тишина» (1972), «Весна» (1974), «Облачный день» (1975), «Апрель в деревне» (1975). Радостное безоблачное утро, знойный летний солнечный день, затихшая перед грозой природа, тихий вечер, полный поэзии и лирики, пасмурный дождливый день или полузакрытый туманом пейзаж золотой осени - все эти образы природы воспроизводятся в пейзажах В.Т. Федосова выразительно и реалистично в особой оригинальной живописной манере. В живописи пейзажей, как правило, доминируют чистые цвета солнечного спектра (синие, голубые, зеленые) и земляные краски (коричневые и охра). Они нанесены на холст очень бережно, плоскостно и плотно, дополняют друг друга, перекрывают, просвечивает один слой через другой. Используется прием лессировок.

Стилистический анализ произведений пейзажной живописи Алтая второй половины XX века позволяет выдвинуть тезис, что

формально-содержательная и образная структура алтайских пейзажей основывается на русской реалистической живописной традиции, восходящей через Г.И. Гуркина к И.И. Шишкину, И.И. Левитану, а через А.О. Никулина к К. Коровину, П.А. Петровичеву, то есть к тем русским живописцам, которые большое значение придавали работе с натуры [2]. Основу формообразования произведений пейзажной живописи Алтая второй половины XX века составляют следующие принципы: реализм как творческий метод русской живописной школы, красота как конечная цель изображения. Связь с русской реалистической традицией проявляется в самой типологии алтайского пейзажа, в его эпической и лирической образности. Алтайский пейзаж «чистой природы» всегда связан с человеком и является, прежде всего, средством поэтического выражения человеческих чувств и мыслей. Мир человеческих переживаний воссоздается и как бы претворяется в пейзаже посредством определенного эмоционального состояния, настроения, наполняющего композицию в целом. Наблюдая жизнь природы, с ее меняющейся по сезонам красотой, художники любят изображать осень, весну и пасмурную зиму те состояния природы, когда ее краски особенно многосложны, нюансированы. В таком типе пейзажных картин и этюдов пространство реальное, его переживание художником является довлеющим при решении формальных задач. Реальное пространство и его переживание, осмысление предопределяет композиционный, цветовой строй, диктует особенности передачи воздуха, освещения. В целом, утвердились следующие композиционные схемы пейзажных изображений, будь то этюд или картина: природа Горного Алтая: часть долины, цепь гор на горизонте и небо; равнинный Алтай: в пропорциональном соотношении земля и небо; пейзаж «второй среды»: земля и асфальтовая дорога на переднем плане, архитектура или техническое сооружение на втором, небо - на третьем. Подобный композиционный отбор обогащается масштабными доминантами какой-либо части. Однако в

большинстве случаев художники стремятся изобразить все части с более или менее высокой степенью их гармонического равновесия. В разработке пространства эпического и лирического пейзажа можно также обозначить влияние русской реалистической школы. Композиция при глубокой линейной перспективе с низким горизонтом создает более монументальное впечатление. Высокий горизонт, перспективно сокращающий изображенный ландшафт, производит более интимное впечатление. Мерою движения в глубину пейзажного пространства с низким или высоким горизонтом являются предметы на горизонтальной поверхности.

Произведения алтайских художников отчетливо показывают, что из всего многообразия свойств природы они выбирают преимущественно те, которые связаны с состоянием времени года и суток. Эта влюбленность в пейзажное состояние, продиктованное мировосприятием художников формирует концепцию тональных отношений: передача тончайших изменений цвета при переходе от освещенных к затененным частям. Такое понимание цвета лежит в основе живописной системы русской реалистической пейзажной живописи. В творчестве художников Алтая это диктовалось не только школой, которую прошли мастера, но и отношением к этюду как принципиально необходимому методу в работе над живописным образом на пленэре. Однако в композиционных пейзажах цветонасыщенность часто усиливается с целью подчеркнуть смысловой акцент и повысить эмоциональное

Библиографический список звучание образа. Для этого художники используют те возможности, которые дает декоративность. Во многих работах 1970-1980-х гг. она имеет и другой аспект. Непосредственно опираясь на свою главную функцию, декоративноть, она демонстрирует включение в изображение интеллектуального начала, способствуя сложению такой системы живописной интерпретации природы, где господствует логическое обобщение. Живописная система таких

пейзажей является своеобразным эмоциональным переживанием того или иного цвета, существующего в природе, и используется как символ определенного чувства или эмоционального состояния. Во многих работах конца XX в. декоративность имеет и другой аспект: включение в изображение архетипических образов, способствуя сложению такой системы живописной интерпретации природы, где доминантой является этнотрадиция. Живописная система таких пейзажей является своеобразным эмоциональным переживанием того или иного цвета, существующего в природе, и используется как символ определенного чувства или эмоционального состояния.

В основе фактурных разработок алтайских пейзажей лежит реалистический метод. Но он имеет свои специфические черты, тесно связанные с манерой художника и особенностями природной среды. Характер красочного слоя и мазка зависит от замысла художника. Часто используются манера обобщенного плотного письма, а также техника мелкого раздельного мазка. Обычно отдаленные мотивы исполнены «легче», чем находящиеся на первом плане, что сказывается в их мазке, по большей части широком и плоском. Иногда мазок очень маленький, что помогает передать определенное состояние природы. Путем скобления на холсте, лессировок и других технических приемов достигается ощущение материальности изображения. Традиционно в качестве основы используется холст, реже - картон, деревоплита и др. Наряду с масляной и темперной техникой в живописи Алтая представлены факты освоения мотивов природы в технике гуашь, линогравюра, карандаш, литография, «тушь-перо», акварель, уголь, пастель.

Таким образом, динамика развития пейзажного жанра на Алтае во второй половине XX в. проходила в контексте влияния традиций русской реалистической школы. В этот период пейзаж является наиболее полной формой выражения сложного процесса зарождения самобытной живописной школы в регионе; алтайские живописцы связывали ее решение с реалистическим отражением

природной среды, имеющей географическую определенность и вызывающей в человеке при контакте с ней поэтические переживания. Каждый живописец в своей теме достиг особых вершин мастерства, обогатив как художественную культуру Алтая, так и отечественное искусство в целом.

Советская культура и современная Россия

Культура России всего XX в. - неотъемлемая часть европейской и мировой культуры. Этот период является одним из наиболее сложных для изучения. Чем обусловлены эти сложности?

Прежде всего общими факторами, определяющими специфику социокультурного процесса в новейшее время. Россия пережила за XX в. две мировые войны, ощутила на себе влияние научно-технического прогресса, переход к информационной цивилизации. В этот период значительно ускорились культурные процессы, взаимовлияние культур, стилевая динамика.

Сложность анализа культуры России в новейшее время состоит еще и в том, что всегда легче давать оценку эпохе, отстоящей от исследователя на много десятилетий, а еще лучше - веков. Современникам труднее разглядеть тенденции, которые станут очевидны позднее, окажутся более понятными для наших потомков.

Россия в XX в. выступила в качестве катализатора социокультурных процессов на планете. 0ктябрьская революция привела к расколу мира на две системы, создав идеологическое, политическое и военное противостояние двух лагерей. 1917 г. радикальным образом изменил и судьбу народов бывшей Российской империи. Еще один поворот, инициировавший значительные изменения в развитии человеческой цивилизации, был начат в России в 1985 г. Он приобрел еще большую динамику в конце XX в. Это все необходимо учитывать при оценке социокультурных процессов как в современной России, так и в России советского периода.

Общая оценка советской культуры

Культура советского периода: сложность и противоречивость. Советский период - это сложное и противоречивое явление в развитии не только нашей истории, но и всей отечественной культуры. С позиции сегодняшнего дня достаточно трудно дать объективный анализ истории культуры СССР - явления, еще не раскрывшего в полной мере свои первоисточники и движущие силы развития. Отсюда неоднозначность и полярность научных оценок сущности истории культуры СССР: то негативная - это примитивная культура тоталитаризма, то положительная - это культура единения и развития советского народа и государства.

XX в. дал Отечеству гениальных ученых и исследователей, талантливых художников, писателей, музыкантов, режиссеров. Он стал датой рождения многочисленных творческих сообществ, художественных школ, направлений, течений, стилей. Однако именно в XX в. в России была создана тотализированная социокультурная мифология, сопровождавшаяся догматизацией, манипулированием сознания, уничтожением инакомыслия, примитивизацией художественных оценок и физическим уничтожением цвета российской научной и художественной интеллигенции.

Культура советского периода - сложное и неоднозначное явление. Ее нельзя показывать только как процесс бездумного воспевания коммунизма и руководящей роли Коммунистической партии. Духовная культура советского периода - это и "официально" признанная культура, и культура, находившаяся как бы "в тени", это культура диссидентства, наконец, это культура русского зарубежья.

Словом, культура советского периода никогда не была монолитной по сути. Она противоречива как в отдельных своих проявлениях, так и в целом. И в таком ключе ее и необходимо анализировать.

Общее, особенное и единичное в советской культуре. Рассматривая противоречивые взаимосвязи и взаимодействия

советской культуры с точки зрения таких категорий диалектики, как общее, особенное, единичное, можно отметить следующее:

общее в культуре СССР характеризуется тем, что советская культура - закономерный этап развития отечественной культуры, тех ее элементов, традиций, которые были заложены или привнесены в нее предшествовавшими историко-культурными периодами;

особенное в культуре советского периода заключается в том, что она не только выступает в качестве наследницы русской культуры, но и является главным реформатором социокультурных ценностей. Сохраняя основные черты русской культуры (дихотомичность, гибкость, адаптивность), которые находят отражение в развитии альтернативных культур (культура зарубежья, инакомыслие, диссидентство и др.) и народного творчества (художественная самодеятельность, народные промыслы и др.), советская культура создает новую духовность через столкновение великорусской, всероссийской и национальных культурных традиций (разрушение храмов, насаждение атеизма, уничтожение самобытных деревенских устоев и др.) или их искусственное объединение через подмену одной традиции другой (создание новой общности "советский народ", насильственные переселения и др.);

единичное в советской культуре нашло отражение в развитии национальных культур народов СССР, в образовании общемировой системы социалистических ценностей, основу которой составляла советская культура, в обогащении и развитии мировой культуры выдающимися достижениями в области науки, техники, искусства.

Советская культура в первое послеоктябрьское десятилетие

Установки Советской власти по отношению к культуре. Октябрьская революция 1917 г. положила начало переходу к новой системе общественных отношений, к новому типу культуры. Последствия этого перехода необычайно сложны. В его

ходе была разрушена не только политическая надстройка дворянского общества, но и все то, что составляло ее стержень - дворянская культура - гордость мировой культуры XIX и начала XX вв. В начале XX в. В.И. Лениным были сформулированы важнейшие принципы отношения коммунистической партии к художественно-творческой деятельности, которые легли в основу культурной политики советского государства.

В работе "Партийная организация и партийная литература" (1905 г.) В.И. Ленин подверг критике стремление некоторых творческих людей быть "вне" и "над" классовой борьбой, поскольку "... жить в обществе и быть свободным от общества нельзя". Поэтому основной целью культуры, по мысли В.И. Ленина, является служение миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность.

Таким образом, культура и, в частности такая ее сфера, как искусство, должны стать "частью общепролетарского дела", выражать интересы этого класса, а значит, и общества. Ленинское понимание классового начала в любых проявлениях культуры стало исходным при дальнейшей теоретической разработке культурологических проблем в советской обществоведческой науке.

Социалистическое общество, в идеале, было задумано как общество, где должна была сформироваться и новая культура. Совершенные экономические и социально-политические отношения, по мысли классиков марксизма-ленинизма, способствовали бы росту духовной культуры широких народных масс и одновременно повысили бы уровень образования основной части населения, что в сумме способствовало бы решению ключевой задачи - формированию всесторонне развитой личности.

Октябрьская революция, по мысли ее авторов, должна была коренным образом изменить ситуацию в сфере духовной культуры. Впервые у культуры должна была появиться

возможность в полном и подлинном смысле принадлежать народу, служить выразителем его интересов и духовных запросов.

Особенности культуры в первые годы Советской власти. В первое послеоктябрьское десятилетие закладывались основы новой советской культуры. Начало этого периода (1918-1921) характеризуется разрушением и отрицанием традиционных ценностей (культура, мораль, религия, быт, право) и провозглашением новых ориентиров социокультурного развития: мировая революция, коммунистическое общество, всеобщее равенство и братство.

К особенностям культуры того времени, отражающим идеологический и практический опыт социалистического строительства, а также своеобразные культурные нормы, образцы и формы творческой деятельности, можно отнести следующие:

утверждение в качестве первоосновы формирования новых социокультурных ценностей учения марксизма-ленинизма и научной концепции дарвинизма. Марксизм стал духовным стержнем советской цивилизационной системы и служил теоретическим инструментом для формулирования доктрины, которая отражала проблемы российской действительности;

активное использование культуры в уничтожении социального неравенства. Программное положение большевиков, утвержденное на VIII съезде РКП(б) - "открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда", начало реализовываться сразу после Октября 1917 г. Огромный размах приобрела национализация культуры. Уже в 1917 г. перешли в собственность и распоряжение народа Эрмитаж, Русский музей, Третьяковская галерея, Оружейная палата и многие другие музеи. Были национализированы частные коллекции С.С. Щукина, Мамонтовых, Морозовых, Третьяковых, В.И. Даля, И.В. Цветаева.

В процессе национализации многое от неразумения и некультурности за ценности не принималось, многое растаскивалось, расхищалось и уничтожалось. Вместе с тем

создавались и новые музеи (изящных искусств при МГУ, мебели (Александровский дворец Нескучного сада), быта 40-х гг. XIX в., Морозовского фарфора, живописи культуры, различные антирелигиозные музеи). Активно участвовала в этом процессе и Советская власть.

Всего только с 1918 по 1923 гг. возникло 250 новых музеев:

превращение трудового воспитания, школы в инструмент создания новой культуры. Коренные изменения коснулись, в первую очередь, системы школьного образования. Положение о единой "трудовой школе" от ноября 1918 г. ликвидировало все атрибуты старой школы: экзамены, уроки, задания на дом, ученическую форму. Управление школой передавалось в руки "школьного коллектива", куда входили все ученики и школьные работники - от учителя до сторожа. Слово "учитель" отменялось, он становился "шкрабом". В 1918 г. на съезде работников народного просвещения было сказано: "Мы должны из детей ...сделать настоящих коммунистов".

В 1919 г. принимается декрет, подписанный Лениным, "О ликвидации безграмотности среди населения РСФСР". В нем записано, что "все население в возрасте от 8 до 50 лет, не умеющее читать и писать, обязано обучаться грамоте; уклоняющиеся привлекаются к уголовной ответственности". Следует отметить, что для обучения широко использовались самые передовые для того времени педагогические теории (Дж. Дьюи, И. Павлова). Однако овладение знаниями всегда рассматривалось как обучение грамоте коммунизма.

Радикально изменился и характер приема в высшую школу: преимущество получали, в первую очередь, выходцы из среды пролетариата (без диплома, сдачи экзаменов, без платы за обучение).

С целью увеличения пролетарской прослойки среди студентов с 1919 г. образуются "рабфаки":

усиление влияния идеологии на искусство, художественное творчество. На VIII съезде партии было четко сказано, что нет

таких форм искусства, которые не связаны с идеями коммунизма. В 1918 г. состоялась I Всероссийская конференция организаций Пролеткульта, где были выработаны методы и пути создания советской культуры. Основные принципы программы: художник независим от партии и государства, новую культуру можно создать лишь через разрушение старого ("сжечь Рафаэля, разрушить музеи"). Однако с конца 1920 г. Пролеткульт и другие учреждения культуры (библиотеки, синематограф, театры и др.) национализируются и подчиняются Наркомпросу.

Относительную самостоятельность сохраняют лишь представители ЛЕФа (Левый фронт искусства) (см. Терминологический словарь) - литературно-художественного объединения, теоретическими установками которого являлись: создание "действительно революционного искусства", примат "литературы факта" над вымыслом, поиски новых форм художественной выразительности нарастание активной пропаганды новых социокультурных ценностей (агитпоезда Троцкого; массовые театрализованные представления - "Мистерии освобожденного труда", где участвовали 2 тысячи актеров и 35 тысяч зрителей; монументальное строительство - было открыто более 40 памятников).

Ряд художников (К. Юон, М. Греков, И. Грабарь) уже в 1919 г. создали картины, посвященные Красной Армии. Представители творческой интеллигенции, перешедшие на сторону советской власти, получали повышенный паек и социальные льготы, что было немаловажно в условиях гражданской войны, когда право на паек имели только представители пролетариата. С 1920 г. вводится звание "Народный артист республики".

Одними из первых его получили М.Н. Ермолова, К.С. Станиславский, Л.В. Собинов.

Активное вовлечение института семьи и быта в процесс формирования новых социокультурных ценностей. Революция, поставившая перед собой задачу построения нового общества и "переделку" человека, не могла не затронуть семью как

хранительницу традиционных культурных ценностей. Церковный брак был отменен, его место занял гражданский с упрощенной системой развода. Большой популярностью пользуются призывы "свободной любви". Главное в этих взглядах - освобождение женщины и мужчины от буржуазной семьи и классовый выбор в области половых отношений. Разрушение семьи и быта, которые символизировали старый, прежний мир с его буржуазно-религиозной моралью, шло под знаком утверждения новой нравственности: нравственно все то, что служит мировой революции, а безнравственно то, что дезорганизует пролетариат. Религиозная обрядность начинает активно вытесняться коммунистической: "красные" свадьбы, крестины (в ЗАГСах вывешиваются списки новых имен для новорожденных - Революция, Нинель, Энергия и т.д.).

Отечественная культура в первое послеоктябрьское десятилетие. Как в политико-экономическом, так и в социокультурном отношении советская власть уже после победы в гражданской войне в полной мере столкнулась с жестким выбором: либо допустить в той или иной степени частную собственность, хозяйственную многоукладность и капиталистическое производство, а значит, и элементы плюрализма в политической и духовной жизни, либо создать новую тотальную систему регуляции. Краткий период нэпа был отмечен продолжающейся конфронтацией двух общественных сил и "двух культур". (См. дополнительный иллюстративный материал.)

В 20-е гг. началось планомерное осуществление культурной политики партии, при которой любая философская или иная система идей, которая выходила за пределы марксизма в его ленинском варианте, квалифицировалась как "буржуазная", "помещичья", "клерикальная" и признавалась контрреволюционной и антисоветской, то есть опасной для самого существования нового политического строя. Идейная

нетерпимость стала основой официальной политики советской власти в сфере идеологии и культуры.

В сознании основной массы населения началось утверждение узкоклассового подхода к культуре. Широко в обществе распространились классовая подозрительность к старой духовной культуре, антиинтеллигентские настроения. Постоянно распространялись лозунги о недоверии к образованности, о необходимости "бдительного" отношения к старым специалистам, которые рассматривались как антинародная сила.

Этот принцип еще в большей степени и жесткой форме распространялся и на творчество представителей интеллигенции. Утверждается политический монополизм в науке, искусстве, философии, во всех сферах духовной жизни общества, преследование представителей так называемой дворянской и буржуазной интеллигенции. Выдворение сотен тысяч образованных людей из страны нанесло невосполнимый урон элитарной культуре, привело к неизбежному снижению ее общего уровня.

Но и к оставшейся в стране интеллигенции пролетарское государство относилось крайне подозрительно. Шаг за шагом ликвидировались институты профессиональной автономии интеллигенции - независимые издания, творческие союзы, профсоюзные объединения. Проработки "несознательных" интеллигентов, а затем аресты многих из них стали практикой 20-х гг. В конечном счете это закончилось полным разгромом основного корпуса старой интеллигенции в России.

Новая культура напрямую связывалась с героями революции. Именем власти народа на прежних постаментах воздвигались памятники новым героям. Новая революционная символика рассматривалась как обязательное условие продолжения революции. Такая позиция явилась основой и для смены исторических названий на имена живущих.

Первое послеоктябрьское десятилетие потребовало создания новой пролетарской культуры, противостоящей всей

художественной культуре прошлого. Механическое перенесение в сферу художественного творчества потребностей коренной революционной перестройки социальной структуры и политической организации общества приводило на практике как к отрицанию значения классического художественного наследия, так и к попыткам использования в интересах строительства новой социалистической культуры только новых модернистских форм. Наконец, вообще отрицалась плодотворность веками складывающихся функций художественной культуры. В целом в теоретических разработках 20-х гг. было много противоречивого.

Например, для многих культурологических концепций того периода характерен классовый подход в отборе и оценке художественных средств в творчестве деятелей культуры.

В абсолютизации классового аспекта в художественной культуре особо выделялись две творческие организации - Пролеткульт и РАПП (см. Терминологический словарь).

Пролеткульт - это культурно-просветительная и литературно-художественная организация, возникшая накануне Октябрьской революции и прекратившая свое существование в 1932 г. Теоретики Пролеткульта А.А. Богданов, В.Ф. Плетнев, Ф.И. Калинин утверждали, что пролетарская культура может быть создаваема только представителями рабочего класса. В пролеткультовских концепциях отрицалось классическое культурное наследие, за исключением тех художественных произведений, в которых обнаруживалась связь с национально-освободительным движением. На основании классового подхода все писатели и художники прошлого были разделены на прогрессивных, демократических, творчество которых следует изучать, и реакционных, классово чуждых, наследие которых можно оставлять в забвении или подвергать уничтожающей критике.

Деятельность Пролеткульта была подвергнута резкой критике даже руководством большевистской партии (письмо В.И. Ленина в ЦК РКП /б/ "О пролетарской культуре" - 1920 г.).

Другой очень влиятельной творческой группой была РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей). Организационно ассоциация оформилась на Первом Всероссийском съезде пролетарских писателей в Москве в октябре 1920 г. В разные годы ведущую роль в ассоциации играли Л. Авербах, Ф.В. Гладков, А.С. Серафимович, Ф.И. Панферов и др. Призывая к борьбе за высокое художественное мастерство, полемизируя с теориями Пролеткульта, РАПП вместе с тем оставался на точке зрения пролетарской культуры. Руководство РАППа нередко впадало в догматизм, стремилось к административному руководству всем литературным процессом. Для рапповской критики характерны вульгарный социологизм, "проработочный" стиль. В 1932 г. РАПП был распущен.

В целом, в 20-е гг. большинство культурных организаций, пресса видели задачу советского общества в том, чтобы прийти к своей собственной культуре, вытравить культ художественного прошлого и опереться на передовой опыт современности. Основной задачей пролетарского искусства считалась не стилизация под прошлое, а созидание будущего.

Однако ряд выдающихся художников, и прежде всего писателей и поэтов, активно противостояли подобным представлениям. В этом ряду - имена А. Платонова, Е. Замятина, М. Булгакова, М. Цветаевой, О. Мандельштама, для которых непреложным законом творчества являлся безусловный приоритет общечеловеческого гуманистического начала.

Культурная революция: содержание и результаты

Главной социокультурной составляющей послеоктябрьской эпохи стала культурная революция. Ее определяют как процесс коренной ломки сложившихся стереотипов общественного сознания, духовно-нравственных ориентиров в поведении людей. Вместе с тем культурная революция - это государственная политика, направленная на изменение социального состава послереволюционной интеллигенции и разрыв с традициями культурного прошлого. В 20-е гг. культурная революция

превратилась в составную часть социалистических преобразований и использовалась как средство внутрипартийной политической борьбы.

В.И. Ленин в работе "Странички из дневника" так определил ее основные задачи:

ликвидация культурной отсталости и прежде всего неграмотности населения страны;

открытие простора для развития творческих сил трудящихся;

формирование социалистической интеллигенции;

обеспечение господства идеологии научного коммунизма.

Творцами культурной революции были люди, выросшие в условиях старой культуры. Уже в этом одном заключалось глубокое противоречие, ставившее перед властью сложнейшие задачи.

Накануне революции 1917 г. 73% населения страны не умело читать и писать. Грамотность среди нерусских народов составляла 0,5-1,5%. 48 народностей вообще не имели письменности. Ликвидация неграмотности в такой ситуации являлась подлинным социокультурным переворотом.

26 декабря 1919 г. большевистское правительство принимает декрет "О ликвидации безграмотности среди населения РСФСР". Он обязывал все население от 8 до 50 лет обучаться грамоте на родном или русском языке. С окончанием гражданской войны в 1920 г. создается Всероссийская чрезвычайная комиссия по ликвидации неграмотности при Наркомате просвещения РСФСР (просуществовала до 1930 г.).

Переломный момент в процессе ликбеза (ликвидации безграмотности) наступил в 1923 г., когда под председательством М.И. Калинина организуется массовое общество "Долой неграмотность" и принимается план-обязательство по ликвидации неграмотности лиц от 18 до 35 лет в РСФСР к 10-й годовщине советской власти. Оно действовало совместно со Всероссийским обществом культурной смычки (1924) и насчитывало в своем составе более 1,5 млн. активистов.

К концу 30-х гг. страна получила уже довольно развернутую систему высших и средних специальных учебных заведений, которые могли удовлетворить острый голод страны в квалифицированных специалистах во всех областях науки и техники.

Крупным достижением первой пятилетки была ликвидация неграмотности в стране. Подавляющая часть взрослого населения научилась в ходе специальной кампании писать и читать. За годы первой пятилетки было осуществлено также в основном всеобщее обязательное начальное обучение. В 1939 г., по данным Всесоюзной переписи населения, количество грамотных в возрасте от 16 до 50 лет поднялось до 90%.

Заметным был рост учащихся в общеобразовательной школе. Увеличился также выпуск специалистов из вузов. К концу 30-х гг. в СССР было около 1 800 научно-исследовательских учреждений. Число научных работников превысило 98 тысяч, что превзошло уровень 1913 г. почти в 10 раз. Таковы наиболее общие результаты культурной революции в Советской России.

Русская культура в эмиграции

Истоки русской эмиграции. Гипертрофирование задач борьбы за светлое будущее, за нового человека вело к уничтожению ценнейших явлений культуры, к репрессиям против представителей старой интеллигенции. Результатом такой политики была массовая эмиграция представителей русской культуры.

История русской эмиграции как массового явления началась еще с 1920 г., когда в результате революции и гражданской войны около 2 млн. человек оказались выброшенными за пределы родины. Судьба разбросала русских беженцев по всему миру. Сейчас нет точных данных, сколько представителей интеллигенции покинуло Отечество за период гражданской войны, но потеря была весьма ощутимой. В одном только Париже Общество русских инженеров насчитывало около 3 тыс. членов, Общество химиков - более 200 человек.

В 1922 г. было отправлено за границу около 200 писателей, ученых, философов, придерживающихся собственных взглядов на происходящее внутри страны (Л. Карсавин, И. Ильин, П. Сорокин, И. Лапшин и др.). Всего за границей оказалось примерно 500 крупных ученых, возглавивших кафедры и целые научные направления (С.Н. Виноградский, В.К. Агафонов, К.Н. Давыдов, П.А. Сорокин и др.).

Вклад культуры эмиграции в мировую культуру и науку. Российская эмиграция XX в. дала удивительно много мировой культуре и науке. Можно привести немало имен людей, творивших в физике, химии, философии, литературе, биологии, живописи, скульптуре, которые создали целые направления, школы и явили миру великие примеры народного национального гения.

Вклад мыслителей русского зарубежья в мировой философский процесс, переводы и издания их трудов на основных языках мира значительно содействовали признанию русской философии как полнокровной и самобытной. Национально-своеобразные ценности и идеи русской философской мысли заняли достойное место в западном сознании. Они имеют приоритет и в постановке целого ряда проблем культурологии, истории философии, философии истории. К их числу относятся осмысление роли православия в развитии русского народа, анализ национальной специфики культуры России, постановка вопросов об основных чертах русской нации в XX в., о "русской идее".

За пределами России оказались известные писатели, ученые, артисты, художники, музыканты, имена которых по праву стали достоянием мировой культуры. По разным причинам и в разное время родину покинули А. Аверченко, К. Бальмонт, И. Бунин, З. Гиппиус, Д. Мережковский, А. Куприн, Игорь Северянин, Саша Черный, М. Цветаева, А. Толстой, П. Милюков, П. Струве, Н. Бердяев, Н. Лосский, П. Сорокин, А. Бенуа, К. Коровин, С. Рахманинов, Ф. Шаляпин и многие другие выдающиеся деятели русской культуры. В эмиграции работали ученые с мировым

именем - микробиолог Н.И. Андрусов, почвовед В.К. Агафонов, химики В.Н. Ипатьев, А.Е. Чичибабин, авиаконструктор И.И. Сикорский, один из создателей телевидения В.К. Зворыкин. (См. дополнительный иллюстративный материал.)

Основные центры русской эмиграции. К 1921 г. сложилось несколько основных центров расселения русских эмигрантов со своей собственной культурной жизнью - газетами, журналами, издательствами, школами, университетами и научными институтами. Это - Париж, Берлин, Прага, Белград, София и (первое время) Константинополь, через который шел основной поток беженцев. Большие русские колонии сложились в государствах, ранее входивших в Российскую империю - Польше, Литве, Латвии, Эстонии. По существу русским городом был Харбин.

Политическим центром русской диаспоры стал Париж, где нашли приют большинство политических деятелей и где были созданы ведущие политические объединения эмиграции.

Литературной столицей русской эмиграции в 1920-1924 гг. стал Берлин, где создалась благоприятная атмосфера для издательского дела. Германия была единственной страной в Западной Европе, имевшей с 1922 г. дипломатические отношения с Советской Россией. В Берлине, куда часто приезжали советские писатели и художники, сложились уникальные возможности для общения между эмигрантской и советской интеллигенции.

В Берлине было создано много издательств, которые были готовы обслуживать как советский, так и эмигрантский рынок и печатать как советских, так и эмигрантских авторов. Самым крупным из них было издательство З. Гржебина, который в конце 1920 г. перенес свою издательскую деятельность из Петрограда сначала в Стокгольм, затем в Берлин.

В начале 20-х гг. в Берлине возникло содружество "Веретено", объединявшее около 120 русских писателей и художников, которое открыло в Москве свое отделение. В русском Берлине был создан Дом искусств по образцу

петроградского Дома литераторов. Здесь встречались эмигрантские и советские писатели, свои произведения читали А. Ремизов, В. Ходасевич, В. Маяковский, В. Шкловский. Орган петербургского Дома литераторов "Литературные записки" регулярно печатал сведения об эмигрантской литературе, списки выходивших за границей русских книг. Информацию о культурной жизни эмиграции давал советский журнал "Красная новь".

Общение между эмигрантами и неэмигрантами было настолько тесным, что некоторых литераторов, проживавших тогда в Берлине, трудно с уверенностью отнести к советскому или эмигрантскому лагерю. В промежуточном положении находились недавно приехавшие из России А. Белый, В. Ходасевич, В. Шкловский, И. Эренбург. Впоследствии из них лишь Ходасевич стал эмигрантом.

Главным университетским городом русского зарубежья стала Прага, благодаря специальной акции чехословацкого правительства. В этой стране в 1921-1925 гг. начали работать около 20 русских культурных учреждений, в том числе Русская народная библиотека, Русский институт, юридический факультет при Карловом университете, народный университет, Русское историческое общество и Русский заграничный архив, различные школы, гимназии и курсы.

Задачи русской культуры в эмиграции. Русская культура в эмиграции продолжала традиции дореволюционной культуры. Вместе с тем опыт выживания в отрыве от родной почвы, трудные взаимоотношения с властями стран, давших приют, идейная борьба различных течений в эмигрантской среде оказывали существенное влияние на условия культурной жизни в российской диаспоре.

При всей пестроте судеб, взглядов, настроений, социального и имущественного положения русские эмигранты тяготели к общению. В эмигрантской среде господствовало представление о высокой культурной миссии российской эмиграции,

заключавшейся в сохранении и воспроизводстве отечественной культуры. "Охранение русской культуры, русского языка, православной веры и русских традиций", - так видели свою задачу эмигранты первой волны.

Налаживанием культурной работы за рубежом занимались многочисленные общественные организации. Среди них большую роль сыграли Всероссийский земский союз и Всероссийский союз городов. Лишь в некоторых странах, таких как Югославия, Болгария и Чехословакия, русские учебные заведения получали материальную помощь от правительства. Именно в этих странах была создана обширная сеть русских учебных заведений, библиотек, работали различные профессиональные общества, художественные кружки.

В начале 20-х гг. в Русском зарубежье возобновились старые споры о месте России в мировой цивилизации, об исторической роли интеллигенции. Обсуждались пути национального возрождения России, возможности эволюции большевистского режима. Возникали новые идейно-политические течения и группы.

Таким образом, в первой половине 20-х гг. были заложены основы культурной жизни русской диаспоры, определены типы и виды культурно-просветительских учреждений, наиболее приспособленных к условиям того или иного государства. Многие организации, созданные в начальный период изгнания, исчезли, другие впоследствии выросли в солидные предприятия.

Русская культура в эмиграции во второй половине 20-х - 30-х гг. В середине 20-х гг. завершился период адаптации эмигрантов, переживших первый шок вынужденного отрыва от родины. Большинство решило житейские проблемы, нашли источники существования, обустроили быт. Развеялись иллюзии о слабости советской власти и о возможности скорейшего возвращения на родину. Пришло осознание эмигрантского призвания - необходимости сохранить дух и традиции русской культуры, попираемой на родине большевиками. Наладилась культурная

жизнь русского зарубежья. Проводились выставки, литературные вечера, концерты. Издавались журналы и газеты.

С 1925 г. возникла традиция ежегодного проведения "Дней русской культуры", единственного торжества, объединявшего всю зарубежную Россию. Для русского национального праздника культуры была выбрана символическая дата - день рождения Пушкина. Ни одна идея, ни одно мероприятие не собирало вокруг себя столько участников, сколько Дни русской культуры.

Самым значительным журналом Русского зарубежья были "Современные записки" (выходил в Париже с конца 1920-го по 1940-е гг.). Журнал объявил себя внепартийным и был посвящен прежде всего вопросам культуры. В нем печатались почти все известные писатели и поэты Русского зарубежья: И. Бунин, Д. Мережковский, К. Бальмонт, М. Цветаева, А. Ремизов, И. Шмелев, М. Осоргин, Ф. Степун, из младшего поколения - Н. Берберова, М. Алданов, В. Набоков. В журнале публиковались также философские, общественно-публицистические, научные статьи, имелся сильный критико-библиографический отдел.

Периодом расцвета литературы Русского зарубежья стал конец 20-х - начало 30-х гг., когда большинство писателей создали свои наиболее значительные произведения. Среди них "Митина любовь", "Жизнь Арсенева" Бунина, проза Цветаевой, первые романы Набокова, романы Мережковского.

Вместе с тем в это время в эмигрантской литературной среде возникли сомнения в возможности и нужности существования русской литературы за рубежом в отрыве от развивающегося языка, от родины. Пессимистический взгляд на эмигрантскую литературу во многом объяснялся ее особым положением по сравнению с другими видами искусств. Эмигрантские художники и музыканты могли непосредственно обращаться к публике тех стран, где они жили. Русские ученые находили себе место в западных университетах и институтах. Русские же писатели нуждались в русском читателе, а эмигрантская читательская аудитория уменьшалась. Русских книг издавалось все меньше.

Существовать литературным трудом могли только те писатели, произведения которых переводились на иностранные языки. Таких было немного. Литература Русского зарубежья не была популярна на Западе. Молодые писатели-эмигранты, вступая на литературную стезю, обрекали себя на нищенское существование. Некоторые из них уходили в литературу той страны, где жили.

Приближение мировой войны окрасило жизнь русской эмиграции тревожным ожиданием катастрофы. На первый план выходят политические споры о позиции, которую должна занять эмиграция в случае нападения Германии на Советский Союз. Большинство эмигрантов отрицательно относились к Гитлеру, но тем не менее рассматривали его как возможного спасителя России и Европы от коммунизма. При поддержке советских представителей во Франции и в ряде других стран были созданы "Союзы возвращенцев", которые агитировали эмигрантскую молодежь за возвращение в СССР. Эта пропаганда имела успех. В СССР вернулись А. Куприн, художник И. Билибин, муж и дочь М. Цветаевой - С. и А. Эфрон, вслед за ними последовала сама Цветаева.

В то же время эмиграция пополнялась за счет отдельных невозвращенцев и беженцев из СССР. Их рассказы об ужасах сталинского режима производили сильное впечатление на эмиграцию и западное общественное мнение.

Отечественная культура в период тоталитаризма

Социально-политическая культура России. С начала 30-х гг. в стране началось утверждение культа личности Сталина. Первой "ласточкой" в этом отношении стала статья К.Е. Ворошилова "Сталин и Красная Армия", опубликованная в 1929 г. к 50-летнему юбилею генерального секретаря, в которой вопреки исторической правде преувеличивались его заслуги. Постепенно Сталин становился единственным и непогрешимым теоретиком марксизма. В общественное сознание внедрялся образ мудрого вождя, "отца народов".

В 30-40-е гг. в СССР окончательно сложился культ личности Сталина и были ликвидированы все действительные или мнимые оппозиционные "генеральной линии партии" группировки (в конце 20-х - начале 50-х гг. состоялись процессы: "Шахтинское дело" (вредители в промышленности), 1928 г.; "Контрреволюционная трудовая крестьянская партия" (А.В. Чаянов, Н.Д. Кондратьев); процесс над меньшевиками, 1931 г., дело о "вредительстве на электростанциях СССР", 1933 г.; антисоветская троцкистская организация в Красной Армии, 1937 г.; Ленинградское дело, 1950 г.; Еврейский антифашистский комитет, 1952 г. Этапными событиями в борьбе с оппозицией в 30-е годы были разгром троцкизма, "новой оппозиции", "троцкистско-зиновьевского уклона" и "правого уклона".

Политическая система, сложившаяся в этот период просуществовала с теми или иными модификациями до начала 90-х гг.

Гонения политических противников, судебные процессы над ними стали своеобразным феноменом российской социально-политической культуры новейшего времени. Они были не только блестяще организованными театральными представлениями, но и своего рода ритуальными действиями, где каждый играл отведенную ему роль.

Основной набор ролей таков:

- силы зла ("враги народа", "шпионы", "саботажники");
- герои (руководители партии и правительства, не оказавшиеся в числе первых);
- толпа, обожествляющая своих героев и жаждущая крови сил зла.

Своеобразно эволюционировала и социальная система государства. Она прошла фазу ликвидации так называемых "эксплуататорских классов", включая значительную прослойку зажиточного крестьянства; фазу опоры на представителей прежде всего рабочего класса и беднейшего крестьянства в деле формирования новой интеллигенции, военной и политической

элиты; фазу формирования партийно-бюрократической элиты, осуществлявшей фактически бесконтрольную власть.

Еще одна характерная черта социально-политической культуры советского периода - определяющее влияние на внутреннюю жизнь чувства внешней опасности. Действительная или мнимая, она всегда существовала, заставляя до предела напрягать силы, сокращать прохождение тех или иных этапов, проходить "великие переломы", "решающие" или "завершающие" годы и т.д.

Духовная и художественная культура периода тоталитаризма. В первое десятилетие советской власти в культурной жизни страны существовал относительный плюрализм, действовали различные литературные и художественные союзы и группировки, но ведущей была установка на тотальный разрыв с прошлым, на подавление личности и возвеличивание массы, коллектива. В 30-е гг. культурная жизнь в советской России обрела новое измерение. Пышным цветом расцветает социальный утопизм, происходит решительный официальный поворот культурной политики в сторону конфронтации с "капиталистическим окружением" и "построения социализма в отдельно взятой стране" на основе внутренних сил. Формируется "железный занавес", отделяющий общество не только в территориально-политическом, но и в духовном отношении от остального мира. Стержнем всей государственной политики в области культуры становится формирование "социалистической культуры", предпосылкой чего стали беспощадные репрессии по отношению к творческой интеллигенции.

Пролетарское государство относилось к интеллигенции крайне подозрительно. Шаг за шагом ликвидировались институты профессиональной автономии интеллигенции - независимые издания, творческие союзы, профсоюзные объединения. Под жесткий идеологический контроль была поставлена даже наука. Академия наук, всегда достаточно самостоятельная в России,

была слита с Комакадемией, подчинена Совнаркому и превратилась в бюрократическое учреждение.

Проработки "несознательных" интеллигентов стали нормальной практикой с начала революции. С конца 20-х гг. они сменились систематическими запугиваниями и прямым уничтожением дореволюционного поколения интеллигенции. В конечном счете это закончилось полным разгромом старой интеллигенции России.

Параллельно с вытеснением и прямым уничтожением прежней интеллигенции шел процесс создания интеллигенции советской. Причем новая интеллигенция мыслилась как чисто служебное подразделение, как конгломерат людей, готовых реализовать любые указания руководства независимо от чисто профессиональных возможностей или собственных убеждений. Тем самым подрубалась сама основа существования интеллигенции - возможность независимого мышления, свободного творческого проявления личности.

В общественном сознании 30-х гг. вера в социалистические идеалы, громадный авторитет партии стали соединяться с "вождизмом". В широких слоях общества распространились социальная трусость, боязнь выбиться из общего ряда. Сущность классового подхода к общественным явлениям была усилена культом личности Сталина. Принципы классовой борьбы нашли отражение и в художественной жизни страны.

Таким образом, советская национальная культура к середине 30-х гг. сложилась в жесткую систему со своими социокультурными ценностями: в философии, эстетике, нравственности, языке, быте, науке.

Основными чертами этой системы были следующие:

- утверждение нормативных культурных образцов в различных видах творчества;
- следование догмату и манипулирование общественным сознанием;

- партийно-классовый подход в оценке художественного творчества;
- ориентация на массовое восприятие;
- мифологичность;
- конформизм и псевдооптимизм;
- образование номенклатурной интеллигенции;
- создание государственных институтов культуры (творческие союзы);
- подчиненность творческой деятельности социальному заказу.

Среди ценностей официальной культуры доминировали беззаветная верность делу партии и правительства, патриотизм, ненависть к классовым врагам, культовая любовь к вождям пролетариата, трудовая дисциплина, законопослушность и интернационализм. Системообразующими элементами официальной культуры выступали новые традиции: светлое будущее и коммунистическое равенство, примат идеологии в духовной жизни, идея сильного государства и сильного вождя.

Социалистический реализм - единственный художественный метод. В 1932 г. во исполнение решений XVI съезда ВКП /б/, в стране был распущен ряд творческих объединений - Пролеткульт, РАПП. А в апреле 1934 г. открылся Первый всесоюзный съезд советских писателей. На съезде с докладом выступил секретарь ЦК по идеологии А.А. Жданов, изложивший большевистское видение художественной культуры в социалистическом обществе.

В августе 1934 г. был создан единый Союз писателей СССР, затем союзы художников, композиторов, архитекторов. Созданные творческие союзы поставили под жесткий контроль деятельность творческой интеллигенции страны. Исключение из союза вело не только к утрате определенных привилегий, но и к полной изоляции от потребителей искусства. Бюрократическая иерархия таких союзов обладала невысокой степенью самостоятельности, ей предписывалась роль исполнителя воли высшего партийного руководства.

Наступил новый этап в развитии художественной культуры. С относительным плюрализмом предыдущих времен было покончено. Все деятели литературы и искусства были объединены в единые унифицированные союзы. Утвердился один-единственный художественный метод социалистического реализма (см. Терминологический словарь). В его утверждении в области литературы большую роль сыграл Горький, который был давним противником символизма, футуризма и прочих направлений авангарда. Приехавший по приглашению Сталина в 1929 г., он сделал доклад на Первом съезде советских писателей, который и считается официальным признанием социалистического реализма в качестве ведущего метода советского искусства. (См. дополнительный иллюстративный материал.)

Выступая в качестве "основного творческого метода" советской культуры, он предписывал художникам и содержание, и структурные принципы произведения, предполагая существование "нового типа сознания", которое появилось в результате утверждения марксизма-ленинизма. Социалистический реализм признавался раз навсегда данным, единственно верным и наиболее совершенным творческим методом. Данное определение соцреализма опиралось на сталинское определение писателей как "инженеров человеческих душ". Тем самым художественной культуре, искусству придавался инструментальный характер, то есть отводилась роль инструмента формирования "нового человека".

После утверждения культа личности Сталина давление на культуру и преследование инакомыслящих усиливаются. Литература и искусство были поставлены на службу коммунистической идеологии и пропаганде. Характерными чертами искусства этого времени становятся парадность, помпезность, монументализм, прославление вождей, что отражало стремление режима к самоутверждению и самовозвеличению.

В изобразительном искусстве утверждению социалистического реализма способствовало объединение художников - рьяных противников всяких новшеств в живописи - в Ассоциацию художников революционной России (АХРР) (см. Терминологический словарь), члены которой, руководствуясь принципами "партийности", "правдивости" и "народности", разъезжались по фабрикам и заводам, проникали в кабинеты вождей и писали их портреты. Особенно много они работали в армии, поэтому главными меценатами их выставок выступали Ворошилов и Буденный.

Социалистический реализм постепенно внедряется и в театральную практику, особенно во МХАТ, Малый театр и другие коллективы страны. Сложнее этот процесс идет в музыке, но и здесь ЦК не дремлет, публикуя в "Правде" 26 января 1936 г. статью "Сумбур вместо музыки" с критикой творчества Д.Д. Шостаковича, которая подводит черту под искусством авангарда, заклейменного ярлыками формализма и натурализма. Эстетическая диктатура соцарта, социалистического искусства превращается в доминанту, которая в предстоящие пять десятилетий будет господствовать в огосударствленной культуре.

Однако художественная практика 30-40-х гг. оказалась значительно богаче рекомендуемых партийных установок. В предвоенный период заметно повышается роль исторического романа, проявляется глубокий интерес к истории отечества и наиболее ярким историческим персонажам: "Кюхля" Ю. Тынянова, "Радищев" О. Форш, "Емельян Пугачев" В. Шишкова, "Чингиз-хан" В. Яна, "Петр Первый" А. Толстого.

Советская литература в 30-е гг. достигла и других значительных успехов. Были созданы четвертая книга "Жизни Клима Самгина" и пьеса "Егор Булычев и другие" А.М. Горького, четвертая книга "Тихого Дона" и "Поднятая целина" М.А. Шолохова, романы "Петр Первый" А.Н. Толстого, "Соть" Л.М. Леонова, "Как закалялась сталь" Н.А. Островского, заключительные книги романа-эпопеи А.А. Фадеева "Последний

из Удэге", "Бруски" Ф.И. Панферова, повесть А.С. Новикова-Прибоя "Цусима", "Педагогическая поэма" А.С. Макаренко.

С большим успехом на сценах шли пьесы "Человек с ружьем" Н.Ф. Погодина, "Оптимистическая трагедия" В.В. Вишневского, "Салют, Испания!" А.Н. Афиногенова, "Гибель эскадры" А.Е. Корнейчука, "Любовь Яровая" К. Тренева.

В эти же годы наступает расцвет советской детской литературы. Ее большими достижениями стали стихи для детей В. Маяковского, С. Маршака, К. Чуковского, С. Михалкова, повести А. Гайдара, Л. Кассиля, В. Каверина, сказки А. Толстого, Ю. Олеши.

Накануне войны в феврале 1937 г. в Советском Союзе было широко отмечено 100-летие со дня смерти А.С. Пушкина, в мае 1938 года страна не менее торжественно встретила 750-летие со дня создания национальной святыни - "Слово о полку Игореве".

В 30-е гг. создается собственная база кинематографии. Всей стране были известны имена кинорежиссеров: С.М. Эйзенштейна, М.И. Ромма, С.А. Герасимова, Г.Н. и С.Д. Васильевых, Г.В. Александрова. Продолжает развиваться музыкальное искусство: появляются замечательные ансамбли (квартет им. Бетховена, Большой государственный симфонический оркестр), создается Государственный джаз, проводятся международные музыкальные конкурсы. В связи со строительством крупных общественных зданий, ВДНХ, метрополитена развиваются монументальная скульптура, монументальная живопись, декоративно-прикладное искусство.

Таким образом, вторая половина 30-х гг. - это этап формирования сталинизма, политизации культуры. В 30-40-е гг. культ личности, его негативное влияние на развитие культуры достигают апогея, складывается национальная модель тоталитаризма.

В целом культуру тоталитаризма характеризовали подчеркнутая классовость и партийность, отказ от многих общечеловеческих идеалов гуманизма. Сложные культурные

явления сознательно упрощались, им давались категоричные и однозначные оценки.

В период сталинизма особенно ярко проявились такие тенденции в развитии духовной культуры, как манипулирование именами и историческими фактами, преследование неугодных. В итоге оказалось восстановленным некое архаичное состояние общества. Человек становился тотально вовлеченным в общественные структуры, а подобная невыделенность человека из массы - одна из основных черт архаичного социального строя. Нестабильность положения человека в обществе, его неорганическая вовлеченность в социальные структуры заставляли еще больше дорожить своим социальным статусом, безоговорочно поддерживать официальные взгляды на политику, идеологию, культуру. Но даже в таких неблагоприятных условиях отечественная культура продолжала развиваться, создавая образцы, по праву вошедшие в сокровищницу мировой культуры.

Великая Отечественная война в истории отечественной культуры.

Агитационно-пропагандистская работа. С первых дней Великой Отечественной войны на службу победе, защите Родины были поставлены все достижения отечественной культуры, науки и техники. Страна превращалась в единый боевой лагерь. Все сферы культуры должны были подчиняться задачам борьбы с врагом. Деятели культуры сражались с оружием в руках на фронтах войны, работали во фронтовой печати и агитбригадах. Свой вклад в победу вносили представители всех направлений культуры. Многие из них отдали жизнь за Родину, за победу. Это был небывалый социальный и духовный подъем всего народа. (См. дополнительный иллюстративный материал.)

Война с фашистской Германией потребовала перестройки всех сфер жизни общества, в том числе и культуры. На первом этапе войны основные усилия были направлены на разъяснение характера войны и целей СССР в ней. Предпочтение было отдано

оперативным формам культурной работы, таким как радио, кинематография, печать.

С первых дней войны возросло значение массовой информации, главным образом радио. Сводки Информбюро передавались 18 раз в день на 70 языках.

Используя опыт политпросветработы периода гражданской войны - "Окна РОСТА", стали издавать плакаты "Окна ТАСС". Через несколько часов после объявления войны появился плакат Кукрыниксов (Кукрыниксы - псевдоним (по первым слогам фамилий) творческого коллектива графиков и живописцев: М.В. Куприянова, П.Ф. Крылова и Н.А. Соколова). "Беспощадно разгромим и уничтожим врага!", который был воспроизведен в газетах 103 городов. Большой эмоциональный заряд нес плакат И.М. Тоидзе "Родина-Мать зовет!", стилистически связанный с плакатом Д.С. Моора времен гражданской войны "Ты записался добровольцем?". Огромной популярностью пользовались также плакаты В.Б. Корецкого "Воин Красной Армии, спаси!" и Кукрыниксов "Потеряла я колечко", изображавший Гитлера, "уронившего колечко" из 22 дивизий, разгромленных под Сталинградом. Плакаты были действенным средством мобилизации народа на борьбу с врагом.

Эвакуация учреждений культуры. С начала войны интенсивно шла эвакуация учреждений культуры. Уже к ноябрю 1941 г. в восточные районы страны удалось эвакуировать около 60 театров Москвы, Ленинграда, Украины и Белоруссии. Только в Узбекскую ССР были эвакуированы 53 вуза и академических учреждения, около 300 творческих союзов и организаций. В Кустанае разместились коллекции Исторического музея, Музея революции, наиболее ценная часть фондов Библиотеки им. В.И. Ленина, Библиотеки иностранных языков и Исторической библиотеки. В Пермь были вывезены сокровища Русского музея и Третьяковской галереи, в Свердловск - Эрмитажа. Союз писателей и Литературный фонд переехали в Казань, а Союз художников СССР и Художественный фонд - в Свердловск.

Советское искусство в годы войны. Делу спасения Отечества целиком и полностью посвятило себя советское искусство. Необыкновенного звучания в этот период достигли советская поэзия и песня. Подлинным гимном народной войны стала песня В. Лебедева-Кумача и А. Александрова "Священная война". Большой популярностью пользовались песни композиторов А. Александрова, В. Соловьева-Седого, М. Блантера, А. Новикова, Б. Мокроусова, М. Фрадкина, Т. Хренникова и др. Одним из ведущих жанров литературы стала боевая лирическая песня. "Землянка", "Вечер на рейде", "Соловьи", "Темная ночь" - эти песни вошли в золотую сокровищницу советской песенной классики.

В годы войны было создано одно из самых великих музыкальных произведений XX в. - 7-я симфония Д. Шостаковича, посвященная героическим защитникам Ленинграда. В свое время Л. Бетховен любил повторять, что музыка должна высекать огонь из мужественного человеческого сердца. Именно эти мысли были воплощены Д. Шостаковичем в своем самом значительном сочинении.

Д. Шостакович начал писать 7-ю симфонию спустя месяц после начала Великой Отечественной войны и продолжал работу в осажденном фашистами Ленинграде. На оригинале партитуры симфонии видны пометки композитора "ВТ", - означающие "воздушная тревога". Когда она наступала, Д. Шостакович прерывал работу над симфонией и шел сбрасывать зажигательные бомбы с крыши консерватории.

Первые три части симфонии были закончены к концу сентября 1941 г., когда Ленинград уже был окружен и подвергался жестокому артиллерийскому обстрелу и воздушным бомбардировкам. Победный финал симфонии был завершен в декабре, когда фашистские орды стояли на подступах к Москве. "Моему родному городу Ленинграду, нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе посвящаю эту симфонию" - таким был эпиграф к этому произведению.

В 1942 г. симфония была исполнена в США и в других странах антифашистской коалиции. Музыкальное искусство всего мира не знает другого такого сочинения, которое получило бы столь могучий общественный резонанс.

В годы войны советская драматургия создала подлинные шедевры театрального искусства. В начальный период войны были опубликованы быстро ставшие популярными пьесы Л. Леонова "Нашествие", К. Симонова "Русские люди", А. Корнейчука "Фронт".

Появились и такие известные и любимые многими и сегодня произведения отечественной литературы, как главы романа М. Шолохова "Они сражались за Родину", "Наука ненависти", повесть В. Василевской "Радуга". Сталинградской битве посвящены повести К. Симонова "Дни и ночи" и В. Гроссмана "Направление главного удара". О героизме тружеников тыла рассказывалось в произведениях М.С. Шагинян и Ф.В. Гладкова. Во время войны были опубликованы первые главы романа А. Фадеева "Молодая гвардия". Публицистика тех лет представлена статьями К. Симонова, И. Эренбурга.

В форме клятвы, плача, проклятья, прямого призыва создавалась военная лирика М. Исаковского, С. Щипачева, А. Твардовского, А. Ахматовой, А. Суркова, Н. Тихонова, О. Берггольц, Б. Пастернака, М. Светлова, К. Симонова. Так, образы защитников Ленинграда создали О. Берггольц в "Ленинградской поэме" и В. Инбер в поэме "Пулковский меридиан". Огромной популярностью пользовались поэма А.Т. Твардовского "Василий Теркин", поэма М.И. Алигер "Зоя".

Более тысячи писателей и поэтов в рядах действующей армии работали военными корреспондентами. Десять писателей были удостоены звания Героя Советского Союза: Муса Джалиль, П.П. Вершигора, А. Гайдар, А. Сурков, Е. Петров, А. Бек, К. Симонов, М. Шолохов, А. Фадеев, Н. Тихонов.

Приход к власти в ряде стран фашизма и начало Великой Отечественной войны возродили русскую патриотическую тему в

кинематографе ("Александр Невский", "Суворов", "Кутузов"). На базе эвакуированных киностудий "Ленфильм" и "Мосфильм" в Алма-Ате была создана Центральная объединенная киностудия (ЦОКС). В эти годы на киностудии работали кинорежиссеры С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, братья Васильевы, Ф. Эрмлер, И. Пырьев, Г. Рошаль. Около 80% всех отечественных художественных фильмов в годы войны было поставлено на этой киностудии. Всего за годы войны были созданы 34 полнометражные картины и почти 500 киножурналов. Среди них "Секретарь райкома" И.А. Пырьева, "Нашествие" А. Роома, "Радуга" М.С. Донского, "Два бойца" Л.Д. Лукова, "Она защищает Родину" Ф.М. Эрмлера, документальная картина "Разгром немецких войск под Москвой" Л. Варламова и И. Копалина. На передовой линии фронта и в партизанских отрядах находилось более 150 кинооператоров.

Для культурного обслуживания фронта создавались фронтовые бригады артистов, писателей, художников и фронтовые театры (к 1944 г. их было 25). Первым из них был театр "Искра" из актеров театра им. Ленинского комсомола - добровольцев народного ополчения, затем были организованы фронтовые филиалы Малого театра, Театра им. Е. Вахтангова и комсомольский театр ГИТИСа. За годы войны в составе таких бригад на фронтах побывали более 40 тысяч работников искусства. Среди них были корифеи русской сцены И.М. Москвин, А.К. Тарасова, Н.К. Черкасов, М.И. Царев, А.А. Яблочкина и др.

Исключительным успехом пользовались в военные годы концерты симфонического оркестра Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского, ансамбля песни и пляски Советской Армии под руководством А. Александрова, русского народного хора им. М. Пятницкого, солистов К. Шульженко, Л. Руслановой, А. Райкина, Л. Утесова, И. Козловского, С. Лемешева и мн. др.

Скульптурным символом военных лет и памятью павшим войнам стала 13-метровая статуя советского воина-освободителя с девочкой на руках и опущенным мечом, водруженная после войны в Берлине в Трептов-парке (скульптор - Е.В. Вучетич).

Война, героизм советских людей отражены в полотнах художников А.А. Дейнеки "Оборона Севастополя", С.В. Герасимова "Мать партизана", картине А.А. Пластова "Фашист пролетел" и др.

Война и культурное достояние. Оценивая ущерб культурному достоянию страны, Чрезвычайная государственная комиссия по расследованию злодеяний захватчиков называла в числе разграбленных и разрушенных 430 музеев из 991, находившихся на оккупированной территории, 44 тысячи дворцов культуры и библиотек. Были разграблены дома-музеи Л.Н. Толстого в Ясной Поляне, И.С. Тургенева в Спасском-Лутовинове, А.С. Пушкина в Михайловском, П.И. Чайковского в Клину, Т.Г. Шевченко в Каневе. Безвозвратно утраченными оказались фрески XII в. в Софийском соборе Новгорода, рукописи П. И. Чайковского, полотна И.Е. Репина, В.А. Серова, И.К. Айвазовского, погибшие в Сталинграде. Были разрушены древние архитектурные памятники старинных русских городов - Новгорода, Пскова, Смоленска, Твери, Ржева, Вязьмы, Киева. Пострадали пригородные архитектурные ансамбли-дворцы Санкт-Петербурга, архитектурные монастырские комплексы Подмосковья. Невосполнимы были людские потери. Все это сказалось на развитии отечественной культуры после войны.

Таким образом, несмотря на предшествующий Великой Отечественной войне период тоталитаризма в истории страны, жесткого идеологического давления на всю отечественную культуру, перед лицом трагедии, опасности чужеземного завоевания из подлинной культуры уходит идеологизированная лексика и на первый план выдвигаются вечные, глубинные, подлинно народные ценности. Отсюда поразительное единство

культуры тех лет, стремление людей к защите своей Земли, ее традиций.

Послевоенная культура России

Особенности отечественной культуры послевоенного времени. Переход от войны к миру создавал благоприятные условия для развития культуры, государственные расходы на которую значительно возрастали.

В послевоенный период многое в развитии культуры пришлось начинать сначала. За годы войны резко уменьшилось количество школ (было уничтожено 82 тысячи школ, много высших учебных заведений, НИИ, музеев и других учреждений культуры). Однако уже в первую послевоенную пятилетку было сделано многое для восстановления и развития системы народного образования. Важнейшим результатом этой работы стало введение в стране всеобщего обязательного семилетнего образования.

Несмотря на трудности послевоенного времени, широкий размах получили исследования ученых. В стране во многих отраслях науки складывались научные школы, имевшие мировое значение.

В советской гуманитарной науке этого периода начинают разрабатываться новые подходы к исследованию общественного сознания. Это связано с тем, что советский народ начинает знакомиться с культурой других стран и осуществлять духовные контакты со всеми континентами.

В послевоенное время отечественная культура продолжала художественное освоение военной темы. В литературу вступило поколение фронтовиков, новый жизненный опыт которых нуждался в осмыслении. На документальной основе создаются роман А. Фадеева "Молодая гвардия" и "Повесть о настоящем человеке" Б. Полевого. Одним из первых попытался сказать правду о войне В. Некрасов в повести "В окопах Сталинграда".

Но надеждам на освобождение культуры от давления официальной политики и идеологии в послевоенные годы не

суждено было осуществиться. Литература и искусство по-прежнему рассматривались как средства воспитания масс.

В искусстве была сделана установка на шедевры. Художественные музеи должны были экспонировать лишь высочайшие образцы отечественного искусства. В кино такая политика привела к резкому сокращению числа новых фильмов. На экране значительное место заняли историко-биографические фильмы, зачастую схематичные и помпезные. Самое выдающееся кинопроизведение на историческую тему - фильм С.Эйзенштейна "Иван Грозный", законченный в 1945 г. был запрещен (запрет относился ко второй серии фильма).

В сложном положении оказались театры. Аншлаги военных лет сменились полупустыми залами. В большинстве театров на сцене возобладал бытовой жанр. Огромное негативное влияние на развитие всей отечественной культуры послевоенного времени оказали массовые идеологические кампании.

Послевоенные идеологические кампании. В целом послевоенная идейно-политическая обстановка в стране не была вполне благоприятной для развития культуры и науки. Распространение получили догматизм, цитатничество. Критерием истины становились высказывания руководителей.

Изоляционистская политика советского руководства подкреплялась широкой идеологической кампанией борьбы с низкопоклонством перед Западом. Страницы газет и журналов заполнили статьи, восхваляющие все отечественное, русское и советское. Журналисты доказывали первенство русских практически во всех научно-технических открытиях.

Кампания борьбы с низкопоклонством затронула и художественную жизнь. Изобразительное искусство Запада, начиная с импрессионистов, объявлялось целиком упадническим. В 1948 г. был закрыт Музей нового западного искусства.

Крупные открытия зарубежных ученых в области квантовой механики, кибернетики объявлялись враждебными материализму. Особенно пострадали признанные ложными генетика и

молекулярная биология, исследования в области которых почти прекратились. На сессии Всесоюзной академии сельскохозяйственных наук им. В.И. Ленина (ВАСХНИЛ) в августе 1948 года монопольное положение в области агробиологии заняла группа Т.Д. Лысенко, поддержанная руководством страны. В результате советская биология серьезно пострадала от типично отечественного изобретения - "лысенковщины" и была отброшена в своих исследованиях на многие годы назад.

В 1947 г. прошла дискуссия по философии, в 1950 г. - по языкознанию, в 1951 г. - по политэкономии. В первой дискуссии партию представлял член Политбюро ЦК, занимавшийся вопросами идеологии, А.А. Жданов, в двух других - И.В. Сталин. Их участие исключало возможность свободного обсуждения проблем, а выступления воспринимались как руководящие указания. Надо отметить, что даже в ленинском наследии были сделаны купюры. Так, в четвертое издание сочинений В.И. Ленина не вошли работы "Письмо к съезду", "О придании законодательных функций Госплану" и "К вопросу о национальностях или об "автономизации", которые не отвечали официальным идеологическим взглядам и могли подорвать престиж руководителей Советского государства.

Типичным явлением конца 40-х гг. стали проработочные кампании в научных, вузовских и творческих коллективах, создававшие нервозную обстановку, широкие масштабы приняла кампания по борьбе с формализмом и космополитизмом.

В 1948 г. состоялся Первый всесоюзный съезд советских композиторов и трехдневное совещание деятелей советской музыки в ЦК партии. На них проявилось стремление искусственно разделить композиторов на реалистов и формалистов. Причем в формализме в очередной раз были обвинены Д.Д. Шостакович, С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский, В.Я. Шебалин, А.И. Хачатурян. События 1948 г. негативно сказались и на развитии

профессиональной эстрады - оркестры (джазы) Л. Утесова и Э. Рознера вынуждены были поменять свою ориентацию.

В 1946-1948 гг. в ряде постановлений ЦК ВКП (б) ("О журналах "Звезда" и "Ленинград", "О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению", "О кинофильме "Большая жизнь", "Об опере "Великая дружба" В. Мурадели") деятели культуры обвинялись в аполитичности, безыдейности, пропаганде буржуазной идеологии. Эти документы содержали оскорбительные оценки творчества и личности А.А. Ахматовой, М.М. Зощенко, Д.Д. Шостаковича, В.И. Мурадели.

В 1946 г. за несоответствие общим стандартам были подвергнуты критике и гонениям такие известные деятели культуры, как режиссеры С.М. Эйзенштейн, В.И. Пудовкин, Г.М. Козинцев, композиторы С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, А.И. Хачатурян, Н.Я. Мясковский.

В борьбу с "формализмом" активно включилась созданная в 1948 г. Академия художеств СССР во главе с А.М. Герасимовым. Наступление на формализм выключило из художественной жизни талантливых мастеров А. Осьмеркина, Р. Фалька, оставило тяжелые следы в творческой судьбе С. Герасимова, П. Корина, М. Сарьяна.

О положении в литературе на Втором всесоюзном съезде советских писателей в 1954 г. М. Шолохов говорил, что бедствием остается серый поток бесцветных произведений, который наводняет последние годы книжный рынок. Расхожими были сюжеты о конфликте новатора с консерватором, о превращении отсталого колхоза в передовой. Образ зазнавшегося директора, которого перевоспитывает новый передовой руководитель, выводящий коллектив из трудностей, - таков набор типажей и уровень понимания общественных проблем.

Идеологическая пропаганда принимала все более шовинистический и антисемитский характер. В январе 1949 г. началась кампания против "безродных космополитов", которая повлекла за собой разрушительное вмешательство в судьбы ряда

ученых, преподавателей, работников литературы и искусства. Большинство обвиненных в космополитизме оказались евреями. Борьба с космополитизмом приобретала особенно зловещий смысл на фоне других событий того времени: в декабре 1948 г. был распущен Еврейский антифашистский комитет, а его активные деятели арестованы, в 1949 г. убит С. Михоэлс, народный артист СССР, художественный руководитель Московского государственного еврейского театра. Закрывались еврейские культурные учреждения - театры, школы, газеты. Апогея эта кампания достигла в последние месяцы жизни Сталина, когда была арестована группа видных врачей-евреев, работавших в Кремлевской больнице и обвиненных в преднамеренном убийстве высокопоставленных пациентов.

Идеологические кампании, постоянный поиск врагов и их разоблачения поддерживали в обществе атмосферу страха.

После смерти Сталина черты тоталитаризма долгое время продолжали существовать в культурной политике. Это не означает, что формирование и упрочение культа личности связаны с отсутствием в художественной культуре советского периода инакомыслия.

В последнее время читающей публике стали широко известны "Несвоевременные мысли" М. Горького, "Окаянные дни" И. Бунина, дневники М. Пришвина и И. Павлова. Протест против духовного гнета звучит в произведениях Е. Замятина, А. Платонова, М. Булгакова, поэтов Н. Клюева, С. Клычкова, О. Мандельштама.

Время произвело свой отбор. О многих произведениях, отмеченных в те годы Сталинской премией, ныне не вспоминают. Зато остались в советской литературе "Золотая карета" Л.М. Леонова, "Далекие годы" К.Г. Паустовского, "Первые радости" и "Необыкновенное лето" К.А. Федина, "Звезда" Э.Г. Казакевича. В классику советского киноискусства вошли "Молодая гвардия" С.А. Герасимова и "Подвиг разведчика" Б.В. Барнета.

Советская культура в период "оттепели" и "застоя"

"Оттепель" в советской культуре. Реформы, начавшиеся после смерти Сталина, создавали более благоприятные условия для развития культуры. Разоблачение на XX Съезде партии в 1956 г. культа личности, возвращение из тюрем и ссылок сотен тысяч репрессированных, в том числе представителей творческой интеллигенции, ослабление цензурного пресса, развитие связей с зарубежными странами - все это расширило спектр свободы, вызвало у населения, особенно молодежи, утопические мечтания о лучшей жизни. Сочетание всех этих совершенно уникальных обстоятельств привело к движению шестидесятников.

Время с середины 50-х до середины 60-х гг. (от появления в 1954 г. повести И. Эренбурга с названием "Оттепель" и до открытия процесса над А. Синявским и Ю. Даниэлем в феврале 1966 г.) вошло в историю СССР под названием "оттепель", хотя инерция развернувшихся в то время процессов давала о себе знать вплоть до начала 70-х гг.

Само понятие "оттепель" в социокультурном плане имело два смысла:

символический - оттепель в культуре предшествовала и способствовала оттепели в других сферах общественной жизни;

реальный - ослабление влияния тотального режима на индивидуальный процесс художественного творчества.

Эпоха перемен в советском обществе совпала с глобальным социокультурным поворотом. Во второй половине 60-х гг. активизируется молодежное движение, противопоставившее себя традиционным формам духовности. Впервые глубокому философскому осмыслению и новому художественному прочтению подвергаются исторические итоги XX столетия. Все чаще поднимается проблема ответственности "отцов" за катастрофы века, в полную мощь начинает звучать роковой вопрос об отношениях "отцов и детей".

В советском обществе рубежом социокультурных перемен стал XX Съезд КПСС (февраль 1956 г.), воспринятый общественным мнением как очистительная гроза. Процесс

духовного обновления в советском обществе начался с обсуждения ответственности "отцов" за отход от идеалов Октябрьской революции, которая стала критерием измерения исторического прошлого страны, равно как и нравственной позиции отдельной личности. Так в действие вступило противостояние двух общественных сил: сторонников обновления, называемых антисталинистами, и их противников - сталинистов.

Культурная политика в период "оттепели". Н. Хрущев четко сформулировал задачу и роль интеллигенции в общественной жизни: отражать возрастающее значение партии в коммунистическом строительстве и быть ее "автоматчиками". Контроль за деятельностью художественной интеллигенции осуществлялся посредством "установочных" встреч руководителей страны с ведущими деятелями культуры. Сам Н.С. Хрущев, министр культуры Е.А. Фурцева, главный идеолог партии М.А. Суслов не всегда оказывались в состоянии вынести квалифицированное решение относительно художественной ценности критикуемых ими произведений. Это приводило к неоправданным выпадам против деятелей культуры. Хрущев резко высказывался против поэта А.А. Вознесенского, чьи стихи отличаются усложненной образностью и ритмичностью, кинорежиссеров М.М. Хуциева, автора фильмов "Весна на Заречной улице" и "Два Федора", М.И. Ромма, поставившего в 1962 г. художественный фильм "Девять дней одного года".

В декабре 1962 г. в ходе посещения выставки молодых художников в Манеже Хрущев устроил разнос "формалистам" и "абстракционистам", среди которых был и скульптор Эрнст Неизвестный. Все это создавало нервозную обстановку среди творческих работников, способствовало росту недоверия к политике партии в области культуры.

Время хрущевской "оттепели" прямо и косвенно разобщило и дезориентировало творческую интеллигенцию: одни переоценили характер поверхностных изменений, другие не

сумели увидеть их "скрытного подтекста" (влияние извне), третьи не смогли уже выражать коренных интересов народа-победителя, четвертые были способны только на пропаганду интересов партийно-государственного аппарата. Все это, в конечном итоге, вызвало неадекватные реальной действительности художественные произведения, где доминировали идеалы демократического социализма.

В целом "оттепель" оказалась не только кратковременной, но и достаточно поверхностной, не создала гарантий против возврата назад, к сталинской практике. Потепление не было устойчивым, идеологические послабления сменялись грубым административным вмешательством, и к середине 60-х гг. "оттепель" сошла на нет, но ее значение выходит за рамки кратких всплесков культурной жизни. В те годы был сделан первый и решающий шаг в преодолении сталинизма, началось возвращение культурного наследия эмиграции, восстановление культурной преемственности и международного культурного обмена. В годы "оттепели" сформировались "шестидесятники", поколение интеллигенции, которое впоследствии сыграло важную роль в перестройке. Большие последствия для общественного сознания имело возникновение альтернативных источников информации - "самиздата", передач зарубежных радиостанций.

Общая характеристика советской культуры периода "застоя". Более 20 лет в советской истории существовала эпоха "застоя", которая в области культуры характеризовалась противоречивыми тенденциями. С одной стороны, продолжалось плодотворное развитие всех сфер научной и художественной деятельности, благодаря государственному финансированию укреплялась материальная база культуры. С другой стороны, усилился идеологический контроль руководства страны за творчеством писателей, поэтов, художников и композиторов.

За этот долгий временной отрезок во всех областях социальной жизни наступили серьезные изменения:

благодаря научно-техническому и информационному прогрессу произошел раскол и переориентация общественного сознания, особенно среди молодежи, к традиционным ценностям русской культуры и к западным образцам жизни;

нечеткая разобщенность, которая наблюдалась среди творческой интеллигенции, приобрела достаточно ясные очертания противостояния двух культур - официально-номенклатурной (часть творческой элиты срослась с высшими эшелонами власти) и национально-демократической (появление и развитие новой народной интеллигенции как великорусской, так и в союзных республиках, автономиях и областях).

Следует отметить эволюцию форм этого противостояния - от резкого неприятия до установления определенного взаимосогласия и взаимодействия, что было продиктовано жизненной необходимостью изменения ориентиров внутреннего и внешнего развития. Так, логика развития предмета отображения действительности официальной культурой была связана с попыткой сохранения своего доминирующего положения в общественном сознании, что вызвало переход от явного "лакирования" явлений окружающей жизни к традициям неосталинизма, возрождая тем самым духовные ценности русской культуры через военно-патриотическую и культурно-историческую тематику (например, фильмы "Война и мир" и "Андрей Рублев" режиссеров С. Бондарчука и А. Тарковского).

Существенной особенностью социокультурной модели "застоя" было начало возрождения национальных традиций "снизу", а не "сверху". Иначе говоря, процесс "очищения" ядра русской культуры происходит через развитие городской культуры, объективно направленной на возрождение традиционных обрядов и ценностей, и через художественное творчество "деревенщиков" (Ф. Абрамова, В. Белова, Б. Можаева, В. Шушкина и др.), показавших самобытность и жизнеспособность русского села.

Процесс нарастания противоречий, обусловленный становлением национальных культур как великорусской, так и в

каждой союзной республике (крае, области и т.д.) подготовил необходимую почву для социокультурной политики "перестройки".

Культурная политика периода "застоя". С приходом нового политического руководства (Л.И. Брежнев) ускорился процесс размежевания интеллигенции. Важным поворотным моментом стал арест в 1965 г. писателей А. Синявского и Ю. Даниэля по обвинению в антисоветской деятельности. Эта деятельность сводилась к публикации под псевдонимами на Западе нескольких литературных произведений. В феврале 1966 г. состоялся суд. Это был первый открытый политический процесс после смерти Сталина, и он произвел гнетущее впечатление на современников: писателей судили за литературные произведения, но, несмотря на давление, они не признали своей вины.

В 1970 г. был ликвидирован последний оплот либеральной интеллигенции. С отставкой А. Твардовского с поста главного редактора "Нового мира" журнал утратил свою роль органа демократических сил. Вынужденный уход Твардовского из "Нового мира" отразил усиление консервативных тенденций в руководстве культурной жизнью. В последующие годы эти тенденции усилились.

Внешне демократические формы управления культурой не могли заслонить истинного положения дел. В эти годы регулярно собирались съезды учителей, работников высшей школы, творческой интеллигенции, конференции обществоведов. Однако постепенно они превращались в парадные мероприятия, проводимые по заранее согласованному сценарию.

Административно-бюрократическая система, сложившаяся в конце 20-х - начале 30-х гг., пустила глубокие корни. Попытки преодолеть последствия культа личности Сталина не затронули основ этой системы, а лишь придали ей некоторую демократическую видимость. Усиление административного нажима можно проследить в различных сферах культурной жизни. Трудные, порой невыносимые условия создавались для работы

педагогов-новаторов, вне критики оказывались произведения или научные работы авторов, занимавших высокие посты. Росло число талантливых произведений, не укладывавшихся в установленные каноны и потому не дошедших до читателя или зрителя. Политическая неблагонадежность была достаточным основанием, чтобы ученый, писатель или художник лишался возможности заниматься творчеством.

Некоторые творческие деятели из-за невыносимых условий работы покинули Родину. Все это вело к разбазариванию интеллектуальных и творческих сил советского общества, ломало судьбы людей. Имена вынужденных эмигрантов вычеркивались из советской культуры, их книги изымались из библиотек. Негласные запреты превратились в норму.

В целях регулирования тематики художественных произведений с середины 70-х гг. была введена система государственных заказов, прежде всего в области кинематографии. Возросло влияние цензурного пресса. Родилось понятие полочного фильма, снятого, но не допущенного на экран в силу "идеологической невыдержанности" или присутствия в нем элементов формализма. Та же практика распространялась на организацию художественных выставок, театральных спектаклей, исполнение музыкальных произведений. Было ограничено знакомство советской публики с образцами художественной культуры стран Восточной Европы.

Запрещались или замалчивались авангардные направления в искусстве. Не исполнялись, например, музыкальные произведения А.Г. Шнитке. В полузапрете находилось творчество поэтов-бардов Б.Ш. Окуджавы, А.А. Галича, В.С. Высоцкого.

Тема преступлений сталинизма считалась исчерпанной, так как партия якобы преодолела "последствия культа личности". В 70-е гг. Сталин стал вновь появляться в книгах и фильмах о войне в образе мудрого полководца.

Идеологические и организационные проблемы культурной жизни усугублялись материальными трудностями.

В это же время все более активные формы приобретает диссидентское движение (см. Терминологический словарь).

Диссидентство и многообразие его течений. Давление идеологического пресса на творческую интеллигенцию не было явлением произвольным со стороны власти, скорее ответом на рост оппозиционных настроений в обществе, получивших выражение в диссидентском движении. Его рождение нередко связывают с демонстрацией 5 декабря 1965 г. на Пушкинской площади и коллективным письменным обращением к властям с просьбой пересмотреть решение суда и выпустить писателей А. Синявского и Ю. Даниэля на свободу, а также с открытым выступлением на Красной площади в Москве 25 августа 1968 г. 8 человек, протестовавших против введения советских войск в Чехословакию.

Наблюдался рост политического недовольства в ряде университетов страны (Тарту, Ленинграде), Институте экономики Сибирского отделения АН СССР. Его распространению способствовали аресты писателей. Процессы над ними нередко носили показательный характер, обвинение выносилось по статье 70 Уголовного кодекса за "Агитацию или пропаганду, проводимую с целью подрыва или ослабления Советской власти". Вслед за Синявским и Даниэлем последовали аресты А. Гинзбурга, составившего "Белую книгу" из протестов против первого процесса 1966 г., П Литвинова, Ю. Галанскова, основателей самиздатовского журнала "Феникс", А. Марченко, автора первой книги о лагерях хрущевского времени ("Мое свидетельство"). С апреля 1968 г. диссидентское движение начало издавать "Хронику текущих событий", выходившую подпольно и информировавшую о всех имевших место изъявлениях протеста.

В конце 60-х гг. основные течения диссидентов объединились в "Демократическое движение", представленное тремя направлениями: "подлинным марксизмом-ленинизмом" (лидеры братья Рой и Жорес Медведевы), либерализмом в лице

А.Д. Сахарова и традиционализмом, защищаемым А.И. Солженицыным.

Программа Медведевых ратовала за возвращение к истокам марксизма-ленинизма, не искаженным сталинской идеологией, А.Д. Сахаров выступал за введение демократии западного образца при сохранении общественной собственности в стране, А.И. Солженицын в основу обновления закладывал идеалы христианской морали и монархического политического устройства. "Демократическое движение" не имело широкого резонанса в стране, однако свое настоящее признание получило за границей, прежде всего благодаря авторитету А.Д. Сахарова и А.И. Солженицына.

Художественная культура периода "застоя". Несмотря на все сложности и противоречия, литературно-художественная жизнь 70-х гг. отличалась разнообразием и богатством. В литературе и искусстве продолжали жить идеалы гуманизма и демократии, звучала правда о настоящем и прошлом советского общества.

Были созданы высокохудожественные произведения о Великой Отечественной войне (Ю.В. Бондарев "Горячий снег", Б.Л. Васильев "А зори здесь тихие..." и "В списках не значился", К.Д. Воробьев "Убиты под Москвой). Художественные произведения тех лет не только более смело раскрывали конфликты и события минувшей войны, но и заостряли свое внимание на судьбе отдельно взятого человека на войне.

Острые социальные проблемы, и прежде всего советской деревни, поднимали писатели В.Г. Распутин (повести "Последний срок", "Живи и помни" и "Прощание с Матерой"; В.А. Солоухин ("Владимирские проселки); В.П. Астафьев ("Кража" и "Царь-рыба"), Ф.А. Абрамов (трилогия "Пряслины" и роман "Дом"), В.И. Белов ("Плотницкие рассказы", роман "Кануны"), Б.А. Можаев ("Мужики и бабы"). Содержание большинства произведений не оставляло равнодушным никого, ибо речь в них шла о проблемах общечеловеческих. Писатели-"деревенщики" не только зафиксировали глубокие изменения в сознании, морали

деревенского человека, но и показали более драматичную сторону этих сдвигов, коснувшихся изменения связи поколений, передачи духовного опыта старших поколений младшим.

Нарушение преемственности традиций приводило к вымиранию старых русских деревень с их веками складывающимся бытом, языком, моралью. На смену приходит новый уклад сельской жизни, близкий городскому. Вследствие этого меняется коренное понятие деревенской жизни - понятие "дома", в которое издревле русские люди вкладывали и понятие "отечество", "родная земля". Через осмысление этого понятия осуществлялась и глубокая связь поколений.

Признанным лидером "бытовой" прозы стал Ю.В. Трифонов, интересовавшийся нравственными проблемами современников (повести "Обмен", "Другая жизнь", "Старик"). К этому же жанру можно отнести романы Ю. Бондарева "Берег" и "Выбор", повести Б. Васильева "Самый последний день" и "Не стреляйте в белых лебедей".

Особое место в искусстве заняли книги и фильмы В.М. Шукшина, выводившего образы "странных" людей из народа и отразившего перелом в их сознании под влиянием наступления городской культуры на сельскую.

Автором популярных остроконфликтных нравственных пьес "Старший сын", "Утиная охота", "Прошлым летом в Чулимске" был драматург А.В. Вампилов.

Большой популярностью в стране и за рубежом пользовалось творчество национальных писателей: киргиза Ч. Айтматова (повести "Джамиля", "Прощай Гульсары", "Белый пароход", "И дольше века длится день" и др.), белоруса В. Быкова (повести "Мертвым не больно", "Круглянский мост", "Сотников" и др.), грузина Н. Думбадзе (повести "Я, бабушка, Илико и Илларион", "Я вижу солнце", роман "Белые флаги"), эстонца Я. Кросса (романы "Между тремя поветриями", "Императорский безумец").

На 60-е гг. приходится творчество рано ушедшего из жизни (1971) русского поэта Н. Рубцова. Его лирике свойственны

предельно простая стилистика, напевная интонация, душевность, неразрывная связь с Родиной.

Теме Родины, ее судеб посвящал свои музыкальные произведения композитор Г.В. Свиридов ("Курские песни", "Пушкинский венок", сюиты "Время, вперед", музыкальная иллюстрация повести А.С. Пушкина "Метель").

70-е гг. были временем подъема советского театрального искусства. Особенной популярностью у передовой общественности пользовался Московский театр драмы и комедии на Таганке. На его сцене были поставлены "Добрый человек из Сезуана" Б. Брехта, "Десять дней, которые потрясли мир" по Дж. Риду, "А зори здесь тихие..." Б. Васильева, "Дом на набережной" Ю. Трифонова, "Мастер и Маргарита" М. Булгакова. Среди других коллективов выделялись Театр имени Ленинского комсомола, театр "Современник", Театр им. Е. Вахтангова.

Центром музыкальной жизни оставался Академический Большой театр в Москве. Его прославили имена балерин Г. Улановой, М. Плисецкой, Е. Максимовой, балетмейстеров Ю. Григоровича, В. Васильева, певиц Г. Вишневской, Т. Синявской, Б. Руденко, И. Архиповой, Е. Образцовой, певцов З. Соткилавы, Вл. Атлантова, Е. Нестеренко.

На весь мир гремело имя Д.Ф. Ойстраха, одного из ведущих скрипачей современности, создателя советской скрипичной школы. Мировую популярность приобрело исполнительское искусство пианистов С.Т. Рихтера и Э.Г. Гилельса, скрипача Л. Когана.

В 70-е гг. началась так называемая "магнитофонная революция". Песни прославленных бардов записывались в домашних условиях и передавались из рук в руки. Наряду с сочинениями В. Высоцкого, Б. Окуджавы и А. Галича большой популярностью пользовались произведения Ю. Визбора, Ю. Кима, А. Городницкого, А. Дольского, С. Никитина, Н. Матвеевой, Е. Бачурина, В. Долиной. Повсеместно возникали молодежные клубы самодеятельной песни, начали проводиться их всесоюзные

слеты. Симпатии молодежи все более завоевывали эстрадные вокально-инструментальные ансамбли (ВИА).

В эти годы получила особое художественное звучание и одна из острых глобальных проблем XX века - проблема взаимоотношения человека и природы. Нерешенность проблем, связанных с нерациональным использованием природных богатств, сказывалась и на духовном мире человека, порождала потребительское отношение к природе, бессердечие, бездуховность.

В целом художественная культура сумела поставить перед советским обществом ряд насущных проблем и попыталась в своих произведениях эти проблемы решить.

Массовая и официальная культура. В 70-е гг. выделились два пласта в художественной культуре - официальный и неофициальный, то есть поддержанная и поощряемая государством культура и не признанная им. И тот, и другой пласты включали как высокохудожественные образцы, так и слабые произведения. В "самиздате" ходили не только произведения Бродского и Набокова, но и низкопробные детективы. И наоборот, официальная культура не исчерпывалась только произведениями с ярко выраженной идеологической направленностью.

Узкие рамки официально дозволенных идей, тем и форм не могли вместить все многообразие творческих возможностей. Избавление общества от страха, охватившего общество во время культа личности, и появление технических возможностей распространения привели к расширению неофициальной культуры. Своеобразным феноменом неофициальной культуры стали "кухонные" диспуты московской интеллигенции, а также возобновление споров западников и славянофилов.

Отечественная культура и "перестройка"

Обновление системы государственного социализма, начатое партийным руководством во главе с М.С. Горбачевым в 1985 г. имело большие последствия для всех отраслей культуры. В ходе

"перестройки" (1985-1991) развернулась интенсивная ломка сложившихся стереотипов во всех направлениях социокультурной жизни. За шесть лет ситуация в культурной жизни изменилась радикальным образом. Исчез монолит "советской культуры", искусственно скрепленный идеологическими догмами. Культурная жизнь стала несравненно сложнее, разнообразнее, многовариантнее.

Перестройка как процесс трансформации советского общества теснейшим образом связана с культурой, игравшей огромную роль в духовной подготовке перемен. Культура стала стержнем идеологической перенастройки общества.

Решающее значение для перемен в культурной жизни общества имела политика гласности. Реформаторы рассматривали гласность как необходимое условие курса на демократизацию и ускорение социально-экономического развития. Были смягчены или частично пересмотрены постулаты официальной идеологии. Классовый подход с его идейной непримиримостью постепенно вытеснялся идеей приоритета общечеловеческих ценностей и "социалистического плюрализма" мнений. Однако разрешенный сверху плюрализм мнений очень быстро вышел за рамки социалистического.

Для "перестройки" характерны идейные разногласия и политическое размежевание художественной интеллигенции, что раскололо некогда единые творческие союзы. Из парадных казенных мероприятий съезды творческой интеллигенции превратились в дискуссии. Появлялись новые группировки, хотя их организационное оформление сдерживалось трудностью раздела собственности, принадлежавшей союзам.

Нестабильность политической и экономической ситуации и облегчение процедуры выезда привели к новой волне эмиграции из страны. Нормализация отношений с Русским зарубежьем и современные средства транспорта и коммуникации помогали поддерживать единство российской культуры. В СССР стала свободно продаваться эмигрантская периодика.

Ослабление цензуры вызвало бурный поток публикаций на ранее запретные темы. На первый план выдвинулось обсуждение и осуждение "деформаций социализма", которых накопилось немало за 70 лет существования советской власти. Среди авторов острокритических публицистических статей преобладали "шестидесятники".

80-е гг. - время сосредоточения художественной культуры вокруг идеи покаяния. Мотив всеобщего греха, плахи заставляет прибегать к таким формам художественного образного мышления как притча, миф, символ ("Плаха" Ч. Айтматова, фильм "Покаяние" Т. Абуладзе).

Смягчение идеологического диктата позволило расширить культурно-информационное пространство, в котором жило общество. Массовый читатель получил доступ к литературе, которая десятилетиями пряталась в спецхранах. За два-три года "толстые" литературно-художественные журналы вернули читателям десятки произведений ранее запрещенных авторов. Граница между подцензурной литературой и "самиздатом" размывалась. На экраны возвращались "полочные" (не пропущенные в свое время цензурой) фильмы, на сцены театров - "старые новые" пьесы. Началась реабилитация диссидентов.

Характерным явлением духовной жизни конца 80-х гг. стало переосмысление истории советского периода. Еще раз нашла своеобразное подтверждение мысль о том, что в России непредсказуемо не только будущее, но и прошлое. Стали публиковаться документы, недоступные ранее даже специалистам. Наблюдался всплеск интереса к публицистическим произведениям и документальной прозе.

Важнейшей особенностью художественной ситуации 80-х гг. является возникновение мощного потока "возвращенной" художественной культуры. Российская общественность получила возможность открыть для себя сознательно изгнанные ранее из отечественной культуры имена и произведения, широко известные на Западе: лауреатов Нобелевской премии Б.Л. Пастернака, А.И.

Солженицына, И. Бродского, а также В.В. Набокова, Э. Лимонова, В. Аксенова, М. Шемякина, Э. Неизвестного.

По многообразию творческих стилей, эстетических концепций, пристрастий к той или иной художественной традиции, культура конца 80-х начала 90-х гг. напоминает начало XX в. в русской культуре.

Отечественная культура как бы добирает несостоявшийся естественный момент своего развития (спокойно пройденный западно-европейской культурой XX в.) и насильственно остановленный известными социально-политическими событиями у нас в стране.

Вместе с тем ликвидация цензуры и политика "открытых дверей" в культурном обмене имели и негативную сторону. В страну устремились сотни проповедников различных конфессий, религиозных школ и сект, которые формировали свои отделения в СССР. На смену идеологическому диктату в искусстве пришел диктат рынка. В поток массовой западной культуры вливалась низкопробная отечественная продукция.

К концу перестройки государственная культурная политика должна была решать принципиально новые задачи: как обеспечить поддержку высокого уровня отечественной культуры в рыночных условиях и цивилизованными мерами регулировать распространение массовой культуры.

Культура в постсоветский период

Реалии культурной жизни постсоветской эпохи. Начало 90-х гг. проходило под знаком ускоренного распада единой культуры СССР на отдельные национальные культуры, которые не только отвергали ценности общей культуры СССР, но и культурные традиции друг друга. Такое резкое противопоставление различных национальных культур привело к нарастанию социокультурной напряженности, к возникновению военных конфликтов и вызвало в дальнейшем распад единого социокультурного пространства.

Но процессы культурного развития не прерываются с распадом государственных структур и падением политических

режимов. Культура новой России органически связана со всеми предшествующими периодами истории страны. Вместе с тем новая политическая и экономическая ситуация не могли не сказаться на культуре.

Кардинальным образом изменились ее взаимоотношения с властью. Государство перестало диктовать культуре свои требования, и культура утратила гарантированного заказчика.

Исчез общий стержень культурной жизни - централизованная система управления и единая культурная политика. Определение путей дальнейшего культурного развития стало делом самого общества и предметом острых разногласий. Диапазон поисков чрезвычайно широк - от следования западным образцам до апологии изоляционизма. Отсутствие объединительной социокультурной идеи воспринимается частью общества как проявление глубокого кризиса, в котором оказалась российская культура к концу XX в. Другие считают культурный плюрализм естественной нормой цивилизованного общества.

Ликвидация идеологических барьеров создала благоприятные возможности для развития духовной культуры. Однако экономический кризис, переживаемый страной, сложный переход к рыночным отношениям усилили опасность коммерциализации культуры, утраты национальных черт в ходе ее дальнейшего развития, негативного воздействия американизации отдельных сфер культуры (прежде всего музыкальной жизни и кинематографа) как своего рода расплаты за "приобщение к общечеловеческим ценностям".

Духовная сфера переживает в середине 90-х гг. острый кризис. В сложный переходный период возрастает роль духовной культуры как сокровищницы нравственных ориентиров для общества, политизация же культуры и деятелей культуры приводит к осуществлению ею несвойственных для нее функций, углубляет поляризацию общества. Стремление направить страны на рельсы рыночного развития приводит к невозможности существования отдельных сфер культуры, объективно

нуждающихся в государственной поддержке. Возможность так называемого "свободного" развития культуры на почве низких культурных потребностей достаточно широких слоев населения приводит к росту бездуховности, пропаганде насилия и, как следствие, росту преступности.

Одновременно продолжает углубляться раздел между элитарными и массовыми формами культуры, между молодежной средой и старшим поколением. Все эти процессы разворачиваются на фоне быстрого и резкого усиления неравномерности доступа к потреблению не только материальных, но культурных благ.

В социокультурной ситуации, сложившейся в российском обществе к середине 90-х гг., человек, как живая система, представляющая собой единство физического и духовного, природного и социально-культурного, наследственного и прижизненно приобретенного, уже не может нормально развиваться.

Действительно, большинство людей по мере укрепления рыночных отношений все больше отчуждаются от ценностей отечественной культуры. И это вполне закономерная тенденция для того типа общества, которое создается в России в конце XX столетия. Все это, ставшее реальностью за последнее десятилетие, подводит общество к пределу накопления взрывоопасной социальной энергии.

Словом современный период развития отечественной культуры можно обозначить как переходный. Второй раз за столетие в России произошла настоящая культурная революция. В современной отечественной культуре проявляются многочисленные и весьма противоречивые тенденции. Но их можно, условно говоря, объединить в две группы.

Первая тенденция: разрушительные, кризисные, содействующие полному подчинению культуры России стандартам западной цивилизации.

Вторая тенденция: прогрессивные, питаемые идеями патриотизма, коллективизма, социальной справедливости, традиционно понимаемые и исповедуемые народами России.

Борьба между этими по своей сути антагонистическими тенденциями, видимо, и будет определять основное направление развития отечественной культуры третьего тысячелетия.

Культура России и эпоха "постмодерна". Современные культуротворческие процессы, происходящие в России, - неразрывная часть общемирового развития конца XX - начала XXI вв., перехода от индустриального к постиндустриальному обществу, от "модерна" к "постмодерну".

Духовное состояние западной культуры и искусства современности получило название постмодернизм. Оно родилось из трагического осознания невозможности восстановить всеобщую гармонию через превознесение единичного. Главной ценностью "постмодернизма" является "радикальная множественность". По мнению немецкого исследователя проблем современной культуры В. Велша, эта множественность - не синтез, а эклектическое сочетание разнородных элементов, стирающее грани между создателем ценностей и их потребителем, между центром и периферией, превращающее ценности в антисимволы посредством утраты их глубинных связей с духовной составляющей культуры.

Так, в мире постмодернизма происходит деиерархизация культуры, делающая невозможным утверждение новой системы ценностей. В силу этого современный человек обречен пребывать в состоянии духовной аморфности. Он способен обозревать все, но ничто не может оформить его изнутри. Поэтому столь необходимыми становятся внешние формы ограничения людей, которые всячески стремятся укрепить западный мир посредством моды, общественного мнения, стандартизации жизни, повышения ее комфортабельности и т.д.

В силу этих же причин первое место в культуре стали занимать средства массовой информации. Им даже присвоено имя

"четвертой силы", имея в виду три другие - законодательную, исполнительную и судебную.

В современной отечественной культуре диковинным образом соединяются несоединимые ценности и ориентации: коллективизм, соборность и индивидуализм, эгоизм, нарочитая политизированность и демонстративная аполитичность, государственность и анархия и т.п. Действительно, сегодня как бы на равных сосуществуют такие не только не связанные друг с другом, но друг друга взаимоисключающие явления, как вновь обретенные культурные ценности русского зарубежья, заново переосмысленное классическое наследие, ценности официальной советской культуры.

Таким образом как раз и складывается общая картина культурной жизни России, характерная для постмодернизма, широко распространенного в мире к концу нашего века. Это особый тип мировоззрения, направленный на отказ от всех норм и традиций, установления каких-либо истин, ориентированный на безудержный плюрализм, признание равноценными любых культурных проявлений. Но постмодернизм не в состоянии примирить непримиримое, так как не выдвигает для этого плодотворных идей, он лишь совмещает контрасты как исходный материал дальнейшего культурно-исторического творчества.

В сложных исторических и природных условиях Россия выстояла, создала свою самобытную оригинальную культуру, оплодотворенную влиянием как Запада, так и Востока, и, в свою очередь, обогатившую своим воздействием другие культуры. Перед современной отечественной культурой стоит сложная задача - выработать свой стратегический курс на будущее в быстро меняющемся мире. Решение этой глобальной задачи чрезвычайно сложно, так как упирается в необходимость осознания глубинных противоречий, присущих нашей культуре на всем протяжении ее исторического развития.

Наша культура вполне может дать ответ на вызовы современного мира. Но для этого надо перейти к таким формам ее

самосознания, которые перестали бы воспроизводить одни и те же механизмы непримиримой борьбы, жесткой конфронтационности, отсутствия "середины". Непременно необходимо уйти от мышления, ориентирующегося на максимализм, радикальный переворот и переустройство всего и вся в кратчайшие сроки.

Современные модели развития многонациональной культуры России. Смутное время, которое сейчас переживает отечественная культура, - не новое явление, а постоянно повторяющееся, и всегда культура находила те или иные ответы на вызовы времени, продолжала развиваться. Весь мир оказался на перепутье на рубеже XXI в., речь идет о смене самого типа культуры, который сформировался в рамках западной цивилизации в течение нескольких последних веков.

Возрождение культуры является важнейшим условием обновления нашего общества. Определение путей дальнейшего культурного развития стало предметом острых дискуссий в обществе, ибо государство перестало диктовать культуре свои требования, исчезли централизованная система управления и единая культурная политика.

Одна из существующих точек зрения заключается в том, что государство не должно вмешиваться в дела культуры, так как это чревато установлением его нового диктата над культурой, а культура сама найдет средства для своего выживания.

Более обоснованной представляется другая точка зрения, суть которой состоит в том, что, обеспечивая свободу культуре, право на культурную самобытность, государство берет на себя разработку стратегических задач культурного строительства и обязанности по охране культурно-исторического национального наследия, необходимую финансовую поддержку культурных ценностей.

Государство должно осознавать, что культура не может быть отдана на откуп бизнесу, ее поддержка, в том числе образования, науки, имеет огромное значение для поддержания нравственного, психического здоровья нации. Кризис духовности вызывает

сильный психический дискомфорт у многих людей, так как серьезно поврежден механизм идентификации со сверхличными ценностями. Без этого механизма не существует ни одна культура, а в современной России все сверхличные ценности стали сомнительными.

Несмотря на все противоречивые характеристики отечественной культуры, общество не может допускать отрыва от своего культурного достояния. Распадающаяся культура мало приспособлена к преобразованиям, ибо импульс к созидательным переменам исходит от ценностей, являющихся культурными категориями. Только интегрированная и крепкая национальная культура может сравнительно легко приспособить к своим ценностям новые цели, освоить новые образцы поведения.

В связи с этим в современной России представляются возможными три модели развития многонациональной культуры:

победа культурного и политического консерватизма, попытка стабилизировать ситуацию на основе идей о самобытности России и ее особом пути в истории. В этом случае:

происходит возврат к огосударствлению культуры,

осуществляется автоматическая поддержка культурного наследия, традиционных форм творчества,

ограничивается иностранное влияние на культуру,

отечественная художественная классика остается предметом культа, а эстетические новации вызывают подозрение.

По своей природе эта модель недолговечна и неминуемо ведет к новому кризису, но в условиях России она может просуществовать достаточно долго;

интеграция России под воздействием извне в мировую систему хозяйства и культуры и превращение ее в "провинцию" по отношению к глобальным центрам. При утверждении данной модели:

происходит "макдонализация" отечественной культуры,

стабилизируется культурная жизнь общества на основе коммерческой саморегуляции.

Ключевой проблемой становится сохранение самобытной национальной культуры, ее международного влияния и интеграция культурного наследия в жизнь общества;

интеграция России в систему общечеловеческой культуры в качестве равноправного участника мировых художественных процессов. Для реализации этой модели необходимо в полной мере задействовать культурный потенциал, коренным образом переориентировать государственную культурную политику, обеспечить внутри страны ускоренное развитие отечественной культурной индустрии, всемерно поощрять включение творческих работников во всемирные сети художественного производства и коммуникации. Именно эта модель заслуживает решительной поддержки, ибо ориентирована на культуру, которая должна активно влиять и на политику, и на экономику, и на духовную жизнь.

Таким образом, культура России новейшего времени - сложнейшее и неоднозначное явление. С одной стороны, она всегда определяла тенденции социокультурного процесса в мире, с другой - оказывалась под влиянием западной культуры в широком смысле этого слова.

Отечественная культура в эпоху новейшего времени прошла несколько наиболее существенных этапов: досоветский (до 1917 г.); советский (до 1985 г.) и современный этап демократических преобразований. На всех этих этапах проявилась большая роль государства в развитии культуры, относительная пассивность населения, большой разрыв между культурой масс и ее наиболее выдающихся представителей.

Вступив на путь капиталистического развития позднее ведущих стран Запада, Россия в пореформенные годы сумела добиться многого в области экономики. В духовном же отношении Россия на рубеже XIX-XX вв. дала мировой культуре целый ряд выдающихся достижений. Противоречивый характер развития культуры в советский период привел к накоплению

многочисленных противоречий, разрешение которых еще не завершено.

Направленность развития культуры в будущем будет определяться многими факторами, прежде всего освобождением от внешней зависимости, учетом самобытности России и опытом ее исторического развития. На рубеже тысячелетий Россия вновь оказалась на перепутье. Но как бы ни сложилась ее судьба, русская культура остается главным богатством страны и залогом единства нации.

На рубеже тысячелетий человечеству брошен вызов в виде глобальных проблем, перед лицом которых ему предстоит выступать в качестве единого субъекта, принимающего осознанные и согласованные решения. В этом созидании общечеловеческого единства решающая роль принадлежит взаимообогащающему диалогу различных культур, мировому культурному процессу.

Русская культура издавна играла важную роль в этом процессе. У России особая цивилизующая и организующая функция в мировом социокультурном пространстве. Русская культура доказала свою жизнеспособность, подтвердила, что развитие демократии, нравственное очищение невозможны без сохранения и приумножения накопленного культурного потенциала. Россия - страна великой литературы и искусства, смелой науки и признанной системы образования, идеальных устремлений к общечеловеческим ценностям, не может не быть одним из самых активных созидателей культуры мира.

14.2. Искусство Убекистана во время завоеваний

Исследования советских ученых за последние десятилетия открыли много новых памятников, свидетельствующих о высоком уровне искусства Средней Азии в эпоху феодализма и о ее крупной роли как одного из важнейших центров средневековой художественной культуры Востока. Феодальный период в Средней Азии охватывает около полутора тысяч лет, примерно с 6

в. н. э. влоть до присоединения к России во второй половине 19 столетия. Этап раннего феодализма, который характеризуется становлением и победой средневекового уклада общественной жизни, длился до 10 в. В истории дальнейшего тысячелетнего господства феодальных отношений в Средней Азии выделяется период развитого феодализма, охватывающий время до 16—17 столетий. Конец феодальной эпохи характеризуется упадком производительных сил и экономики страны, бесконечными междоусобицами ханств, господством реакции.

Феодальная эпоха — время формирования тех народностей, которые и сейчас, уже в качестве социалистических наций, населяют Среднюю Азию.

Кризис рабовладельческого строя сопровождался политическим ослаблением Средней Азии, которая в 5 в. была захвачена кочевыми племенами эфталитов, а позднее вошла в состав Тюркского каганата. Под властью тюрок продолжали существовать мелкие княжества, возглавляемые представителями местных династий. По своему экономическому и культурному значению в 6—7 вв. ведущее место в Средней Азии занял Согд, в политическом отношении представлявший своеобразный союз небольших царств, во главе которых стояла землевладельческая аристократия. Находившийся на пересечении важных караванных путей, Согд был втянут в возросшую международную торговлю с Ираном, Византией, Индией и странами Дальнего Востока. О развитии культуры раннефеодального Согда свидетельствует широкое распространение письменности на согдийском языке. В религиозном отношении Средняя Азия 6 — 7 вв. не была едина: продолжали существовать буддизм, манихейство и христианство несторианского толка.

Широко распространенной религией был, по-видимому, зороастризм, имевший, однако, по сравнению с зороастризмом сасанидского Ирана ряд существенных особенностей.

Переход от рабовладельческих отношений к феодальным в Средней Азии был связан с упадком многих старых городов. Для

этого периода характерно строительство укрепленных замков землевладельческой аристократии, так называемых кёш-ков, не только в городах, но и в сельских местностях. Остатки кёшков 6 — 7 вв. сохранились в различных областях Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.

Образцом раннефеодальной сельской усадьбы может служить Якке-парсан в Хорезме. В центре усадьбы па массивном глиняном стилобате нозвышается укрепленное жилое здание, стены которого оформлены полуколоннами. Вокруг здания возведены стены, образующие три концентрически расположенных квадрата; ближайшая к зданию стена усилена башнями.

С развитием феодальных отношений изменяются старые и возникают города нопого типа. В отличие от городов рабовладельческой эпохи, обычно прямоугольных в плане, с правильным расположением кварталов, раннефеодальный город внутри огороженного оборонительной стеной пространства был застроен беспорядочно разбросанными массивными двух- и трехэтажными зданиями — домами отдельных богатых семей.

Для раннего феодализма характерно строительство из сырцового кирпича, причем во многих районах употреблялся большой прямоугольный кирпич длиной до 0,5 м. Наряду с кирпичом в монументальном строительстве широко использовалась битая глина, так называемая пахса, нарезавшаяся на крупные блоки.

Большой интерес представляют обнаруженные в развалинах согдийского города Пянджикента храмы, принадлежавшие, вероятно, местному культу, связанному со свойственными земледельцам представлениями об умирающей и воскресающей природе. Храм состоял из квадратного зала, открытого с восточной стороны. Плоское балочное перекрытие покоилось на четырех деревянных колоннах, которые опирались на каменные профилированные базы. К залу примыкало помещение, являвшееся, по-видимому, «святая святых» храма. Перед залом

возвышался портик па шести деревянных колоннах, выходивший на открытый прямоугольный двор.

В результате систематических раскопок, начатых с 1947 г. экспедицией под руководством А. Ю. Якубовского, в древнем Пяиджикенте были открыты монументальные росписи в храмах и парадных залах домов согдийской знати. Эти памятники древней и самобытной культуры Согда представляют совершенно исключительный интерес. Сохранились лишь фрагменты росписей, но и они пора/кают своим разнообразием. В Пянджикенте расписывались залы и портики храмов, а также различные помещения в жилых домах знати.

В росписях Пянджикента исследователи различают несколько этапов. К более раннему, около середины 7 в., относят большую композицию, которая связана с культом эпического героя Сиявуша, олицетворяющего собой образ умирающих и воскресающих сил природы. Роспись изображает сцену погребения и оплакивания божественного отрока. Живопись выполнена красками на растительном клее прямо по глиняной штукатурке. Теплый колорит построен на сочетании красных тонов спектра. Рисунок достаточно крепкий и уверенный, но линия угловата, лишена плавности и изысканности. Роспись в целом носит плоскостной характер. Однако отсутствие абстрактного фона и сам принцип расположения связанных общим движением фигур на всей поверхности стены, а также чередование насыщенно красных и светло-желтых цветовых пятен создают ощущение своеобразной пространственности.

К позднему этапу — концу 7 и началу 8 в. — относится большая часть живописи, обнаруженной в Пянджикенте. Росписи этого периода найдены и в храмах, но главным образом они украшали залы домов знати. Живопись размещена в несколько ярусов; сложные многофигурные композиции лентами переходят со стены ча стену, составляя последовательные повествования. Пянджикентские росписи отличаются богатством сюжетного содержания. Наряду с религиозными церемониями изображены

сцены из эпоса, торжественные пиршества согдийских феодалов, одетых в узорчатые стянутые в талии кафтаны, сражения воинов в боевых доспехах, игра в кости, прекрасная арфистка, выезд на конях знатных всадников. Фрагментарность сохранившихся росписей затрудняет их исчерпывающее истолкование. В них тесно переплетаются светские и культово-мифологические сюжеты. В росписи одного из залов исследователи видят изображение легендарных подвигов Рустема, сказание о котором впоследствии вошло в «Шах-наме» Фирдоуси.

Живопись этого времени наиболее совершенна. Росписи сделаны на белом алебастровом грунте, отчего цвета стали богаче, ярче и чище. Усложнились технические приемы письма, появились новые краски, в частности драгоценная ляпис-лазурь. Весь цветовой строй росписей приобрел более сложный характер. Художники стали применять смешение красок, разбеливая их, стремясь создать изысканные и смелые сочетания тонов. По наблюдениям исследователей, в некоторых залах заметно стремление к единству цветовой композиции, которой были подчинены красочные пятна отдельных изображений. Все это свидетельствует о высоком и развитом живописном восприятии пянджикентских мастеров.

В росписях 7—8 вв. фигуры изображены на одноцветном фоне. Художники не стремились создать ощущение пространственности. Здесь противопоставление абстрактного фона красочному богатству нарядных узорчатых тканей, золотой утвари, ковров и украшений создает большой декоративный эффект. Так, стройное светлое полуобнаженное тело арфистки четко выделяется на холодном черном фоне. Этот основной контраст обогащен пятнами зеленоватых и желтовато-серых тонов ее одежды и оранжево-розовых лент. В других росписях силуэты фигур написаны на красном или Оранжево-желтом фоне и обведены красным или черным контуром. Большое значение приобретает линейный рисунок. Точная линия, выявляя очертания

человеческого тела и изображенных предметов, подчеркивает их пластическую форму.

Живопись 7—8 вв. отражает эстетические нормы феодального общества с его строгой регламентацией и в значительной степени подчинена канону. Художники следуют общему установившемуся идеалу человеческой красоты: высокая фигура стройных пропорций, длинные ноги, тонкая талия. Продолговатое овальное лицо с маленьким ртом и длинными слегка раскосыми глазами бесстрастно. Но при всей условности эта живопись представляет собой высокий и зрелый Этап. Ее каноничность, еще лишенная безжизненности и схематизма, — результат длительного отбора самых существенных и, в конечном счете, жизненно наблюденных черт пластически целостного художественного образа.

Несмотря на стилистическую близость, поздние росписи Пянджикента отличаются разнообразием манер и приемов, что свидетельствует о наличии в согдийском искусстве, которое достигло своего расцвета, различных художественных направлении.

Менее широко, чем живопись, была развита в Пянджи-кенте скульптура. Однако в одном из храмов найдены фрагменты выполненной в высоком рельефе глиняной панели. На фоне речных (или морских) волн, переданных спиральными и горизонтальными полосами, расположены человеческие (или человекоподобные) фигуры, фантастические водяные существа и рыбы. Большинство фигур было, вероятно, раскрашено. Глубина рельефа не всюду одинакова; разнообразна также пластическая обработка формы. Все это сообщает фризу живописную игру светотени. Содержанием композиции было, видимо, образное отражение культа реки Зеравшана как божественного источника воды. По сюжету и характеру трактовки пянджи-ксntская панель имеет черты общности со скульптурными произведениями Индии и Афганистана 4 — 5 вв. н. э.

К 7 — 8 вв. относятся найденные при раскопках памятники резного дерева: архитектурный орнамент, фигурная рельефная резьба и почти круглая скульптура. Все эти предметы сохранились случайно, так как обуглились во время пожаров. Особый интерес представляют три крупных фрагмента однотипных женских фигур, достигающих приблизительно трех четвертей натуральной величины. Об этих статуях, которые изображают танцовщиц, лучше всего можно судить по одной из них, сравнительно менее поврежденной. Обнаженная по пояс фигура стройна и гибка; ее пропорции вытянуты. Угадывается характерная и изящная поза танцовщицы, которая стоит, скрестив ноги и опираясь рукой на изогнутое бедро. Пластическая обработка тела, ткани и украшений отличается мягкостью и тонкостью. Изысканный образ этой статуи близок к живописным росписям, и в первую очередь к «Арфистке».

К памятникам Пянджикента близки замечательные произведения монументальной живописи и скульптуры, открытые раскопками еще *в 1938 г. в Варахше во дворце владетеля бухарского оазиса.

Живопись Варахши, по всей вероятности, относится к концу 7—началу 8 в. В одном из задов дворца стены были заняты композицией, изображающей сцену охоты. В центре каждой группы — белый слон, на котором восседает царственный воин; на голове слона иногда помещена маленькая фигурка погонщика. Люди отбиваются от двух хищников, бросающихся на слона — один спереди, другой сзади. Нападающие животные — то львы, то гепарды, то фантастические крылатые грифоны. Выше этого фриза вокруг всего зала шел другой, который состоял из шествующих влево животных значительно меньшего масштаба. К сожалению, верхний фриз почти полностью утрачен. Ниже основного фриза расположена орнаментальная полоса.

Росписи Варахиш, сохранившие до наших дней свежесть своих красок, производят исключительно сильное впечатление. Нарядно, торжественно звучит сопоставление интенсивно

красного фона и различных оттенков в телах зверей, от светло-золотистого до оранжевого, розовых фигур охотников и белых слонов. Живопись имеет плоскостной характер, но тонкий линейный рисунок, прочерчивающий контуры — черно-коричневые у зверей и ярко-красные в человеческих фигурах,— выявляет формы. Хотя очертания каждой фигуры неразрывно связаны с общей геральдической композицией и подчинены ее орнаментальному ритму, художник проявляет огромный интерес к передаче сильного и живого движения. Небольшие во многом наивно трактованные слоны в богатых попонах ступают тяжело и степенно; особенно выразительны хищники, то жадно терзающие беззащитного слона, то вступающие в яростный поединок с царственным охотником. Их полные напряжения могучие и гибкие тела показаны в легком стремительном и упругом прыжке. Позы людей, величавые и изысканные, обнаруживают знание мастером пластики человеческого тела. Даже грифоны, самые абстрактные и условно-орнаментальные персонажи росписи, изображены в сложных ракурсах, у них сильные движения реальных зверей. Несомненно, в целом движение фигур в росписях Варахши подчинено определенным канонам. Но художник всячески стремится обогатить и разнообразить его, главным образом путем ритма, который передает движение — то мягкое и вкрадчивое, то исполненное порыва и стремительности.

Другой парадный зал в Варахше украшали стуковые панно, на которых высоким рельефом были изображены сложные и разнообразные орнаменты, а также сцены охоты. Фигуры людей и животных в этих сценах даны в бурном движении и выполнены с большим мастерством. Однако многие панно очень плохо сохранились.

Недавно были открыты интересные стенные росписи вБалалык-тепе, близ города Термеза. Эти росписи, на которых изображены сцены, по-видимому, ритуальной трапезы, созданы в 5 — 6 вв. Стенные росписи представляют особый вариант

среднеазиатской монументальной живописи,стилистически наиболее близкий одновременным памятникам Афганистана.

Значительное развитие в раннефеодальное время получило прикладное искусство. Изображение вооруженного всадника, выполненное красками на поверхности щита из кожи, найдено при раскопках согдийского замка на горе Муг; стилистически оно близко росписям Пянджикента. К произведениям хорезмской и согдийской торевтики относятся некоторые из так называемых сасанидских серебряных блюд: Аниковское блюдо (Ленинград, Государственный Эрмитаж) с изображением замка и другие. Своеобразными произведениями мелкой пластики являются астоданы (оссуарии), предназначавшиеся для погребального культа. Эти глиняные гробики, в которые клали кости умершего, чаще всего воспроизводят форму дома с арками на колоннах и поясками карнизов. В арках иногда размещены фигуры — вероятно, местные божества. Многочисленны терракотовые головки, передающие различные этнические типы, а также фигурки воинов и музыкантов. Изображения людей, животных и узоры, выполненные рельефом, встречаются также на глиняной посуде. До нас дошли подлинные шелковые и хлопчатобумажные согдийские ткани 8 в., свидетельствующие о мастерстве согдийских ткачей. В росписях Пянджикента есть изображения согдийских ковров.

Таким образом, археологические памятники и письменные источники дают яркую картину высокого для своего времени развития изобразительного искусства Средней Азии 6 — 8 вв. н. э.

В 7 в. народы Средней Азии упорным сопротивлением встретили арабское вторжение. Однако в начале 8 столетия войскам Арабского халифата удалось захватить большую часть страны. Арабское нашествие принесло среднеазиатским народам огромные бедствия и затормозило поступательный ход их общественного развития. Как и в других странах Среднего Востока, только после падения владычества арабов вновь наступил подъем хозяйственной жизни и культуры. Средняя Азия,

где еще в 8 в. возникли очаги мощных освободительных движений, в 9 столетии стала центром фактически совершенно самостоятельного государства во главе с местной династией Саманидов (819—999). Это было большое относительно централизованное государство, в состав которого в 10 в. входили даже некоторые области восточного Ирана.

Арабское вторжение и распространение ислама сильно поколебало древние культурные традиции среднеазиатских народов. В огне пожаров погибли бесценные согдийские росписи Пянджикента и других городов. Однако в целом культура саманидского периода восприняла и развивала дальше те принципы и традиции, которые стали складываться в раннефеодальной культуре Средней Азии до арабского нашествия. Время существования Саманидского государства совпало с переходом общественной жизни народов Средней Азии к этапу развитого феодализма.

Рост производительных сил и экономики создал почву для высокого подъема культуры. В 9 —10 столетиях Средняя Азия дала миру целую плеяду крупных ученых, среди них — ал-Хорезми, математик, по трудам которого получила наименование наука — алгебра, ал-Фа-раби, философ, последователь Аристотеля, и один из величайших мыслителей средневековья Ибн Сина, известный в Европе под именем Авиценны. В конце 10 в. начал свой творческий путь еще один крупный ученый-энциклопедист ал-Бируни. Труды выдающихся среднеазиатских мыслителей, глубоко проникнутые рационализмом, несли в себе элементы материалистического мировоззрения и, по существу, противостояли официальному мусульманскому богословию. Большинство работ среднеазиатских ученых 9—10 вв. вошло в сокровищницу мировой культуры.

При Саманидах официальное признание получил и местный таджикский язык дари, на котором писали свои стихи замечательные поэты того времени Рудаки и Да-кики, а затем и

крупнейший классик таджикской и иранской литературы Фирдоуси.

От этого периода сохранилось мало памятников архитектуры, но они ярко свидетельствуют о высоком уровне среднеазиатского зодчества 9—10 столетий. Совершенствуется строительная техника, основанная на использовании сырцового кирпича, а в 10 столетии обогащенная применением кирпича обожженного. Наряду с различными приемами кладки сводов получают развитие купольные перекрытия и связанные с ними конструкции арочных тромпов, служащих для перехода от стен квадратного помещения к сфере купола. О развитии строительной техники этого времени свидетельствует архитектура загородного дворца или большого караван-сарая Кырк-кыз в древнем Термезе, построенного в 9, а может быть, еще в 8 в. Большое число расположенных в два этажа помещений по принципу центрической композиции очень умело размещено вокруг купольного зала, в который выходят четыре айвана. В интерьере Кырк-кыза до сих пор сохранились сложенные из сырцового кирпича своды различных конструкций. По некоторым строительным приемам и крепостному облику Кырк-кыз напоминает кёшки (замки) 6—7 вв., но широта и цельность композиционного замысла, а также художественная выразительность простых и четких форм говорят о более высоком этапе развития архитектуры.

Исследователи предполаганот, что уже в самые первые века ислама среднеазиатские зодчие создали свой особый тип культовых построек — купольную мечеть. О развитии местных архитектурных традиций свидетельствует и самый замечательный памятник зодчества 9—10 вв.—мавзолей Саманидов, сохранившийся в Бухаре, бывшей тогда столичным городом.

Здание мавзолея поражает простотой и ясностью структуры, изумительной пропорциональностью и тонкой гармонией архитектурных форм и декора. Квадратное помещение (7,20 х 7,20 м.) с каждой из четырех сторон имеет вход, отмеченный на фасаде

стрельчатой аркой. Снаружи углы мавзолея закрыты трехчетвертными колоннами, которые поддерживают арочную галлерею, увенчивающую фасад, а над всей кубовидной массой здания возвышается полусфера купола. Фасады украшены узором, выполненным кладкой из обожженного кирпича, положенного плашмя, на ребро или углом, а также из специально изготовленных фигурных кирпичиков, образующих кружки и другие геометрические фигуры. Узор, четко выявленный светотенью, разнообразен по мотивам (особенно в тимпанах входных арок и в ярусе галле-реи), но в основном состоит из двух простых геометрических фигур — квадрата и круга, как бы повторяющих в разных масштабах основные очертания постройки. Ритм Этих форм, пронизывая архитектуру мавзолея, вносит особую ноту в эмоциональную и эстетическую выразительность образа. Вместе с тем пропорциональность частей постройки, а также отдельных элементов декора основана на точном математическом расчете. Ясностью архитектурного решения отличается и интерьер мавзолея. Купол внутри опирается на арочные тромпы особой конструкции: от вершины арки к углу здания переброшена полуарка; пространство между арками использовано для небольших окон, выходящих в верхнюю галлерею. Стены внутри имеют узорную кладку того же характера, что и на фасаде. Наиболее разнообразно декорирован ярус тромпов: между арками помещены колонки, форма которых воспроизводит, вероятно, деревянные прототипы; полуарки украшены поясками алебастрового рельефа. Сфера купола не имеет орнаментальных деталей. Архитектурные формы и декор мавзолея в целом воспринимаются как единый пластический образ.

О значительном уровне художественной культуры Средней Азии 9—10 вв. свидетельствуют также памятники декоративного и прикладного искусства. Среди них особенно выделяются резьба по дереву и керамика. В горных районах Таджикистана сохранились деревянные колонны 9—10 вв., покрытые

пластичным, сочным резным узором. Среди стилизованных растительных форм встречаются вплетенные в орнамент зооморфные мотивы, например головки птиц на длинных шейках, виомпонованные в пальметки, украшающие капитель колонны из Оббур-дона. Изображения живых существ, несмотря на распространение ислама, еще долго бытовали в искусстве Средней Азии. Ибн Хаукаль, посетивший Самарканд во второй половине 10 в., видел на его площадях скульптуры животных. «Из кипариса, — пишет он, — вырезаны удивительные изображения лошадей, быков, верблюдов и диких коз; они стоят один против другого, будто осматривая друг друга, и хотят вступить в бой или в состязание».

Среднеазиатская расписная глазурованная керамика 9—10 вв. отличается большим художественным своеобразием, стяжавшим ей мировую известность. Узор ее строг и немногокрасочеп. Чаще всего по белому, слегка кремовому фону черным и красным нанесены геометрические фигуры, растительные побеги и надписи. Иногда блюдо украшает только надпись, исполненная почерком куфи вдоль по борту или пересекающая сосуд по диаметру; надписи обычно содержат благопоже-лания. Нередко в узор включено изображение птицы или фигура зверя, как это имеет место на большом кувшине, найденном в развалинах древнего Самарканда. Шаровидное тулово сосуда разделено горизонтальной полосой, ниже которой идет фриз из стилизованных спиралевидно изогнутых стеблей. Верхняя часть кувшина покрыта узором из переплетающихся широких светлых лент, пространство между которыми заполнено точками. В узор включено крупное изображение идущей птицы. Встречаются сосуды, покрытые черной глазурью, на фоне которой контрастно выделяются белые буквы.

Художественная керамика — это лишь один из видов прикладного искусства, получивших развитие в Средней Азии 9—10 вв. Есть сведения, что в это время славились и вывозились

далеко за пределы страны шелковые ткани и другие изделия художественного ремесла.

Падение Саманидов привело к созданию в Средней Азии новых больших государств во главе с тюркскими династиями Караханидов и Сельджукидов. Относительная централизация власти сменилась разделением на уделы; появилась характерная для развитого феодализма форма ленного землевладения — икта. Развитие социально-экономических отношений сопровождалось расширением городов, ростом культуры. Большое архитектурное строительство вызвало появление ремесленных цехов, занятых возведением построек и имевших свою систему ученичества. Развитие зодчества в 11 —12 вв. сопровождалось дальнейшим усовершенствованием конструкций сводов и куполов, для кладки которых уже повсеместно применялся обожженный кирпич.

В архитектуре этого времени окончательно складываются ставшие характерными для всех последующих периодов феодализма типы монументальных построек. О распространении четырехайванной композиции свидетельствует архитектура караван-сараев, в частности планировка здания Дая-хатын (Туркменистан). Интересны также руины караван-сарая Рабат-и Малик на древней дороге из Бухары в Самарканд. Фасад постройки, украшенный декоративными полуколоннами, воспроизводящими древний прием «гофрированных» стен, имел посередине высокий прямоугольный портал — пештак со стрельчатой нишей. Есть основание предполагать, что такого типа портал, выделявший главный фасад здания и ставший характерным для зодчества всего Среднего Востока, был создан в Средней Азии очень рано, задолго до сооружения Рабат-и Малика. Во всяком случае, пештак последнего обладает уже достаточно развитой конструкцией и формой.

Большим своеобразием отличаются дошедшие до нас здания среднеазиатских мечетей 11—12 вв. Это по преимуществу купольные постройки, среди которых квадратная в плане мечеть в кишлаке Хазара (Узбекистан) перекрыта пятью куполами, а

мечеть Талхатан-баба (Туркменистан) имеет большое купольное помещение, открытое с одной стороны. Высокий подъем среднеазиатской архитектуры 11—12 вв. сопровождался формированием местных школ зодчества.

Выдающимся памятником 12 в., сохранившимся в Туркменистане, является мавзолей сельджукского султана Санджара в старом Мерве. Огромная кубическая постройка (в плане 27 X 27 м.) увенчана куполом на цилиндрическом барабане, украшенном арками. Здание было не менее величественно, чем возведенный почти на два века позднее мавзолей Олджейту в Султании, для которого мавзолей Санджара мог послужить прототипом. Монументальный объем сооружения облегчен вверху галлереей, выходящей на фасад чередующимися широкими и узкими арочными проемами. Аркатура галлереи имеет орнаментальный убор из фигурной кирпичной кладки и резьбы по алебастровой штукатурке и своей нарядностью контрастирует с гладью высоких кирпичных стен. Вверху, над восьмигранником и барабаном, возносилась, сияя голубыми изразцами в небесной выси, полусфера купола. Архитектура мавзолея отличается замечательной гармонией форм, четкостью объемов и точно найденными пропорциями. Те же черты присущи интерьеру, гладкие стены которого покрывала роспись, а купол украшала система гуртов, образующих красивую звездообразную фигуру.

Другой архитектурный тип монументальных зданий представляют мавзолеи в Узгене (Киргизия). Наиболее старый из них — 11 в. — имеет центрическую композицию, но вплотную пристроенные к нему с двух сторон мавзолеи 1152/53 г. (северный) и 1186/87 г. (южный) являются классическими образцами портально-купольиых зданий. У каждого из них три фасада ничем не украшены, а четвертый целиком закрыт большим прямоугольным пештаком с глубокой стрельчатой нишей, в которой расположен вход. Пештаки мавзолеев в Узгене, особенно южного, богато украшены новым видом архитектурной декорации — резными терракотовыми плитками. Резьбу выполняли по сырой

глине до обжига, и это позволяло воспроизводить тончайший орнамент. Пештак южного мавзолея в Узгене заполнен узором, вкомпонованным в панно, тимпаны и длинные П-образно изгибающиеся фризы. Узор состоит из сложной геометрической плетенки, многочисленных надписей и стилизованного растительного орнамента.

Здания портально-куполышго типа, а также применение резьбы по терракоте для украшения фасадов монументальных построек получили широкое распространение в Средней Азии. Однако в некоторых областях архитектура имела свои характерные особенности. Так, в Куня-Ургенче (Хорезм) величественные мавзолеи Фахраддин Рази и Текеша (конца 12 — начала 13 в.) увенчаны шатровыми перекрытиями на высоких граненых барабанах. В декоре памятников южной Туркмении преобладает узорная кладка из кирпича при сравнительной строгости стиля.

Выдающиеся памятники 12 в. находятся в Бухаре. Один из них — минарет мечети Калян — был построен в 1127г. Слегка сужающаяся кверху круглая башня Этого самого высокого (почти 50 м) среднеазиатского минарета снизу и доверху украшена рельефным узором из кирпича. Пояса узора, располагаясь кольцами, подчеркивают объем и его устремленность вверх. Вместе с тем разнообразие мотивов узора обогащает простую и ясную архитектурную форму, вносит в нее декоративный ритм. Верх минарета первоначально украшал пояс бирюзовых изразцов с крупными рельефными буквами, снятый при позднейших ремонтах.

По красоте пропорций с бухарским минаретом соперничает лишь минарет в Джар-Кургане, построенный в начале 12 в. мастером Али ибн Мухаммедом из Серахса. Оригинальна архитектура этой постройки, состоящей как бы из пучка полуколонн, перехваченных поясом с надписью.

О расцвете архитектурно-декоративного искусства в 12 в. ярко свидетельствует орнаментальное убранство мечети Магок-и

Аттари в Бухаре и дворца в древнем Термезе. Открытый раскопками портал Магок-и Аттари украшен превосходным узором из геометрических и растительных мотивов, а также надписей, исполненных на терракотовых плитках резьбой по ганчу и кладкой из кирпича. Руины дворца в Термезе — интереснейший памятник светской архитектуры. Дворец представлял ансамбль построек, среди которых выделяется парадный зал, открытый в сторону обширного прямоугольного двора. Стены, своды и большие пилоны зала были украшены декоративной резьбой, исполненной по толстому слою алебастровой слегка желтоватой штукатурки.

Орнаментальный убор членится на фризы, панели и отдельные панно, но в целом производит впечатление сплошного узорного ковра, покрывающего все поверхности стен. В узоре господствует геометрический орнамент — «герих», дающий возможность создавать почти неисчерпаемое разнообразие композиций. От звездообразных центров лучами отходят полосы, переплетение которых образует сложную сеть многоугольных фигур. Разделенный только узкими поясками обрамлений, узор словно перебегает с одной стены на другую, одна система геометрического плетения неожиданно сменяется новой. Растительные мотивы в узорах термезского дворца, как и во всем среднеазиатском орнаменте 11—12 вв., играют второстепенную роль. Зато очень интересны редкие для архитектурной декорации Средней Азии того времени изображения животных — реальных и фантастических. Фигуры животных трактованы орнаментально, плоскостно, в симметричных композициях. Тем не менее в этих изображениях при всей их условности звучат очень древние художественные традиции, идущие от зооморфных мотивов дофеодальной эпохи.

Высокий подъем архитектуры и искусства Средней Азии был* прерван монгольским завоеванием. Однако оно лишь на время остановило поступательное развитие культуры и искусства народов Средней Азии. В 14 в. постепенно ожила экономическая

жизнь страны, восстановились сожженные города, вновь стали развиваться ремесла и торговля. В 70-х гг. 14 столетия Средняя Азия стала центром огромной империи Тимура. Самый жестокий завоеватель из всех, которых только Знала до этого история, Тимур в отношении Средней Азии проводил политику, способствовавшую некоторому развитию ее экономики и культуры. В начале 15 в., после распада империи на ряд феодальных государств, Средняя Азия в течение целого столетия находилась под властью Тимуридов.

В сложной социально-политической обстановке 14 и 15 вв. происходит дальнейшее развитие культуры народов Средней Азии, носившее глубоко иротиворечивый характер. В идеологии господствовали реакционные идеи и воззрения. Мусульманское духовенство, владевшее крупными земельными богатствами, обладало большой политической силой; процветал суфизм, призывавший широкие массы к примирению с угнетением, проповедовавший уход от действительности, стремившийся сковать все живые, прогрессивные тенденции.

Но вместе с тем именно в эту эпоху крупные прогрессивные явления характеризуют развитие науки, литературы и искусства Средней Азии. В 15 в., при внуке Тимура Улугбеке (1394—1449), правителе Мавераннахра и одновременно выдающемся ученом, в окрестностях Самарканда строится обсерватория, где были созданы звездные таблицы, занявшие важное место в истории науки о вселенной. Ярким проявлением народности и гуманизма в средневековой культуре Средней Азии явилось творчество родоначальника узбекской литературы Алише-ра Навои (1441 — 1501). Он вложил в свои бессмертные поэтические произведения не только великую любовь к человеку, но и требование непримиримой борьбы за справедливость, за уважение подлинно человеческих чувств.

В архитектуре 14—15 вв. также проявились значительные художественные достижения — свидетельство высокого взлета творческой мысли зодчих Средней Азии, которые в этот период

зачастую работали рука об руку с мастерами Ирана, Азербайджана и Афганистана, приведенными Тимуром из завоеванных им областей.

Впервые в широком масштабе развернулось строительство крупных и сложных ансамблей, которые стали важнейшими архитектурными центрами городов. Работа зодчих над ансамблем внесла много нового в композиционные замыслы, Заставила переосмыслить традиционные архитектурные формы и приемы.

Огромное художественно-эстетическое значение имело обогащение архитектуры цветным декором. Бирюзовые изразцы на стенах некоторых зданий 12 в. были лишь отдельными красочными пятнами на общем монохромном фоне кирпичной кладки. С 14 в. многоцветный яркий узор стал обязательным для всякой значительной светской или культовой постройки в Средней Азии. Сначала цветной глазурью стали покрывать наружную поверхность кирпича или резной узор терракотовой плитки. Цвет обогатил орнаментальный рельеф, выделил его ярким пятном на поверхности стены. В расцветке преобладали бирюзово-синие тона; количество цветов первоначально было невелико. Почти одновременно появились в архитектурном декоре расписные глазурованные плитки. В некоторых областях южного Туркменистана изготовляли изразцы с тонким живописным узором, типакашанских. Важнейшим новшеством, завершившим переход к много-цветности в архитектуре, было распространение в конце 14 в. так называемой керамической резной мозаики, которая является самым большим достижением архитектурно-декоративного искусства народов Среднего Востока в эпоху феодализма. Техника ее состоит в том, что Элементы узора предварительно вырезаются из разных по цвету глазурованных керамических плиток. Пластические качества особого сорта глины позволяли легко резать эти плитки и исполнять из них элементы орнамента толщиной иногда лишь в несколько миллиметров. Заготовленный этим способом узор монтировался и затем закреплялся гипсом па поверхности стены.

Цвет глазури керамической мозаики отличается чистотой тона, яркостью и интенсивностью, чего трудно было достигнуть при обжиге расписных изразцов, на поверхности которых почти неизбежно растекались и смешивались отдельные краски.

В среднеазиатских мозаиках преобладают стилизованные цветочные мотивы, образующие нарядный многоцветный узор, чаще всего на глубоком синем фойе. По тонкости детально разработанного узора керамические резные мозаики можно сравнить с произведениями ювелирного искусства; вместе с тем по размаху композиционных замыслов, выразительности цветового решения и масштабам узора, заполняющего пилоны и тимпаны величественных арок, среднеазиатские мозаики обладают качеством монументальной декоративной живописи. Для среднеазиатского архитектурного орнамента при всем многообразии его форм характерны строгая логичность, математически точный расчет и геометризм, лежащие в основе построения композиции каждого узора. В произведениях монументальной архитектуры, еще на расстоянии поражающих красочностью своего декоративного убранства, ясно выявляется определенная система в расположении узоров, рассчитанная на своего рода «пороги восприятия». Издали видны крупные узоры, покрывающие большие плоскости стен, барабаны и купола. Вблизи раскрывается богатство орнаментов на пилонах и арках порталов и в интерьере здания. Характерно при этом, что каждая орнаментальная композиция, являясь частью сложного общего, вместе с тем сама по себе представляет законченное художественное целое.

Среди наиболее ранних памятников зодчества, ярко выразивших черты искусства 14—15 вв., особенно выделяется мавзолей Тюрабек-хапым в Куня-Ур-генче. В отличие от портально-купольных мавзолеев предшествующего периода, когда главное внимание строителей было сосредоточено на украшении порталов, здание Тюрабек-ханым решено как композиция из нескольких гармонично связанных между собой

архитектурных объемов. Основная часть здания представляет совершенно необычную для Средней Азии двенадцатигранную ротонду, увен чанную барабаном с высоким коническим голубым куполом. С юга примыкает стройных пропорций пештак, с севера — купольная усыпальница. В плане правильный шестиугольник главного помещения с входами, расположенными с каждой стороны, мастерски вписан в двенадцатигранник внешнего контура. Абрис плана разработан тонко и изящно: входы — проемы чередуются с красиво профилированными глубокими пятиугольными нишами, В архитектуре подчеркнуты вертикальные линии: пештак, ниши на наружных гранях ротонды, декоративные панно на барабане имеют вытянутые вверх пропорции. Еще более Это сказывается в интерьере, пространство которого кажется особенно высоким благодаря трем рядам постепенно уменьшающихся стрельчатых арок.

В декорации Тюрабек-ханым впервые в среднеазиатском зодчестве нашла применение керамическая мозаика. Мастера, создавшие этот мавзолей, с необычайным искусством соединили архитектурные формы с богатой декорацией. Снаружи на стенах здания цветные панно и тимпаны контрастно выделяются на фоне кладки из шлифованных неглазурованных кирпичей. Но особенно большое впечатление производят хорошо сохранившиеся мозаики интерьера. Мозаичный узор сплошь покрывает плафон купола.

От пышной, сверкающей красками розетки в центре купола лучами расходятся белые линии геометрического орнамента, образующего сложные плетения, словно сеткой закрывающие всю поверхность плафона; ячейки узора заполнены звездообразными медальонами,состоящими из множества цветочных и геометрических мотивов. В красочной гамме мозаик преобладают синий и белый цвета, обогащенные бирюзовым, черным, зеленым, желтым, красным, коричневым и золотым; некоторые цвета имеют разные оттенки. При всей сложности построения декора узор плафона воспринимается как гармонически целостный образ. Ниже, в световом поясе и ярусе тромпов, отдельные цветные

панно и тимпаны разделены широкими обрамлениями из неглазурованного кирпича. Таким образом, красочность в оформлении интерьера нарастает снизу вверх, достигая в узоре купола наибольшего цветового звучания. Отделенный четкой полосой орнамента купол Тюрабек-ханым напоминает бездонную сферу неба, усеянную мерцающими на синем фоне яркими светилами. Он рождает возвышенный поэтический образ.

Мавзолей был построен, по-видимому, во второй половине 14 в. Его архитектура и декор говорят о новых творческих исканиях и о высоком, основанном на глубокой местной традиции искусстве хорезмских мастеров. Тимур в 1388 г., разорив Хорезм, велел увезти лучших мастеров и использовать их на строительстве в Самарканде и в других городах.

В конце 14 и начале 15 в. большое строительство велось в Самарканде. Город был окружен мощной стеной с шестью воротами и глубокими рвами. В центре возвышалась цитадель с высоким дворцом, одновременно служившим главным арсеналом. Многочисленные дворцовые постройки были возведены в загородных садах вокруг Самарканда. Испанский посол Клавихо, посетивший столицу Тимура в 1404 г., был поражен богатством и оживленностью города. Большое впечатление произвели на Клавихо также быстрота и энергия, с которыми производилась перестройка Самарканда. В интересах возросшей торговли через весь город была пробита широкая улица, по сторонам которой разместились лавки купцов. «Улицу,— пишет Клавихо,— провели широкую и по обеим сторонам поставили палатки; перед каждой палаткой были высокие скамейки, покрытые белыми камнями. Все палатки были двойные, а сверху вся улица была покрыта сводом с окошками, в которые проходил свет».

Дошедшие до нас монументальные здания Самарканда, воздвигнутые при Тимуре, мавзолеи и мечети (дворцовые постройки не сохранились) образуют ансамбли, еще и сейчас определяющие силуэт «старого» города. В первую очередь надо назвать комплекс усыпальниц самаркандской знати Шах-и Зинда,

расположенный на северной окраине города по склону древнего холма Афрасиаба. Эти усыпальницы-мавзолеи группируются вокруг мнимой гробницы мусульманского святого Кусала ибн Аббаса, якобы ушедшего под землю и скрывающегося там до судного дня; отсюда и название памятника — Шах-и Зинда, то есть «живой царь». На самом же деле это древнее, еще домусульманское культовое место. Усыпальницы-мавзолеи строились здесь, как показали исследования последних лет, во всяком случае, уже в 11 — 12 веках.

В современном виде ансамбль Шах-и Зинда состоит из целого ряда памятников 14 и первой половины 15 в.. Вход на территорию усыпальниц отмечен пештаком, являющимся наиболее поздним из всех построек Шах-и Зинда. Он возведен в 1434—1435 гг. при Улугбеке. Близко от входа стоит двойной мавзолей 15 в. с куполами на высоких барабанах. Есть основания считать, что здесь погребен знаменитый средневековый астроном Кази-заде Руми. Сразу за лестницей, поднимающейся по склону холма, теснятся мавзолеи, построенные при Тимуре в 70—80-х гг. 14 в. В дальней части ансамбля, за второй купольной сенью, — группа усыпальниц, в большинстве относящихся к дотимуровскому времени. Среди них мавзолей Кусама ибн Аббаса с надгробием, украшенным изразцами, возможно, хорезмской работы. Замыкает ансамбль мавзолей Ходжа Ахмеда середины 14 столетия.

Несмотря на разновременность построек, мастера-строители, возводя новые мавзолеи, учитывали и развивали сложившиеся архитектурно-художественные традиции. Поэтому ансамбль воспринимается как единая объемно-пространственная композиция, имеющая свою внутреннюю логику. Ясно читается общий плавный ритм архитектурных масс, расположенных по крутому склону холма.

Красиво скомпонованы отдельные группы построек — особенно мавзолеи тимуровского времени, среди которых выделяется купол Ши-рин-бика-ака на высоком барабане,

мавзолеи с ребристыми дынеобразными куполами и восьмиугольная ротонда. Купола мавзолеев 15 в. уравновешивают и завершают композицию ансамбля с юга.

Но не только в архитектурных формах отдельных построек проявляются важнейшие художественные качества этих памятников. Как правило, мавзолеи ансамбля представляют небольшие портально-купольные сооружения, при создании которых основное внимание архитектора было обращено на декоративное оформление портала и интерьера. Даже на расстоянии, при подходе к ансамблю со стороны города, ощущается красочное мерцание голубых порталов и куполов. Внутри ансамбль поражает сказочным богатством блещущих в лучах яркого солнца цветных изразцов.

Мавзолеи Шах-и Зинда позволяют проследить постепенное развитие приемов цветной архитектурной декорации. В украшении ранних памятников видна тесная преемственность с предшествующими типами орнаментации. Так, портал мавзолея Ходжа Ахмеда (архитектор Фахри Али) облицован плитками резной терракоты, но, в отличие от памятников 12 столетия, эти плитки покрыты разноцветными глазурями. В узоре, который кажется ажурным, на бирюзово-синем фоне выделяются белые рельефные буквы надписей и многоцветные геометрические мотивы.

Дальнейшее развитие декоративного убранства прекрасно характеризует мав-золей Шади Мульк-ака, построенный в 1372 г. архитекторами Шамсуддипом, Зайнуддином и Бареддином. Его портал шире и выше портала мавзолея Ходжа Ахмеда. Па мощных пилонах размещено вдвое больше вертикальных полос с орнаментом. Пилоны опираются на высокий цоколь; портал имеет вытянутые вверх пропорции, что особенно подчеркивается заостренной стрельчатой аркой, завершающей сталактитовый свод. По-новому трактуются угловые трехчетвертные колонки: сплошь покрытые орнаментом, они имеют сложные по профилю базы и капители, состоящие из кубических, многогранных и

полушаровидных форм и сталактитов. В целом декор портала, выполненный из резной глазурованной терракоты и майоликовых плиток, очень пластичен, выявляет и как бы лепит каждую архитектурную деталь. Большую роль играют цвет и рисунок узора. Общая бирюзово-голубая тональность придает единство декору мавзолея. Растительные мотивы обладают живым движением линий. Особенно привлекают внимание тимпаны арки портала, где на синем фоне плавно изгибаются стебли, напоминающие виноградную лозу. Очень красивы также резные бирюзовые панно на боковых стенках ниши портала, заполненные пышным цветочным узором, который разрастается вверх из ваз причудливой формы.

На порталах мавзолеев Ширин-бика-ака (1385) и Туман-ака (1405) применена уже известч ая нам по памятнику в Куня-Ургенче керамическая мозаика. Оригинально украшен интерьер мавзолея Ширин-бика-ака. На стенах росписью — синим и красным по белому фону — исполнены условно трактованные картины, изображающие пейзаж с фигурками сорок, сидящих на деревьях. Эти очень редкие для среднеазиатского монументально-декоративного искусства сюжеты перекликаются с мотивами одновременных книжных миниатюр.

При всем орнаментальном и цветовом разнообразии художественный образ ансамбля Шах-и Зинда проникнут удивительным единством. Общий колорит узоров, основанный на сочетании сине-голубой глазури с терракотово-желтой окраской кирпичных стен, напоминает о реальном соотношении цвета среднеазиатского неба и выжженной солнцем земли. Создавая надгробные памятники, зодчие и художники стремились не к аскетической отрешенности от мира, а в пределах дозволенного религией орнаментально-декоративного искусства воплощали свое представление о прекрасном. «Это есть райский сад, где погребена звезда счастья», — гласит надпись на портале мавзолея Шади Мульк-ака. Симфоническая звучность орнаментов рождает возвышенный поэтический образ, основанный на огромной

художественной выразительности цвета, линий и архитектурных форм.

Из остальных архитектурных монументов, воздвигнутых в Средней Азии в конце 14— начале 15 в., наиболее ранним был дворец, построенный на родине Тимура, в Шахрисябзе. Дворец начали строить в 1380 г., Клавихо был поражен его красотой и величием. Сейчас на поверхности земли высятся лишь руины входного иештака. Пролет его арки равен 22 м, то есть немного меньше гигантской арки сасанидского дворца в Ктесифоне. Пештак дворца украшен резной керамической мозаикой, над созданием которой, возможно; трудились хорезмские мастера.

В 1397 году было заложено величественное сооружение в Ясах (современный Туркестан) у могилы считавшегося святым Ахмеда Ясави. Многочисленные помещения сгруппированы вокруг квадратного зала, перекрытого одним из самых больших в Средней Азии куполов — диаметром 18 м.

Грандиозным архитектурным сооружением, возведенным на рубеже 14—15 столетий, явилась соборная мечеть Самарканда, предназначенная для тысяч молящихся и получившая в народе имя Биби-ханым. Ее начали строить в 1399 г., после обогатившего государство Тимура грабительского похода в Индию. По-видимому, эмир придавал исключительное значение этой мечети: он сам следил за работами, всячески поощрял огромную армию рабочих и мастеров скорее завершить постройку. Мечеть строилась меньше пяти лег, и в 1404 г. она была уже закончена. Тимур требовал, чтобы самаркандская мечеть превзошла величественностью все здания мира.

Археологические исследования позволяют представить план и первоначальный облик мечети. Большая прямоугольная площадь, занятая мечетью, снаружи была ограждена глухой сравнительно невысокой стеной, над которой возвышались сохранившиеся сейчас в руинах, прорезанные огромными стрельчатыми арками грандиозные пештаки, кубические массы больших зданий с куполами на барабанах и стройные минареты.

Все эти архитектурные объемы, симметрично расположенные по периметру большого двора, создавали своеобразный, проникнутый единством художественного замысла монументальный ансамбль.

Вход на территорию мечети украшал гигантский пештак, представлявший самостоятельное архитектурное сооружение. Обширный двор мечети окружала аркада, за которой со всех четырех сторон располагались крытые галлереи, образованные рядами колонн. Боковые галлереи посередине прерывались сравнительно небольшими портально-купольными зданиями. В глубине двора поднимался второй сорокаметровый пештак, и сейчас еще сохранивший величественную арку и граненые минареты на углах. За ним высилось здание главного «святилища», увенчанное полусферическим гладким бирюзового цвета куполом.

Композиция ансамбля Биби-ханым построена на сложном сочетании архитектурных форм и цвета. Роль своеобразного модуля играет стрельчатая арка в прямоугольном обрамлении. Множество арок, то дробящихся в ячейках сталактитов, то вырастающих до гигантских размеров, внесло в архитектуру сложный ритм, сделало особенно ощутимыми масштабные соотношения и вместе с тем объединило все в одно целое. Единство художественного замысла проявилось и в цвете узора. Стены мечети покрыты сеткой крупных ромбовидных фигур и куфических надписей, выложенных по терракотовому фону кирпичной кладки синими, голубыми и белыми изразцами. Голубой цвет преобладает в узорной кладке стен, он звучит в украшении пештаков и, пронизывая, таким образом, всю систему архитектурного декора, безраздельно господствует в изразцах большого бирюзового купола, как бы слившегося с небом.

Архитектура мечети была обращена к массе людей, заполнявших в дни богослужений двор и площадь перед зданием. Доминирующие в ёузоре на стенах мечети религиозные надписи и окружающие их орнаменты плоскостны, графичны и несколько

суховаты, но хорошо видны на большом расстоянии. Несравненно богаче украшены пештаки. Пилоны и арки обогащены тонкими узорами расписной майолики и резной мозаики, то вкрапленных среди крупных геометрических мотивов и надписей, то заполняющих отдельные панно и тимпаны, то расположенных в виде цепочки звезд на фоне неглазурованного кирпича. Мерцание ярких красок изразцового убранства дополняло мягкое свечение белых мраморных панелей, наличников дверей и колонн. Архитектурные идеи, положенные в основу этого сооружения, нашли воплощение и в интерьере «святилища». Оно поражало величием пространственного решения, тонкостью пропорций, богатством декора. Над большим и высоким квадратным помещением, расширенным с каждой из сторон глубокой нишей, вознесен купол, плавный переход к которому образуют трompы, конструктивно дополненные щитовидными парусами(В среднеазиатских монументальных постройках конца 14—начала 15 в. над основными помещениями обычно высятся двойные или даже тройные купола. В скрытом от глаз пространстве между наружным, опирающимся на барабан, и внутренними куполами возведены опорные кирпичные ребра.). Стены и своды, как и снаружи здания, имели богатое красочное убранство, выполненное росписью и раскрашенными с позолотой рельефными бумажными розетками, сделанными из прессованной бумаги и прикрепленными к штукатурке маленькими гвоздиками. Несмотря на то, что сейчас от некогда грандиозного сооружения сохранились лишь руины, даже по ним можно понять величие замысла зодчих и ощутить огромную силу их вдохновенного мастерства. В целом архитектурно-художественный образ мечети Биби-ханым представляет сложное явление, в содержании которого отразились и религиозные цели, ради которых строилась мечеть, и идеи прославления Тимура, властелина феодальной державы, и вместе с тем несравненно более широкое, хотя и ограниченное общим религиозно-мистическим характером средневековой идеологии художественное представление о мире.

«Купол был бы единственным,— писал о мечети Биби-ханым современник Шарафаддин Иезди,— если бы небо не было его повторением, и единственной была бы арка, если бы млечный путь не оказался ей парой».

Шедевром средневекового зодчества стал и мавзолей Тимура — знаменитый Гур-Эмир в Самарканде, построенный в начале 15 века(Установлено, что на месте мавзолеев в 14 в. было воздвигнуто медресе и ханака внука Эмира Мухаммед Султана, объединенные двором, от которого сохранился украшенный керамической мозаикой входной пештак, построенный, согласно надписи, Мухаммед ибн Махмудом Исфахани. В 1403 г. было начато сооружение гробницы, примкнувшей ко двору ансамбля с юга (против входа) и задуманной как самостоятельное архитектурное произведение.). В архитектуре доминирует огромный ребристый купол, несколько нависающий над высоким цилиндрическим барабаном. Нижняя часть здания представляет восьмигранник, сейчас почти скрытый множеством позднейших пристроек; к северу обращен небольшой портал. Пропорции постройки таковы, что на долю купола и барабана приходится более половины общей высоты здания. Купол покрыт узором из голубых и синих изразцов, что колористически также выделяет его прекрасную ребристую форму. На барабане огромными буквами выложены надписи, содержащие восхваления Аллаху. Стены восьмигранника украшены белыми и бирюзовыми изразцами на фоне неглазуроваиного кирпича. Монументальной и величественной композиции красочных архитектурных масс соответствовало пышное решение интерьера. Хорошо освещенное окнами крестообразное купольное помещение кажется большим и высоким, хотя на самом деле вершина внутреннего купола находится на 10 м ниже верхней точки наружного покрытия. Стены внизу украшены мраморной панелью с вставками из зеленого змеевика и фризами резных надписей, а выше были расписаны синей краской и золотом. Рельефные розетки на плафоне купола имитировали звездное небо. Декоративное

убранство дополняли решетки в окнах и поставленная при Улугбеке мраморная ажурная ограда вокруг надгробий. Среди последних выделяется своей красотой и строгостью надгробие Тимура, сделанное из двух больших кусков темно-зеленого нефрита. Замечательным украшением мавзолея была также резная двустворчатая дверь. Богатейший узор исполнен на ее поверхности в два плана. Но мелкому кружевному растительному орнаменту, как по фону, размещен более крупный рисунок, изображающий стройную вазу, из которой поднимается вверх стилизованный куст, завершенный букетом цветов. Детали узора инкрустированы разноцветным деревом, костью и металлом. Есть сведения, что в первые годы после погребения эмира помещение мавзолея было богато убрано коврами и драгоценными предметами вооружения и утвари. По контрасту с этой роскошью холоден и суров крестообразный в плане склеп, покрытый почти плоским, конструктивно смело решенным плафоном.

Архитектура мавзолея отличается своеобразием форм, найденностью масштабов и совершенством конструкции. Гур-Эмир занимает особое место в истории архитектуры Среднего Востока. Его нельзя отнести ни к типу портальных сооружений, ни к башенным мавзолеям. В архитектуре Гур-Эмира обобщен опыт творческих исканий многих поколений зодчих Среднего Востока. Вместе с тем облик мавзолея особенно ярко и совершенно выражал художественные тенденции своего времени: торжественную монументальность и декоративную зрелищность. Среднеазиатское зодчество конца 14— начала 15 в. тесно взаимодействовало и оказало большое влияние на архитектуру соседних стран. В 15 в., несмотря на то, что империя Тимура распалась на ряд фактически самостоятельных государств, культурно-художественные связи между народами Среднего Востока продолжали укрепляться.

От первой половины 15 в. до нас дошли три здания медресе, построенные при Улугбеке в Бухаре, Вабкенте и в Самарканде. На дверях бухарского медресе сохранилась надпись,

характеризующая передовые тенденции времени. Надпись гласит: «Стремление к знанию является обязанностью каждого мусульманина и мусульманки». Лучшим по архитектуре является медресе на Регистане в Самарканде, законченное в 1420 г. В дальнейшем около медресе был построен целый ансамбль зданий, включавший мечеть, ханаку и караван-сарай. Медресе спланировано по канону с внутренним двором и огромным пештаком, выходящим на площадь.

Большой изысканностью отличается декоративная отделка медресе, особенно мозаики, по чистоте тонов глазури, тонкой гармонии в сочетании цветов, красоте линий и изяществу узора относящиеся к наиболее совершенным произведениям декоративного искусства средневекового Востока. На пилонах главного пештака по синему глубокого тона основному фону располагаются пышные розетки из белых, желтых, зеленых, марганцево-черных цветов, голубых и зеленых стеблей. Изящные и подвижные буквы белых и желтых надписей переплетены тонкими спиралевидно изогнутыми стеблями растений.

Среди построек второй половины 15 в. следует выделить мавзолей Ншратха-на в Самарканде (около 1465 г.). Архитектура здания дает пример новой сводчатой конструкции. Купол покоится на системе пересекающихся подпружных арок и щитовидных парусов. Эта конструкция, зародившаяся в Средней Азии еще в конце 14— начале 15 в., в Ишратхане представлена в развитом и совершенном виде. Новаторское значение этой системы заключалось в том, что она позволила сравнительно небольшим куполом перекрывать обширное помещение. Вместе с тем Эта конструкция сильно изменила характер объёмно-пространственного решения интерьера: исчезло четкое членение на три яруса, обусловленное системой тромпов; вместо этого выше идущей по низу панели стенная поверхность плавно переходит в кривизну парусов, расчлененных на отдельные грани. Соответственно изменилась система расположения орнаментального декора по куполу и сводам. Для украшения

интерьера стали применять новую технику слегка рельефной живописи, носящей название «кундаль» (что значит — валик). Рельефный узор, состоящий из растительных форм и надписей, покрывался золотом; фон прописывали синей (ляпис-лазурь), цветы и орнаменты темно-красной, зеленой, розовой, голубой, лиловой и белой красками. По богатству красочной гаммы и красоте линий живопись кундаль, выполненная на сводах Ишратханы и особенно небольшого тимуридского мавзолея Ак-Сарай в Самарканде, напоминает драгоценные заглавные листы восточных рукописей.

В 14—15 вв. в зодчестве Средней Азии были созданы наиболее совершенные на Среднем Востоке архитектурно-строительные и декоративные формы.

В начале 16 в. возникло феодальное узбекское государство во главе с династией Шейбанидов. В этот период завершилось формирование среднеазиатских народностей — узбеков, туркмен, казахов, киргизов,, каракалпаков (таджики как народность сформировались раньше), расселение которых соответствует территории современных национальных республик. Несмотря на то, что в 16—17 вв. в области идеологии усилились связанные с религией реакционные тенденции, архитектура и искусство обогатились рядом новых явлений.

Наиболее значительные памятники зодчества сохранились в Бухаре, ставшей с середины 16 в. столицей государства. Город был окружен новой стеной, построены торговые ряды, купола на перекрестках, медресе и мечети. В архитектуре 16 в. продолжали развиваться традиции предшествовавшего времени, но бухарские зодчие внесли оригинальные черты в традиционные по своему облику монументальные здания. Для Бухары этого времени характерны ансамбли из двух противолежащих, разделенных улицей или площадью монументальных построек. Особенно многочисленны кош-медресе — сдвоенные медресе, обращенные пешта-ками одно к другому. По этому принципу создан и центральный ансамбль Бухары, состоящий из большой соборной

мечети Калян (нач. 16 в.), и медресе Мир-и Араб (1530—1536 гг.), между которыми высится минарет 12 в. Мечеть по своей архитектуре относится к типу четырехайванных, с большим двором и окружающей его арочно-купольной галлереей.

Медресе Мир-и Араб, тоже четырехайванное, имеет ставшее типичным для Бухары членение фасада глубокими стрельчатыми нишами, расположенными симметрично по обе стороны от портала. Архитектура медресе исполнена большого мастерства. Порталы во дворе здания обладают стройными пропорциями и прекрасной мозаикой. В медресе Мир-и Араб, так же как и во многих других бухарских постройках 16 в. (медресе Кукельташ, загородный ансамбль Чар-Бакр и др.), очень оригинальны нарядные сводчатые и купольные перекрытия. Оформленные в виде сетчатых парусов, снабженные световыми проемами, эти своды придают интерьеру особую художественную выразительность. Среди памятников 1(5 в. сохранились интересные гражданские постройки: купольные сооружения на перекрестках базарных улиц — Таки-Заргаран и др., торговые здания, караван-сараи.

Большое строительство продолжалось в Бухаре ив 17 в., когда Шейбанидов сменила династия Аштарханидов. Самой значительной постройкой этих времен является медресе Абдулазис-хана.

В этом же столетии был создан знаменитый ансамбль площади Регистан в Самарканде. Расположенные в возвышенной части города величественные и красочные постройки Регистаиа видны издали со всех сторон. Ансамбль состоит из трех медресе, выходящих своими фасадами на прямоугольную, почти квадратную площадь: с западной стороны находится ужо известное нам здание медресе Улугбека; с востока и юга медресе Шир-дор и Тилля-кари, сооруженные в 17 в. на месте зданий 15 столетия.

Распространенный в это время прием сопоставления однотипных монументальных построек получил здесь новое

решение. Фасады зданий расположены так, что объединяющая их площадь воспринимается как большой открытый с одной стороны двор с тремя громадными пештаками. Перед взором человека, подходящего к Регистану, сразу открывается зрелище, полное необыкновенного величия. Ритмично повторяются огромные геометрически четкие архитектурные объемы. Пештаки зданий обращены к зрителю гигантскими арками, которые своей стрельчатой, заостренной кверху формой заставляют почувствовать колоссальную тяжесть архитектурной массы, давящей на мощные пилоны и стены. Арки словно застыли в могучем напряжении, и кажется, что какая-то сверхъестественная сила заставляет стоять неподвижно массивы стен, купола, пилоны и минареты, на поверхности которых спокойно переливаются яркие краски выложенных изразцами узоров и надписей.

Мощным красочным аккордом звучит яркое изразцовое убранство, то цветной сеткой покрывающее большие плоскости стен и пилонов, то образующее колористически насыщенные, с преобладанием синего, голубого или оранжево-желтого цветные пятна в нишах нештаков, в тимпанах арок, на ребристой поверхности куполов.

Лучше других сохранилось медресе Мир-дор, воздвигнутое в промежуток времени с 1619 по 1636 г. зодчим Абдул Джаббаром и по своей архитектуре почти точно повторяющее здание медресе Улугбека. Традиционный для среднеазиатских медресе внешний облик здания определяется массивным блоком высоких стен, над которым со стороны главного фасада возвышаются пештак, купола на высоких барабанах и угловые минареты, образующие строго уравновешенную композицию. Квадратный внутренний двор окружен двумя ярусами келий — худжр; посередине каждой стороны двора устроен глубокий айван; в углах здания находятся купольные аудитории и мечеть. В пространство двора открываются стрельчатые ниши пештаков и арки худжр, повторение которых создает своеобразный орнаментальный ритм.

Декоративная отделка стен медресе, состоящая из мраморных панелей, цветных изразцов и резной мозаики, богата и красочна, но уступает тимуридской в техническом и в художественном отношении. Расцветка мозаик не так гармонична, некоторую пестроту вносят преобладающие в отдельных панно зеленая и желтая краски. Оригинальной особенностью мозаик медресе Шир-дор являются помещенные на фасаде в огромных тимпанах арки пештака изображения львов с косматой гривой и раскрытой пастью, бросающихся на маленьких белых ланей-за фигурами львов помешены изображения солнца с человеческим лицом и с желтыми лучами. Сюжет мозаики определил современное название медресе: Шир-дор, то есть львов имеющее.

Медресе Тилля-кари (начато в 1646 г.), служившее одновременно и соборной мечетью Самарканда, имеет фасад, решенный в бухарской архитектурной традиции, то есть украшенный двумя ярусами стрельчатых ниш, расположенных по обе стороны от портала. Этот прием, принесенный в самаркандскую архитектуру, не нарушил, однако, целостности и величия ансамбля, являющегося выдающимся памятником мирового зодчества.

Упадок среднеазиатских феодальных ханств в 18 —19 вв., экономическая их слабость и низкий культурный уровень господствовавших классов привели к тому, что монументальное зодчество, обслуживавшее нужды феодального государства и религии, стало быстро угасать.

Некоторый подъем пережило только зодчество Хивы — столицы узбекского Хивинского ханства в конце 18—начале 19 в. Город украсили многочисленные медресе, мечети и минареты. Известный интерес представляют ханские дворцы, особенно Таш-хаули (1832 —1841), привлекающий непосредственной связью с народным зодчеством. Дворец имеет несколько дворов с террасами, украшенными майоликой, и чудесными резными деревянными колоннами, поддерживающими расписные балочные перекрытия.

В период угасания художественной культуры эпохи феодализма подлинно творческие силы сохранились в народном зодчестве. Основанная на очень древних местных традициях, народная жилая архитектура отличается национальной спецификой, обусловленной особенностями жизни и быта таджиков, узбеков, казахов, киргизов, туркмен.

Важным общим художественным качеством народной жилой архитектуры является ее неразрывная связь с декоративным искусством. Резьба на створках дверей, на колоннах и на ганчевон штукатурке стен, росписи в интерьере и на террасах, красочная глазурованная керамика, вышивки и ткани — все эти неотъемлемые художественные элементы жилища и быта говорят о живом, никогда не исчезавшем стремлении народных зодчих и художников к высокому синтезу архитектуры и искусства.

Живопись существовала в Средней Азии на протяжении всей феодальной эпохи. В письменных источниках упоминаются монументальные росписи с батальными сценами и портретами во дворце Тимура. Сведения о книжной миниатюре восходят даже к 10 столетию. Известны имена художников-миниатюристов, работавших в Средней Азии в конце 14 и в 15 в. От этого времени дошли и некоторые рукописи, украшенные миниатюрами.

В 16 в., после окончательного падения Тимуридской династии, многие работавшие в Герате художники и каллиграфы переселились к дворам новых правителей, и в частности в Бухару и Самарканд Шейбаыидов. В этих центрах Средней Азии, имевших свои древние художественные традиции, искусство оформления книг оставалось очень высоким. Бухара славилась своими знаменитыми каллиграфами. В художественных мастерских городов Средней Азии создавались прекрасные, богато украшенные рукописи, иллюстрирующие исторические хроники, произведения современной, а также классической среднеазиатской и иранской литературы. Круг иллюстрируемых книг был обширен; среди них встречались и научные труды.

Проблема развития миниатюры в Средней Азии 16 в. представляет большой научный интерес. И хотя еще и сейчас трудно говорить о целостной картине развития среднеазиатской школы, уже отчетливо выявилось ее своеобразие.

В эволюции среднеазиатской миниатюры 16 столетия можно наметить два направления, которые тесно взаимодействовали друг с другом и тем не менее обладали несомненной самостоятельностью. Одно из них восприняло традиции герат-скои школы 15 в. В этой манере работали и местные среднеазиатские мастера и приехавшие из Герата миниатюристы. Особенно выделяются миниатюры художника Махмуда Музахиба. Его работы отличаются большой профессиональностью, уверенным мастерством.

Воздействие Герата было плодотворным и для другого направления, в основе которого, однако, лежала сильная, самобытная местная художественная традиция. До нашего времени дошли лишь некоторые произведения этой группы, среди которых как самое раннее известно «Фатх-наме» 1506/07 г.— стихотворная историческая хроника побед Шейбани-хана, иллюстрированная неизвестным, вероятно бухарским или самаркандским, мастером. Среднеазиатское происхождение имеют и миниатюры рукописи 1521/22 г. произведений Алишера Навои (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина).

Исключительный интерес представляет ташкентская рукопись «Шах-наме» с миниатюрами художника Мухаммеда Мурада Самарканди. В работах этого мастера общие стилевые особенности среднеазиатской миниатюры 16 в. проявились наиболее ярко и последовательно.

Рукопись «Шах-наме» была создана для правителя Хивы Иш-Мухаммеда Султана в 1556 г. и украшена ста пятнадцатью миниатюрами. Преобладают сцены драматического содержания, особенно изображения битв, поединков, убийств, казней. Художник запечатлел также восстание кузнеца Кавэ, сцены бесед,

царские приемы; встречаются и лирические сюжеты. Миниатюры Самарканди чаще всего горизонтального формата. В их композиции мастер отказывается от традиционного «коврового» принципа построения восточной миниатюры, ее многофигурности, насыщенности деталями. Обычно здесь соблюдается строгая сюжетность, изображается только то, что иллюстрирует текст. Несколько крупных фигур располагается на переднем плане листа на нейтральном тускло-сиреневом фоне. Развернутое изображение пейзажа как своеобразной эмоциональной среды отсутствует. Образ природы в некоторых миниатюрах сведен к своеобразному знаку — традиционному, очень обобщенному по формам зеленоватому холму почти без растительности. Художественный язык мастера подчеркнуто прост, конкретен и лаконичен. Сдержанностью отличается и колорит, который, несмотря на применение чистых и звучных оттенков зеленого, красного, синего, желтого, розового и коричневого, отличается все же известной суровостью, особенно благодаря введению темных серо-лиловых тонов. В целом Самарканди создает свою декоративную систему, очень целостную и энергичную, посредством которой четко выделяются господствующие на листах фигуры людей.

В миниатюре, изображающей сыновей Феридуна, которые сватаются к дочерям йеменского царя, подчеркнутая простота и элементарность композиции оживлена тонким ритмом фигур, естественностью их поз и жестов, особенно в группе трех девушек, охваченных чувством робкой стыдливости и сдержанной нежности. Очертание ковров, на которых восседают действующие лица, дано не параллельно, а произвольно смещено на плоскости листа, что разнообразит скупой и строгий характер построения. С большой живостью написаны лица персонажей, в которых художник стремится подчеркнуть некоторые характерные типы.

Искусство Самарканди ценой известной упрощенности теряет то впечатление богатства и красоты сказочно прекрасного мира, которое отличает лучшие произведения средневековой

восточной миниатюры. И вместе с тем оно завоевывает и нечто новое, развивая — пусть и несколько односторонне — то, что внес Бехзад в образный строй миниатюры. Это интерес к человеку, большая конкретность его изображения. Отсюда та особая роль, которую у Самарканди приобретает передача движений, жестов и мимики персонажей. Отсюда то повышенное внимание к характерности и к изображению, в рамках условного языка миниатюры, эмоционального состояния людей — ужаса, гнева, горя, радости. Так, в миниатюре «Оплакивание Искандера», написанной в тусклой темно-синей траурной гамме, художник пвредает чувство скорби в лицах участников погребения. В иллюстрации «Афрасиаб совещается со своими придворными» ощущается атмосфера сосредоточенной и оживленной беседы. Некоторая упрощенность художественного решения, сдержанность красочной гаммы, скупой показ окружающей среды, сочетаемые с доходчивостью и конкретностью изображения, характеризуют искусство Самарканди. Несколько иными особенностями обладают произведения других бухарских мастеров второй половины 16 в. В стиле среднеазиатской миниатюры несомненно отразились определенные художественные вкусы иной общественной среды, менее связанные с требованиями изощренной придворной культуры, как, например, в сефевидском Иране того же времени.

И в начале 17 столетия искусство миниатюры в Средней Азии стояло на большой высоте. К ее первоклассным образцам относятся иллюстрации труда Шарафаддина Нозди «Зафар-наме» 1628 г., исполненные в Самарканде (Ташкент, Институт востоковедения). Двенадцать больших, почти во всю страницу, миниатюр украшают богато оформленную рукопись. Особенным совершенством отличаются изображения ожесточенных битв. С поразительным мастерством неизвестный самаркандский художник связывает здесь воедино большие группы сражающихся, создавая батальные «полотна» широкого размаха.

Своеобразная «масштабность» образа, смелость художественного решения, напряженный динамизм, отличающие иллюстрации «Зафар-наме», ярко проявились в великолепной миниатюре, изображающей решающий момент осады горной крепости Эдинек- Причудливо взаимодействуя с полосами текста, эта миниатюра очень свободно заполняет всю страницу. Композиция мастерски построена на сочетании двух идущих сверху и снизу потоков движения. Миниатюру отличают также тонкая выписанность деталей, особенно лиц персонажей, живость поз и жестов.

Изобразительные приемы самаркандского миниатюриста оригинальны и самостоятельны. Отличны они от приемов и гератских художников и тебризских мастеров 16 столетия. Миниатюры «Зафар-наме» характеризует большая зрелость стиля, что свидетельствует о существовании в Средней Азии 17 столетия своей живописной традиции.

Прикладное искусство Сродней Азии, тесно связанное с бытом народа, в эпоху феодализма прошло большой путь развития. Относительная строгость в украшении предметов утвари раннефеодального времени в 11 —12 вв. сменилась пышной орнаментальной декорацией. Эта эволюция очень ясно видна при сравнении строгих по стилю росписей саманидской керамики с глазурованными расписными сосудами 11 —12 вв. Последние украшены сложным геометрическим узором и отличаются сочной красочностью. Изменился и характер трактовки зооморфных мотивов, никогда не исчезавших в прикладном, особенно в народном, бытовом искусстве Средней Азии. На керамике 11—12 вв. изображения птиц и животных принимают очень условную, схематичную форму. Например, птица счастья — фазан трактуется в виде миндалевидной фигурки.

Больше свободы и живого чувства в узоре керамики 14—16 вв. В этот период особенно выделяются сосуды, покрытые прозрачной глазурью с синей (кобальт) росписью, изображающей растения и фигуры живых существ. Сохранились блюда и чаши 14

—15 вв., на поверхности которых изящно скомпонованы мотивы летящих или сидящих на ветках птиц среди тонко написанной листвы деревьев. В узорах этих сосудов видно влияние китайского фарфора.

На протяжении всей феодальной энохи развивалось мастерство орнаментальной резьбы по дереву и чеканки по металлу. В среднеазиатских художественных бытовых изделиях проявилось большое пластическое чувство, острота красочного видения, эмоциональная выразительность орнамента, умение мастеров находить гармоническую связь узора с формой украшаемой вещи. Утварь, как предназначавшаяся для господствовавших классов, так и бытовавшая в среде рядового городского и сельского населения, орнаментировалась с большим вкусом.

Как уже отмечалось, Средняя Азия издавна славилась тканями и особенно коврами. В своеобразном красочном узоре среднеазиатских текстильных изделий ярко проявились традиции культуры оседлых и кочевых народов Средней Азии. В дневнике Клавихо есть ценные сведения о летних станах Тимура, которые представляли своего рода временные города, сделанные из ковров, войлочных кошм и шелковых тканей.

На гератских и бухарских миниатюрах и на картинах европейских художников встречаются изображения ковров 14 — 16 вв. Судя по этим изображениям, среднеазиатские ковры были преимущественно ворсовыми, хотя существовали и паласы. На коврах преобладал геометрический или стилизованный растительный орнамент. Однако среди ковров, сохранившихся до нашего времени, по-видимому, нет экземпляров древнее 18 или конца 17 века.

Особенной известностью пользуются туркменские ковры. Еще в 13 в. Марко Поло дал высокую оценку туркменским коврам, определив их как «самые тонкие и красивые в мире». В кочевом быту коиры играли исключительно большую роль. Разнообразием бытового назначения объясняются различные

формы ковров и некоторые особенности композиции узора. Так, большие прямоугольные ковры служили для расстилания на полу, коврами меньшего размера — эпси — завешивали вход в юрту, маленькие длинные коврики закрывали мешки для хранения утиари, красивые пятиугольные асмолдуки украшали вьюк верблюда. Ковры каждого из туркменских племен имеют свои характерные рисунки и расцветку. Однако между различными туркменскими коврами ость черты общности. Для всех туркменских ковров типичен глубокий карминно-красный фон центрального поля, на котором в строгом ритме повторяются орнаментальные элементы в форме своеобразных розеток, так называемых гелей. По характеру композиции близки ковры текинские, салырские и сарыкские, прозванные так по названиям туркменских племен. Центральное поле в этих коврах обрамлено обычно довольно широким бордюром. Основной цвет варьируется от теплого карминно-красного до густого темного, почти черно-красного. В ступенчатых гелях вкраплены синие, зеленые, оранжево-желтый, белые орнаментальные мотивы.

Другую группу туркменских ковров составляют иомудские, эрсаринские и чов-дурские. Для узора центрального поля этих ковров типичны зубчатые ромбовидные гели, якореобразные фигуры, растительные и зооморфные мотивы. Сохранились превосходные иомудские асмолдуки 18 в., украшенные красиво стилизованными фигурками птиц. В расцветке ковров иомудско-човдурской группы резче выявлена многоцветность: на общем красно-коричневом фоне более крупными пятнами выступают зеленый, синий и белый цвета.

Вероятно, в основу туркменского орнамента легли образы реального мира, трудовой деятельности кочевника, окружавшей его природы; некоторые мотивы сохранили древнее магическое значение. В узоре гелей исследователи видят условное изображение оазиса с пришедшими на водопой стадами животных.

Старинные туркменские ковры обладают высоким техническим и художественным качеством: плотным упругим ворсом и строго ритмичным рисунком, который вместе со сдержанной, но звучной гаммой красок рождает прекрасный декоративный образ.

Общий упадок хозяйственной и культурной жизни в Средней Азии в период позднего феодализма отразился почти на всех видах художественного ремесла. Однако народные мастера, изготовлявшие ткани для оде5кды, ковры, вышивки, глиняные и металлические сосуды, ювелирные изделия, украшавшие жилища резьбой по дереву, ганчу и росписями, сохраняли в своем искусстве развитое художественное чувство орнамента и колорита. Яркие черты самобытности отличают бытовое искусство каждого из народов Средней Азии: таджиков, узбеков, казахов, туркмен, киргизов, каракалпаков.

ТЕМА 15. Искусство Убекистана в период независимости. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана

15.1. Искусство Убекистана в период независимости.

С провозглашением независимости Узбекистана начался новый период в искусстве страны. В 1997 году Указом Президента Республики Узбекистан Ислама Каримова была образована Академия художеств Узбекистана, тем самым был открыт новый этап в развитии культуры. Самое важное заключалось в том, что искусство освободилось от идеологической цензуры, художники стали разрабатывать новые методы изобразительного искусства и создавать новые произведения, руководствуясь лишь своим вдохновением и видением мира. Годы независимости предоставили мастерам искусства свободу творчества, огромные возможности для развития всех художественных направлений. Изменились критерии оценок, они стали строиться на личных переживаниях, раздумьях и размышлениях авторов.

История развития живописи и портретного искусства на территории современного Узбекистана

От античных картин и скульптуры, через уникальную школу миниатюры, к ренессансу портрета в 20 веке.

Новый век в узбекском портретном искусстве - появление многих даровитых художников, в том числе женщин.

Из письменных источников известно, что изобразительное искусство на территории Узбекистана было развито ещё в древние времена. Богатые дома аристократов, гостиные в дворцах украшались различными картинами, барельефами и статуями. В основе картин и статуй лежали сюжеты известных сказаний того времени. Глиптика, широко развитая в древней Греции, внедрялась в Средней Азии для чеканки монет, что повлекло за собой большой приток греческих мастеров и послужило началом для развития своеобразного реалистического искусства.

Портреты правителей, их образы, созданные в этот период, отражали не только их облик, но очень правдиво передавали характеры и настроение прототипов, очень многое перешло с изображений — оттисков на монетах, изготовленных древними греками. Образцы изобразительного искусства, дошедшие до наших времён от начала феодализма, наглядно свидетельствуют, что живопись и скульптура того времени были очень тесно связаны с социальной жизнью. В этот период изобразительное искусство широко использовалось в украшении и оформлении зданий. Поскольку настенная живопись и монументальное искусство по содержанию и сущности близки с архитектурной, они изменялись согласованно.

В годы независимости расширился круг тем живописи. В результате обращения художников к исторической тематике появились новые темы, прежде всего посвященные событиям, связанным с национальной историей. В изобразительном искусстве появились новые портреты и композиции, отражающие славное прошлое Узбекистана.

Были написаны портреты исторических личностей эпохи Темура и Темуридов такими талантливыми художниками, как Малик Набиев, Чингиз Ахмаров, Неъмат Кузибаев, Кутлуг Башаров, Джавлон Умарбеков, Эркабой Машарипов, Зайниддин Фахриддинов, Алишер Аликулов и другие.

Настоящим эталоном стали иконографические портреты Амира Темура, Мирзо Улугбека, Джалалиддина Мангуберды, созданные на конкурсной основе. В этот период написаны живописные портреты, созданы скульптуры и графические работы с образами народных героев Зардушта, Тумарис, Алпомиша, Спитамена, а также портреты писателей, поэтов и других выдающихся людей Узбекистана, которые были в прошлом репрессированы.

Представители каждой эпохи хотели бы видеть образы своих современников. И это естественно. Поэтому в каждый период

времени духовный мир человека, действительность, природа — всё отражается в искусстве.

Новые грани можно увидеть в портретах, созданных в годы независимости такими художниками, как Эркин Жураев, Сабир Рахметов, Мухаммад Нуриддинов, Чори Бекмиров, Мухаммадиёр Ташмуродов, Ориф Муинов, Тахир Каримов, Эркин Аралов, вошедшими в мир искусства Камолджаном Бабаевым, Эшмаматом Хаитов и другими.

Портретное искусство отличается от других видов искусства прежде всего, тем, что оно изображает человека, анализирует изменения, происходящие в его духовном мире, которые напрямую связаны с историей.

Узбекское портретное искусство тоже не лишено этих качеств. Оно, как зеркало своего времени, смотрит глазами человека на прошлое, настоящее и будущее и на землю, где человек живёт.

С обретением независимости в социально-политической, экономической и духовной культуре Узбекистана произошли кардинальные изменения. Это отразилось на специфике и динамике художественного процесса. В творчестве художников появилась свобода художественного самовыражения в обращении к национальным и общечеловеческим ценностям, активизировались разнообразные традиционные и инновационные художественные концепции. Трансформации в искусстве в целом привели к парадигматическому обновлению национального искусства по модели сравнительно с прошлым либерального типа.

В настоящее время искусство Узбекистана представляет собой сложную картину, в которой переплетается творчество разных поколений художников, тенденции – инновационные и консервативные, формируется новая генерация художников. В целом проблема состоит в смене и обновлении культурной парадигмы.

В связи с этим обострены вопросы методологии его изучения. Исследователи оказались перед осознанием кризиса

моногенетических методов, ранее принятых в науке. Новые подходы можно отметить в исследованиях Н. Ахмедовой признающей преимущества полигенетического подхода, исходящего из теории факторов, междисциплинарного синтеза, совокупного значения различных тенденций на художественный процесс. Обновление методологической позиции необходимо для раскрытия значения некоторых современных тенденций в искусстве Узбекистана.

Смена духовных ориентиров и отказ от прошлой тематики, идея возврата к корням народа определили интерес живописцев к духовности и философии Востока, поэтическим, суфийским идеям. Первоначально в начале 1990-х актуальными оказались не западные, а автохтонные (местные) поиски художников метафорической тенденции. Например, в творчестве Р. Акрамова, Ф. Ахмадалиева, Г. Кадырова, Х. Зиёханова, Л. Ибрагимова, Б. Исмаилова, А. Нура, Ж. Усмонова, Ш. Хакимова. Художники начали вносить в живопись символы, метафорический смысл, что свидетельствовало о контакте с традициями. Главной для них была философско-поэтическая, мистическая, а также абстрактная концепция.

За годы независимости в развитии новых тенденций обозначились этапы. Обновление в реалистическом искусстве, развитие метафорической тенденции, обновления декоративных тенденций.

В развитии живописи трансформировалась декоративная тенденция в творчестве М. Абдуллаева, К. Бабаева, Т. Каримова, А. Мирзаева, З. Саиджанова, Ю. Чернышева, Р. Шадыева.

Наиболее инновационным для Узбекистана является развитие, связанное с contemporary art. Новые инновационные идеи постепенно начали развиваться у таких художников как: В. Ахунов, Е. Камбина, З. Мансуров, А. Николаев, С. Тычин, Ю. Усеинов, Ж. Усманов, М. Фазыли. Эти художники смогли, не повторяя европейских образцов, привнести новое в концепцию синтеза Запада и Востока, идеи гармонии человека и природы,

культуру глубокого философского постижения смысла Бытия, присущие Востоку. Они начали экспериментировать в области актуального искусства, приобщаться к новым технологиям. Проекты этих художников были показаны на 1 и 2 Ташкентской Биеннале, Венецианской Биеннале 2005, 2007, на международных выставках в Берлине, Цюрихе, Москве, Алмате, Баку.

Видеоарт Узбекистана, который начал развиваться в конце 1990-х не ориентирован на радикализм. В нем преобладает стремление к выражению равновесия Бытия и Духа, поиск гармонии в традиции Востока. Это молодое искусство наследует выразительные средства не только самых разных искусств, но в силу богатых технических возможностей позволяет художников Узбекистана оригинально работать с «культурной памятью». Они перемещают образы в пространство прошлого, в континуум повседневного существования, разных миров – реальных и виртуальных. В Узбекистане есть несколько художников, которые начали работать в видеоарте – В. Ахунов, Е. Камбина, А. Николаев, С. Тычина, Ю Усеинов, Ж. Усманов.

Обобщая характеристику новых тенденций, отметим, что поиски художников Узбекистана проявились в широком спектре тенденций – от реализма до contemporary art. Перспективной видится стратегия искусства, которая апеллирует к высоким духовным традициям и ментальности, но выражает их современным философским уровнем, языком новых форм.

Такое развитие искусство Узбекистана позволяет выразить свою современную идентичность и достойно войти в мировой культурный процесс.

15.2. Декоративно-прикладное искусство Убекистана

Декоративно-прикладное искусство Узбекистана – это самобытное и эксклюзивное творчество народных мастеров, ремесленников, передающих свое умение из поколения в поколение. Вкладывая в каждую вещь частичку души, они на протяжении веков создавали уникальные образцы изделий: будь

то утварь для дома или украшение жилища, неповторимая ткань для праздничного платья или особая посуда.

Творения ферганских, самаркандских, бухарских, хивинских и других мастеров издавна славились далеко за пределами родины и продолжают вызывать интерес у любителей прекрасного со всего мира. Разнообразные школы вышивки сюзане и керамики, тюбетейки самого разного вида и предназначения, национальные ножи-пичаки на каждый случай, шелковые и шерстяные ковры, шелк и чеканка – чудесные работы, вот уже многие века создаваемые руками местных мастеров и мастериц составляют неповторимую экзотику Узбекистана.

На территории Узбекистана в течение веков формировались своеобразные центры и школы народных художественных ремесел. У каждого региона свое направление. Наманганский Чуст широко известен своими тюбетейками и ножами, ферганский Риштан - лазурной керамикой, древний Маргилан - радужно переливающимся атласом, священная Бухара - золотым шитьем.

Декоративно-прикладное искусство Узбекистана развивалось из века в век, оставляя в наследство уникальные изделия известных и безымянных мастеров, поражающие богатством художественной фантазии и совершенством форм.

В Узбекистане ремесла развивались из века в век, оставляя в наследство уникальные изделия безвестных мастеров, поражающие богатством художественной фантазии и совершенством форм. На протяжении 20 в., с изменением социально-экономических условий, ремесленное производство постепенно уходило на второй план, уступая местной промышленной продукции.

Ныне в республике народным мастерам уделяется большое внимание. Бережное отношение к наследию, традиционным культурным ценностям, помощь ремесленникам возведены в ранг государственной политики. Возрождение традиций ремесленного производства стало закономерным процессом, обусловленным стремлением к сохранению национальной культуры.

За последние годы правительством Узбекистана приняты постановления, направленные на возрождение народных промыслов и ремесел. Ряд народных мастеров избраны академиками Академии художеств Узбекистана. Законодательно утверждено звание «Узбекистан Республикаси халк устаси», первым номинантом которого стал ювелир Фасхитдин Дадамухамедов. При научно-производственном центре «Мусаввир» создана Ассоциация народных мастеров «Хунарманд» (искусный ремесленник), подразделения которой действуют во всех районах республики. Основная задача этих организаций – восстановление забытых ремесел, содействие ремесленникам в производстве и сбыте продукции.

Кроме того, ремесленникам оказывают помощь международные фонды и организации, что стало возможно благодаря открытой государственной политике

Стало традиционным проведение под эгидой государства и различных международных организаций ремесленных ярмарок, приуроченных к праздничным датам. Эти ярмарки стимулируют рост ремесленного производства, способствуют взаимообмену опытом, определяют маркетинг рынка. В 1995 г. в Ташкенте прошла первая большая ярмарка при поддержке ООН.

Эту инициативу поддержали международные организации, заинтересованные в развитии туризма и экономики молодых государств. На протяжении ряда лет в Узбекистане действовал Проект ООН «Культурно-познавательный туризм и развитие ремесел» и Проект «Помощь ремесленникам» при Каунтерпарт Консорциум, оказывающие значительную поддержку народным мастерам.

Одна из последних акций, предпринятых Проектом ООН в помощь ремесленникам, - выставка-продажа «Ремесленные изделия Узбекистана» в ноябре 1998.

Керамика. Гончарное производство на протяжении многих веков являлось самым высокоразвитым видом ремесла в Средней Азии. Поливная и неполивная керамика ведущих центров имела

локальные особенности, проявляющиеся в своеобразии форм, орнаментального декора, колорита. К числу традиционных центров керамического производства, сохранившихся и поныне, относятся Риштан, Гиждуван, Хива, Самарканд, Гурумсарай, Шахрисабз, Ургут, Хорезм, Ташкент.

В последние годы возрождаются исторически сложившиеся центры производства, значительно расширяется ассортимент изделий (блюда, пиалы, чаши, сосуды для воды, молока, разнообразные хумы для хранения продуктов), улучшается их качество. Мастера, ощутив поддержку государства, увеличивают объемы производства, для достижения рентабельности и конкурентоспособности своей продукции. Они стремятся к сохранению местных особенностей, восстанавливают забытые формы и рисунки. Вместе с тем в декоре керамических изделий появляются новые орнаментальные и изобразительные мотивы.

Мастера Самаркандской школы возрождают традиции украшения сосудов лепными элементами в виде головок животных и птиц.

В Риштане старейшие мастера и представители молодого поколения блестяще владеют как техникой формовки (мастера-кузагары), так и росписью (усто наккоши). Особенность риштанской керамики - бихромный колорит - так же восстановлен, как и секрет производства знаменитой ишкоровой глазури, красителя, полученного из золы растений. В настоящее время мастера работают с нетрудоемкими готовыми щелочными глазурями. Декор риштанской керамики преимущественно растительный, а также изображения кумганов, символов достатка и благополучия, ножей, птиц, рыб, элементов архитектурного декора. Возрождена древняя традиция изготовления фигурных сосудов для воды - мусалла - с туловом в виде утки.

В Ташкенте работает замечательный потомственный мастер А.Рахимов, сын керамиста и исследователя керамики Узбекистана М.Рахимова. Он создает посуду в стиле темуридской, кашгарской, черной самаркандской керамики, в его произведениях находит

отражение богатый технологический художественный опыт народных мастеров практически всех регионов республики.

Возвращается и традиция изготовления глиняной игрушки - непременного атрибута древних культовых обрядов. Этот вид ремесла, характерный в прошлом для бухаро-самаркандской школы керамики, практически исчез.

Чеканка. Высокое качество исполнения отличает изделия современных мастеров чеканки, работающих с латунью и медью. Тонкость и богатство узоров присущи посуде бухарских мастеров. Многие бухарские мастера прошли школу известного народного мастера С.Хамидова, который стремился вернуть к жизни искусство художественного металла в Бухаре еще в 60-х годах. Сегодня они работают в мастерской <Кандакор> им. Усто Хамидова. Наряду с использованием традиционных форм изделий, декора и технологий, мастера ведут поиск новых средств художественного выражения. Так, в оформлении подносов и блюд часто используются изображения известных памятников бухарской архитектуры.

Некоторые формы посуды уже вышли из повседневного употребления, например, традиционные на Востоке рукомойники-даст шу, но мастера продолжают изготовлять их. Благодаря нарядности декора и изяществу формы эти изделия стали прекрасным сувениром.

Кувшины бухарского мастера Ш. Ибадова, выполненные в технике ковки, чеканки, экспонировались в Хиве, Алматы, Бишкеке.

Резьба по дереву. Мастера Кокандского центра развития народных ремесел при фонде "Олтин мерос" используют для своих работ чинар и орех. Создавая традиционные для Востока предметы (шкатулки - кутича, подставки для книг - лавхи, резные столики), они щедро передают все богатство традиционного растительного геометрического орнамента.

Золотое шитье. Традиционный центр этого вида ремесла - Бухара. Сегодня он популярен и среди молодежи. Мастера

производят продукцию, выполненную в лучших традициях бухарского золотого шитья.

Вышивка. К числу традиционных центров изготовления сюзане относятся Нурата, Бухара, Самарканд, Шахрисабз, Ташкент, Фергана. Культурный центр <Зебинисо> (Бухара) выставлял бухарские сюзане. Многие молодые мастера стали заниматься тем или иным видом ремесла в последние годы. И это, очевидно, не случайно - словно пробудилась, почувствовав возможность практической реализации и материальной отдачи, дремлющая в народе творческая энергия, что привело к расцвету многих видов традиционных ремесел.

Куклы. К числу практически утраченных и возрожденных видов ремесел относится также изготовление кукол. В недавнем прошлом театральные представления бродячих кукольников-масхарабозов были одним из ярких и любимых развлечений сельских и городских жителей.

Сегодня куклы, одетые в национальные костюмы, стали традиционным узбекским сувениром, который можно использовать не только в качестве игрушки, но и как интересную, яркую деталь интерьера. Они представляют различные народные типы или героев литературных произведений.

Бухарские мастера кукол изучают историю бухарского костюма, используют традиционную технологию кроя одежды, вышивку, бухарский каракуль. Художники скрупулезно придерживаются символики различных деталей костюма, характерных для его обладателя.

Ковроткачество. В настоящее время производство ковров в Узбекистане развивается в трех направлениях: кустарное домашнее ткачество; изготовление ковров ручной работы на базе государственных предприятий; изготовление ковров частными фирмами.

Домашнее ковроделие развивается в Ферганской долине, Нуратинском междугорье, Кашкадарьинском, Сурхандарьинском, Сырдарьинском вилоятах, Каракалпакстане. Центрами по

производству и сбыту ковров являются также Самарканд, Ургут, Коканд, Хорезм. Мастерицы изготовляют длинноворсовые и коротковорсовые ковры (джульхирсы, гилямы), безворсовые ковры (паласы).

Большую научную и практическую работу по восстановлению старинных рисунков и технологий проводят государственное объединение "Усто и республиканский производственный центр художественных ремесел и прикладного искусства "Мусаввир".

Широко известна своими великолепными коврами Хивинская фабрика, продукция которой достойна войти в любую музейную коллекцию, В современных условиях фабрика расширяет свои возможности -здесь приступили к выпуску портретных ковров, традиция изготовления которых была известна на Востоке еще в раннем средневековье.

Свой вклад в возрождение ковроткачества в Узбекистане вносят и частные фирмы. Их ковры отличного качества, с использованием натуральных материалов (шерсть, хлопчатобумажные нити, шелк) и натуральных красителей. Цеха по производству ковров открываются в основном в сельской местности, ближе к основному источнику исходного материала. Благодаря их деятельности на селе все больше женщин овладевают навыками тканья, знакомятся с традиционными рисунками, В качестве образцов рисунков используются старые туркменские или узбекские классические ковры.

Важнейшие задачи, стоящие перед ковроткачами - восстановление старинных рисунков и создание новых ковровых композиций, и главное - восстановление технологии крашения шерстяных нитей натуральными красителями. Многолетнее использование анилиновых красителей пагубно сказалось на эстетических качествах ковров домашней выделки, превратив их в заурядную бытовую продукцию.

Государство придает большое значение перспективам ковроткачества на всех уровнях – снятие налогообложения на

ремесленническую, в т.ч. и ковровую продукцию, создание системы обучения ковроткачеству планируется в структуре учебных заведений Академии художеств Узбекистана.

Шелкоткачество. Возрождение шелкоткачества в Узбекистане связано с деятельностью акционерного общества "Маргиланхан-атлас" и предприятия "Ёдгорлик". Сегодня восстановлено производство таких видов национальных тканей, как шохи бекасам, адрас, бахмаль, атлас, хан-атлас. Возрождаются старинные традиционные узоры, особое внимание уделяется восстановлению натуральных красителей.

Маргиланские ткачи для придания блеска атласам и муаровых переливов адрасам и бекасамам применяют лощение с использованием яичных белков и дальнейшим отбиванием ткани деревянным молотком.

Шелковые ковры. Производство шелковых ковров возрождается в Самарканде. Здесь создано узбекско-афганское совместное предприятие "Афган-Бухара-Самарканд", главная цель которого - изладить выделку шелковых ковров в Узбекистане. Весь производственный процесс - размотка коконов, изготовление красителей, окраска нитей и наконец тканье - протекает на самом предприятии. Используются только натуральные красители местного происхождения -зеленые корки ореха, граната, марена (руян), цвет живокости желтой (испарак).

Ковры ткутся на вертикальных и горизонтальных станках. Размеры в пределахЗ на 1,5 м. Плотность плетения-от 600-800 тыс. до 1 млн. 200 тыс. узлов на 1 кв.м, длина ворса не превышает 2 мм. Шелковая нигь идет и в основу и в уток ковра. Готовый ковер необычайно тонок и одновременно прочен. Качество работы очень высокое, но главное - это декоративная характерисгика самого материала, то, за что и ценится так высоко шелковый ковер. Производятся шелковые ковры и в Бухаре.

Лаковая роспись. В возрождении лаковой росписи, традиции которой были полностью утрачены, используется технология палехской и восточной миниатюрной живописи.

Лаковой росписью украшаются в основном небольшие разнообразные шкатулки, пеналы для ручек и карандашей. Роспись выполняется натуральными красителями, вымешанными на яичном желтке.

Ювелирное искусство в Узбекистане имеет давние традиции, Из века в век мастера-заргары создавали уникальные по своей красоте ювелирные изделия. Во второй половине 20 в, ювелирное ремесло перешло в систему промышленного производства, что привело к некоторой стандартизации и унификации ювелирных изделий, стилизаторству, постепенному упрощению и искажению традиционных форм украшений, отказу от некоторых видов технологии.

В последнее десятилетие возрождаются культурные традиции, восстанавливаются утраченные формы изделий, появляется возможность работы с драгоценными металлами, прежде всего с серебром. Синтез канонических норм красоты и индивидуальной творческой трактовки способствует дальнейшему развитию традиций, обогащению золотого фонда народной культуры.

Неповторимые образцы народного зодчества, изобразительного и декоративно-прикладного искусства узбеков уходят своими корнями в глубокую древность, в эпоху первобытности. Благодаря археологическим исследованиям последнего столетия во многих регионах нашей республики, преимущественно в горах Байсуна и Курама, на скалистых горах вокруг Самарканда обнаружены уникальные первобытные рисунки, поражающие и поныне своей красочностью и достоверностью.

Тесно связанные с материальной и духовной культурой образцы творчества предков узбеков и других среднеазиатских народов, начиная от первобытной живописи и скульптуры и заканчивая монументальными художественными памятниками эпохи античности и средневековья, свидетельствуют об их высокой одаренности и богатой духовности. Имея общие

этногенетические корни, эти народы в течение веков создавали в регионе разнообразные орудия труда, боевое оружие, богато оформленную одежду и украшения, жилище и домашнюю утварь, отвечающие их эстетическим потребностям. Изучение этнокультурных традиций среднеазиатских этносов показало, что они имеют не только общую историческую судьбу и общие этнографические истоки. Основой создания образцов национальной культуры и искусства каждого народа, и узбеков в том числе, служила общая почва. Об этом свидетельствуют богатые памятники античной эпохи, созданные древними хорезмийцами, бактрийцами, согдийцами, маргиланцами, а впоследствии слившимися с ними тюркоязычными этносами.

Узбекское народное изобразительное и декоративно-прикладное искусство во всех его проявлениях и формах издавна привлекало внимание исследователей глубокой демократичностью заложенных в нем идей, отражающих быт, культуру и мировоззрение самого народа. На протяжении многих столетий народ создавал неповторимые памятники во всех жанрах фольклора, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, вкладывая в них свое понимание красоты, свое стремление к прекрасному. Развиваясь и совершенствуясь, народное искусство узбеков донесло до наших дней лучшие свои традиции, которые не могли не оказать огромного влияния на развитие профессионального искусства. Но в наши дни, особенно после обретения республикой независимости, мы являемся свидетелями обновления всех видов народного искусства, которые сегодня по-новому, гораздо шире и многограннее, чем прежде, воспринимают этнокультурные традиции. При этом следует отметить, что декоративно-прикладное искусство узбеков, как и искусство любого другого народа, вобрало в себя особенности культуры разных эпох и различных этнических групп, влившихся в этногенез узбекского народа, аккумулируя не только некоторые элементы других культур, но и те или иные значительные события.

Являясь неотъемлемой частью народного творчества, декоративно-прикладное искусство, нашедшее свое яркое выражение в зодчестве, домашней утвари, в одежде и украшениях, помогает раскрыть не только общие и частные особенности быта и культуры, менталитет народов Средней Азии, но и определить их этногенетические истоки.

Хотя дошедшие до нас виды народного искусства и сохранили свои приемы и стиль, но по форме и содержанию они претерпели некоторые изменения. Как свидетельствуют археологические данные, если найденные в памятниках доисламского периода гипсовые и керамические предметы, металлические и золотые украшения, настенная живопись раскрывают картины или элементы быта в живых образах людей, животных и сценах различных церемоний, обрядовых шествий, то после распространения мусульманства содержание и форма выражения во всех памятниках и предметах декоративно-прикладного искусства полностью изменяются. Вместо красочных изображений образов людей, животных и других существ, сцен отдельных событий с установлением господства ислама появляются различные геометрические и растительные орнаменты. На обычных бытовых предметах и украшениях, великолепных архитектурных сооружениях в соответствии с мусульманской догматикой изображения живых существ почти совсем исчезают.

Таким образом, в богатейшем этнокультурном наследии узбекского народа особое место занимает многогранное и весьма богатое традициями декоративно-прикладное искусство. В нем находят яркое выражение художественная мысль и тесно переплетенное с ней художественное твчество, своеобразие национального менталитета узбеков.

Бурное развитие и постоянное совершенствование узбекского национального изобразительного и прикладного искусства нашли свое воплощение во всемирно известных архитектурных памятниках республики, в изящных деталях из

ганча, красочных изразцах, богатой орнаментике, ковроделии и колоритных вышивках и т.д. Появившиеся на свет благодаря природному таланту и героическому труду наших предков неповторимые памятники архитектуры и прекрасные образцы декоративно-прикладного искусства являются весомым вкладом узбекского народа в мировую культуру. В настоящее время традиционное искусство обогащается новыми видами, формами, направлениями и, что особенно примечательно, даже новым содержанием. Независимость Республики Узбекистан, открыв путь для свободного развития, создает широкие возможности для того, чтобы поднять на еще более высокий уровень не только прикладное искусство, но и все виды народного творчества. У государства с великим будущим и духовная культура должна быть великой.

ТЕМА 16. Декоративно-прикладной дизайн. Дизайн интерьера.

16.1. Декоративно-прикладной дизайн

Декоративно-прикладное искусство – это раздел искусства, который охватывает ряд отраслей творчества, которые посвящены созданию художественных изделий, предназначенных, главным образом, для быта, т.е. имеющих практическое назначение.

Материалы: металл, дерево, текстиль, керамика, пластмасса, стекло и т.д.

Техника: резьба, роспись, вышивка, набойка, литье, чеканка и т.д.

Его произведениями могут быть: различная утварь, мебель, ткани, орудия труда, средства передвижения, а также одежда всякого рода украшения. Наряду с делением произведений декоративно-прикладного искусства по их практическому назначению, в научной литературе со второй половины XIX века утвердилась классификация отраслей по материалу (металл, керамика, текстиль, дерево) и по технике выполнения (резьба, роспись, вышивка, ткачество, набойка, литье, чеканка, интарсия и т.п.). Эта классификация обусловлена важной ролью конструктивно-технологического начала в декоративно-прикладном искусстве и его непосредственной связью с производством. Решая в совокупности, как и архитектура, практические и художественные задачи, декоративно-прикладное искусство одновременно принадлежит к сферам создания материальных и духовных ценностей. Произведения этого вида искусства неотделимы от материальной культуры современной им эпохи, тесно связаны с отвечающим ей бытовым укладом, с теми или иными его местными этническими и национальными особенностями, социально-групповыми различиями. Составляя органическую часть предметной среды, с которой повседневно соприкасается человек, произведения декоративно-прикладного искусства своими эстетическими достоинствами, образным

строем, характером постоянно воздействуют на душевное состояние человека, его настроение, являются важным источником эмоций, влияющих на его отношение к окружающему миру.

Эстетически насыщая среду, окружающую человека произведения этого жанра в то же время как бы поглощаются ею, т.к. обычно они воспринимаются во взаимосвязи с его архитектурно-пространственным решением, с входящими в нее другими предметами или их комплексами (сервиз, предметы мебели, костюм, ювелирный гарнитур). Поэтому идейное содержание произведений декоративно-прикладного искусства может быть понято наиболее полно лишь при ясном представлении (реальном или мысленно воссозданным) об этих взаимосвязях предмета со средой и человеком.

Архитектоника предмета, обусловленная его назначением, конструктивными возможностями и пластическими свойствами материала, часто играет основополагающую роль в композиции художественного изделия. Нередко в ДПИ красота материала, пропорциональное соотношение частей, ритмическая структура служат единственными средствами воплощения эмоционально-образного содержания изделий (например, лишенные декора изделия из стекла или других, ничем не тонированных материалов). Зато здесь наглядно проявляется особое значение дляДПИ чисто эмоциональных, неизобразительных средств художественного языка, использование которых роднит его с архитектурой. Эмоционально-содержательный образ зачастую активизируется образом-ассоциацией (сопоставлением формы изделия с каплей, цветком, фигурой человека, животного, отдельными элементами, с каким либо другим изделием – колоколом, балясиной и т.д.). Декор, появляясь на изделии, также существенно влияет на его образную структуру, нередко именно благодаря своему декору бытовой предмет становится произведением искусства. Обладая собственной эмоциональной выразительностью, своим ритмом и пропорциями, нередко

контрастными по отношению к форме, (например, изделия хохломских мастеров, где скромная, простая форма чаши и нарядная праздничная роспись поверхности различны по своему эмоциональному звучанию), декор зрительно видоизменяет форму и в то же время сливается с ней в едином художественном образе.

Для создания декора широко привлекаются орнамент и элементы (порознь или в самых различных сочетаниях) изобразительного искусства (скульптура, живопись, графика).

В единстве художественной и утилитарной функций изделия, во взаимопроникновении формы и декора, изобразительного и тектонического начал проявляется синтетический характер ДПИ. Его произведения рассчитаны на восприятие зрением и осязанием. Поэтому выявление красоты фактуры и пластических свойств материала, искусность и многообразие приемов его обработки получают в ДПИ роль особо активных средств эстетического воздействия.

Дизайн – это проектировочная деятельность, направленная на улучшение жизнедеятельности каждого человека, путем создания конструктивного эргономического образа целостной, эстетической среды и предметов, составляющих часть этой среды. Дизайн – это проектирование объектов, в которых форма соответствует их назначению. Дизайн – это художественное проектирование и конструирование эстетических свойств окружающего нас предметного мира. Дизайн - это органическое единство пользы и красоты, функции и формы. Это могут быть предметы быта, интерьеры, автомобили, одежда, мебель и т.п. Эргономика – это дисциплина, комплексно изучающая связь антропологических, физиологических, психологических аспектов человека с техническими средствами, предметами деятельности, средой деятельности. Главной задачей эргономики является удобство и комфорт, сохранение здоровья, безопасности, а также, развитие личности. Можно рассмотреть два вида дизайна: коммерческий и элитарный. При коммерческом дизайне спроектированная вещь при массовом производстве приносит

материальную прибыль. Коммерческий дизайн существует в полной взаимосвязи со вкусами потребителя и зависит от них. Элитарный дизайн напротив формирует вкусы и претендует на эстетическое изменение среды обитания человека. Следует отметить, что между дизайном и прикладным искусством существует тонкая связь. Оба этих искусства направлены на создание эстетической предметной среды.

Зарисовка разгонного двигателя паровоголокомотива. Дизайнер решает задачу унификации научных и инженерных результатов

Диза́йн (англ. design замысел, план, проект, намерение, цель и от лат. designare отмерять, намечать) —творческая деятельность, целью которой является определение формальных качеств промышленных изделий.

Эти качества включают и внешние черты изделия, но, главным образом, структурные и функциональные взаимосвязи, определяющие изделие в качестве единого целого как для изготовителя, так и для потребителя.

Дизайн распространяется на все аспекты окружающей человека среды, обусловленной промышленным производством.

Дизайнер — человек, занимающийся художественно-технической деятельностью в разных отраслях (в том числе архитектор, проектировщик, иллюстратор, дизайнер плакатной и прочей рекламной графики, веб-дизайнер).

Альтернативные определения термина

- Дизайн — творческий метод, процесс и результат художественно-технического проектирования промышленных изделий, их комплексов и систем, ориентированного на достижение наиболее полного соответствия создаваемых объектов и среды в целом, возможностям и потребностям человека, как утилитарным, так и эстетическим.
- Дизайн — искусство компоновки, стилистики и украшения.

Для дизайна актуально множество направлений.

• Дизайн — творческий процесс создания вещи, в котором эстетика определяет содержимое (суть), а технологии форму вещи.

• Дизайн — неразрывная взаимообусловленная связь эстетики и технологий, в которой технология задает содержание (суть) вещи или процесса, а эстетика её форму.

Дизайн, в применении к моде. Функциональность и эстетика платья для массового потребителя

История дизайна

Слово «design» появилось в XVI веке и однозначно употреблялось во всей Европе. Итальянское выражение «disegno intero» означало рожденную у художника и внушенную Богом идею — концепцию произведения искусства. Оксфордский словарь 1588 года дает следующую интерпретацию этого слова: «задуманный человеком план или схема чего-то, что будет реализовано, первый набросок будущего произведения искусства».

В сентябре 1969 года на конгрессе Международного совета организаций по дизайну было принято следующее определение: «Под термином дизайн понимается творческая деятельность, цель которой определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью. Эти качества формы относятся не только к внешнему виду, но главным образом к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство с точки зрения, как изготовителя, так и потребителя».

В середине XX века в профессиональном лексиконе для обозначения формообразования в условиях индустриального производства употреблялось понятие «индустриальный дизайн». Тем самым подчеркивалась его неразрывная связь спромышленным производством и конкретизировалась многозначность термина «дизайн». И многие трактаты по истории дизайна того времени в заголовках содержали уточнение «индустриальный дизайн». Затем в конце XX века проектно-

художественную деятельность в области индустриального формообразования стали называть более кратко — «дизайн». Отчасти это связано и с тем, что общество вступило в фазу постиндустриального развития, произошли значительные перемены в целеустановках «индустриального дизайна».

Современное представление о дизайне в цивилизованном мире рассматривается гораздо шире, чем промышленное проектирование. И действительно, в любой области созидательной деятельности человека, будь то искусство, строительство или политика мы сталкиваемся с понятием дизайна.

Дизайн как творческий процесс можно разделить на:

- художественный дизайн — создание вещного мира сугубо с точки зрения эстетики восприятия (внешние проявления формы);
- техническую эстетику — науку о дизайне, учитывающую все аспекты, и прежде всего конструктивность (ранний этап становления), функциональность (средний), комфортность производства, эксплуатации, утилизации технического изделия и т. д. (современное понимание).

Объект дизайна

Необычный дизайн суши-бара спотолком, украшенным зонтиками

Объектом дизайна может стать практически любое новое техническое промышленное изделие (комплект, ансамбль, комплекс, система) в любой сфере жизнедеятельности людей, где социально-культурно обусловлено человеческое общение.

Основные категории объекта дизайна

- Образ — идеальное представление об объекте, художественно-образная модель, созданная воображением дизайнера.
- Функция — работа, которую должно выполнять изделие, а также смысловая, знаковая и ценностная роли вещи.

• Морфология — строение, структура формы изделия, организованная в соответствии с его функцией, материалом и способом изготовления, воплощающая замысел дизайнера.

• Технологическая форма — морфология, воплощенная в способе промышленного производства вещи-объекта дизайн-проектирования в результате художественного осмысления технологии.

• Эстетическая ценность — особое значение объекта, выявляемое человеком в ситуации эстетического восприятия, эмоционального, чувственного переживания и оценки степени соответствия объекта эстетическому идеалу субъекта.

Методики постановки дизайн-задач

- Футуродизайн-методология
- Методики поиска дизайн-решения
- Выставочное моделирование
- Музейное ситуационное моделирование
- Перевоплощение или заимствование позиции
- Проецирование личности в проектируемый объект
- Сценарное моделирование
- Игровое ситуационное моделирование
- Математическое и физическое моделирование динамики объекта в среде

Разновидности дизайна

- Промышленный дизайн
- Транспортный дизайн
- Информационный дизайн
- Проектирование взаимодействия
- Проектирование программного обеспечения
- Веб-дизайн
- Дизайн интерьеров
- Световой дизайн
- Дизайн церемоний
- Графический дизайн
- Книжный дизайн

- Полиграфический дизайн
- Ландшафтный дизайн
- Экодизайн
- Архитектурный дизайн
- Футуродизайн
- Звуковой дизайн
- Дизайн городской среды

16.2. Дизайн интерьера

Дизайн интерьера (интерьерный дизайн) — отрасль дизайна, направленная на интерьер помещений с целью обеспечить удобство и эстетически приятное взаимодействие среды с людьми. Интерьерный дизайн сочетает в себе художественный ипромышленный дизайн. Дизайнер выполняет оптимизацию труда в помещении, улучшает навигацию в крупных помещениях, разрабатывает оформление специализированных помещений (например, студий звукозаписи, киномонтажа,фотографии; аквапарков) согласно требованиям клиентов. Дизайнер управляет всем процессом оформления интерьера, начиная планировкой помещения, освещения, систем вентиляции, акустикой; отделкой стен; и заканчивая размещением мебели и установкой навигационных знаков.

В дизайне интерьера, как в части архитектуры существует множество различных стилей, которые сформировались в различные исторические эпохи. Одно и то же помещение, например, конференц-зал, может быть оформлено в разных стилях: хай-тек, романском, модернизме и так далее. Список интерьерных стилей шире, чем архитектурных.

Процесс разработки

Разработка дизайна интерьера начинается с составления дизайн-проекта — комплекта документов, описывающих функциональные и дизайнерские решения, в них содержатся чертежи помещения и описания всех деталей будущего интерьера, включая отделочные материалы и расположение коммуникаций. В

проекте присутствует техническое задание, в котором описаны все требования и пожелания заказчика.

Сначала производятся обмеры помещения, после чего разрабатываются примерные планировочные решения и эскизы. На этом этапе дизайнер предлагает заказчику несколько вариантов планировки с распределением основных функциональных зон и расстановкой мебели. Так как 3D-моделирование — трудозатратный процесс, на этапе примерного планирования подробные трёхмерные модели разрабатываются только после согласования с заказчиком.

После утверждения размещения зон разрабатываются проектировочные чертежи электрических проводов и планируется расположение электроприборов (освещение, электрический обогрев и прочее); в случае необходимости выполняются чертежи изменений в планировке; план потолков и напольных покрытий, размещения сантехнического оборудования, ведомости, содержащие сведения об отделке и заказываемых материалах и предметах мебели и декоре.

Следующим этапом является реализация запланированных работ; на этой стадии дизайнер контролирует работу отделочных и ремонтных бригад, предоставляя заказчику требуемую сметную документацию.

Современный интерьер – это архитектурно и художественно оформленное внутреннее пространство здания. В основе дизайна интерьера лежит синтез прагматических и художественных идей и решений, направленных на улучшение условий существования человека в целостной эстетически совершенной форме. В современной Европе постоянно растёт интерес к восточной культуре. Более того, на Западе сейчас очень модно всё, что имеет отношение к Востоку. Особенно жителей современных мегаполисов привлекает Япония - самобытная, таинственная страна, многовековые традиции которой соседствуют с последним словом прогресса. Хорошо видны японские корни этого направления. Выполненные в строгой

графической гамме стены, пол и потолок, отсутствие плавных линий, сдержанность и скупость меблировки, почти полное отсутствие декора и продуманное функциональное освещение напоминают традиционный японский интерьер.

Японский стиль оформления современного интерьера набирает популярность. Многим приходится по душе его простота, элегантность, функциональность, а также необычные решения привычных задач. Кроме того, японский интерьер защищает человека от невзгод внешнего мира: закроешь дверь - и все неприятности останутся снаружи. Минимализм – современная интерпретация древневосточного стиля. Его девиз: отказ от нужного в пользу самого необходимого. Минимализм характеризуется отсутствием декора как такового и поиском идеальных пропорций, новых цветовых решений. Минимализм это вкус и заслуга Японской культуры с ее философией с ее гармонией и отрешенности от переполненного желудка.

Искусство стремится активизировать воображение, мысль, отойти от сентиментальной стандартизированности эмоций и банального истолкования художественного творчества, к максимальной практичности и эффективности как внутри, так и снаружи. Основная идея минимализма – координальное преобразование материала и способов его организации – намеренно акцентирует внимание на том, что предметом искусства должны служить явления, кажущиеся привычными, обыденными, повседневными.

Минимализм в дизайне сегодня распространился среди самых разных слоев общества во всем мире, в том числе и в России, особенно в крупных мегаполисах. Зародилось это направление в среде художников, интеллектуалов, ограниченных в средствах и имеющих определенную философию, а сейчас его исповедуют не только непризнанные бедные гении, но и те, кто может позволить себе самое роскошное убранство жилья.

По мнению дизайнеров, минимализм — самый востребованный стиль на сегодняшний день. Он ассоциируется с

эксклюзивностью и богатством, отличаясь высоким качеством используемых материалов, тем не менее, этот стиль основан на принципе построения строгих, предельно простых форм, идеальной гладкости фактур и четкости композиций. Самая важная деталь этого стиля — грамотно организо-ванное пространство со спокойным освещением, игрой контрастных цветовых сочетаний. Это тяга к чистоте и совершенству, созданию иллюзии бесконечного открытого пространства и невесомости. Ничего лишнего — вот основной девиз минимализма.

Целью исследования является изучение японской культуры и традиций, от корней зарождения до современных интерпретаций стиля, сформулированных в самых разнообразных формах самовыражения.

Задачи исследования: - знакомство с историей возникновения традиций, духовная и материальная культуры Японии; - проследить, как материальная культура Марокко проявляется в дизайне интерьера кафе и ресторанов; - проследить перспективы применения марокканского стиля в дизайне интерьера общественных заведений.

Предметом исследования является японский стиль, со всеми его составляющими: от стен, потолка и пола, мебели, ткани, декора, света до ремесленных изделий, посуды и украшений в дизайне интерьера. Основная идея моего исследования: выяснить, почему японский стиль становится популярным в дизайне интерьера.

При исследовании этой темы я воспользовался следующими методами: сравнительно-исторический метод, анализ, моделирование, метод наблюдений.

История японского стиля

В связи с суровыми природными условиями, восточной философией и религией, как простым японским крестьянам, так и военному сословию мелких дворян не чужды были такие понятия, как «ваби» — осознанная простота, рациональность, бедность; «саби» — тень, грусть, душевная печаль; «дзими» —

беспретенциозность, покорность судьбе. Сочетание этих важных факторов японской эстетики распространилось практически во все сферы жизни, в первую очередь, на организацию жизненного пространства. Даже японская знать, прекрасно ориентировавшаяся в предметах роскоши, прибывавших из Европы или других стран Востока, традиционно сохраняла верность простоте и сдержанности национального жилища.

Японский дом — это сплошной функционализм: ничего лишнего, отвлекающего, поэтому в оформлении помещения используется один, в крайнем случае, два цвета. Предпочтение отдается белому и коричневому тонам, а также светлым природным оттенкам: бежевому, кремовому, молочному. Белый — цвет чистоты, гармонии и безупречности. Он создает иллюзию бесконечного пространства и невесомости. Темно-коричневый подчеркивает строгость геометрических форм, подразумевает силу земли, надежду на процветание, стабильность.

Сдержанные светлые тона характерны и для японской мебели, поверхностей стен, потолка. Ткани — тоже кремовые и белые, преимущественно натуральные: хлопок и шелк.

Чтобы яснее понять, что такое японский интерьер, нужно иметь представление о некоторых особенностях японской культуры и мироощущения восточных жителей. Их отличает терпение и высокая духовность, философский подход к жизни и даже некоторое стремление к аскетизму. Поэтому японскому жилищу свойственны монохромность, четкость композиций, предельная простота оформления.

То же самое относится и к освещению. По восточному учению свет и тень — инь и ян — едины и неразлучны. В то же время именно в их противостоянии, в борьбе восточные люди видят истинную красоту и гармоничное равновесие естества. Игра света и тени в пространстве для дизайнеров стиля минимализм предпочтительней всяких украшений. Недаром Япония зовется Страной восходящего солнца! Робкие утренние лучи проснувшегося светила, роняющие первые блики на стены домов

и белые цветы сакуры, — вот образ светового оформления пространства в японском стиле.

Жизнь в достаточно капризном климате и постоянная вероятность землетрясения сформировали чрезвычайно трепетное отношение японцев к окружающей среде. Дом зачастую является всего лишь частью сада, его жители словно боятся лишний раз потревожить природу. Именно из буддистского непротивления окружающей среде происходит эта стройная гармония в дизайне.

Изящные и легкие раздвижные двери-перегородки из бумаги и бамбука (седзи), общий принцип горизонтальности внутренних помещений, предпочтение дерева камню, легкость и открытость построек – этой эстетикой японцы обязаны не только влажному и жаркому климату, но и землетрясениям, часто случающимся на островах.

Своеобразное «мобильное» жилище не так опасно во время толчков, оно легко собирается после разрушения, да и вероятность погибнуть под руинами из бумаги и бамбука не так уж велика. Более того, древние японские постройки, храмы и особенно святилища были устроены таким хитрым образом, что могли перемещаться с места на место. Изучение крупнейших в Японии культовых сооружений показало, что их фундамент сконструирован так, чтобы постройку можно было разобрать, перенести на новое место и собрать вновь безо всякого ущерба. Так, ученые установили, что святилище Исе в префектуре Мие «путешествовало» около шестидесяти раз.

Разумеется, это обусловлено не только религиозными убеждениями (ведь считается, что месту, на котором стоит храм, через некоторое время требуется отдых), но и все той же «неустойчивой психикой» японского климата.

Единение японцев с окружающей средой формирует особый подход к обустройству жилища. Яркий тому пример – далеко выступающие навесы над окнами с круто загнутыми вверх карнизами. Они призваны защищать от сильных косых ливней, а как следствие дают постоянную затененность комнат. Стало быть,

не нужно искать способа борьбы с мраком – его нужно опоэтизировать и тщательно обозначить.

Кстати, с металлом у японцев особые отношения. В японском интерьере его использование сведено к минимуму, он появляется только в виде необходимых мелких аксессуаров. Причина очевидна: Япония небогата металлосодержащими ископаемыми, а влажный климат вызвал бы довольно быстрое разрушение ржавчиной всех металлических конструкций. И вместо того чтобы превозносить этот материал как нечто редкое и выдающееся, японцы просто-напросто создали такой интерьер, где все, чего нет в Японии в избытке, смотрелось бы негармонично и вычурно. Холодный искусственный свет не сможет заменить отблесков светильника акари на полированной черной древесине.

Японцы фантастически тонко играют со светом и пространством. Многостворчатые ширмы фусума и оклеенные бумагой раздвижные экраны создают каждый раз новую геометрию интерьера, позволяют уединяться, оставаясь при этом в комнате. Для утонченных японцев это крайне важно, особенно если дом имеет один этаж почти ничем не разделенного пространства.

Тем не менее, все это касается Японии достаточно далекой от той, которая существует сейчас. Верность традициям была неотступной лишь до некоторых пор. В начале 1870-х годов, когда Япония перестала противиться заимствованиям, многие европейские и американские архитекторы возвели потрясающие строения, технологии с использованием кирпича и камня. Новые постройки быстро завоевали популярность, но вскоре свое слово сказала природа – Токио и окрестности были практически полностью разрушены землетрясением 1923 года.

К новым материалам вновь обратились после второй мировой войны, когда в городах стали появляться высотные здания из стали и бетона. Возводились мощные современные конструкции, которые, невзирая на свой высокий рост, не боялись

землетрясений. Сегодня архитекторы утверждают, что Токийский муниципалитет высотой 243 метра «будет лишь слегка покачиваться» при 9-балльном подземном толчке.

И, несмотря на мощный индустриальный прогресс, японцы остаются японцами: архитектор Тангэ с конца 1960-х годов разрабатывает целый ряд проектов зданий и комплексов, в которых развивает тему «пространственной архитектуры», уподобляя свои постройки растущему дереву. Сейчас гибкая пространственная структура стала почти обязательной характеристикой возводимых в Японии зданий. Более того, муниципальные власти Токио обязали владельцев новых комплексов выращивать на крышах сады: для понижения температуры в городе и для эстетического удовольствия.

На мой взгляд, восхитительная идея. Даже при всей окончательности и неизбежности технического прогресса они прилагают максимум усилий для создания продуманного доступа к свету, природе и наслаждению от созерцания прекрасного.

Секрет ярких эмоций

"Меньше, значит больше" - Ван Дер Роэ .

По-настоящему открытая европейской цивилизацией сравнительно недавно, Япония все еще остается загадкой, несмотря на то, что со времен Марко Поло о ней много и охотно говорят и пишут. Этой страной восхищаются, ее изучают, ее уникальному опыту пытаются подражать, но считается, что европейцам, никогда не стоявшим на страже каждого сантиметра и не испытывавшим неудобств от излишества вещей, понять ее достаточно сложно.

Японская культура руководствуется принципом: «всё лишнее безобразно». Основа японского – пустота, подчёркивающая внутреннее изящество того немногого, что есть в доме. Поэтому принципиальной особенностью японского стиля является минимализм. В доме должны быть только самые необходимые предметы мебели, быта и декора. Все вещи, домашняя утварь прячутся во встроенных шкафах

Минимализм – это, прежде всего, жизненная позиция и мировоззрение людей, ответивших обществу потребления, мещанству отказом от привычных вещей и жизненных установок, царивших в то время в обществе. Нездоровая страсть иметь все «как у всех» не приветствуется минимализмом и искореняется им, дисциплинирует людей и помогает избавиться от того, что им не нужно. Такой осознанный аскетизм противопоставляется излишествам, простые и грубоватые материалы и отделка – дорогим и оригинальным. Поэтому неудивительно, что минимализм по-прежнему остается антимодой, воззрением тех, кто не стремится быть как все, следовать за обществом преуспевающих и удачливых и занимается творчеством

Для минимализма характерны предельная лаконичность форм, полное отсутствие декора, орнаментов, ясность композиции, монохромность, подчеркивание естественности фактур, работа большими плоскостями, графичность. Часто минимализм выбирают для оформления интерьера из-за ограниченности пространства. Облик жилища определяют большие светлые объемы, не загроможденные мебелью (ничего лишнего). В мебели минимализму свойственны современные материалы: сталь, матовое стекло, натуральное дерево, алюминиевые профили.

Минимализм – это чистота, совершенство и комфорт, работа носит свой базис на трех незыблемых китах: воздух, объем и плоскость. Сопутствуя теории минимализма, в интерьере не должно быть сложных детализированных элементов – они отвлекают, не должно быть и ярких цветовых решений. Освещение ровное, спокойное, регулируемое. Гамма монохромная, помещение должно быть оформлено в единой цветовой гамме, основу которой составляют черный, коричневый и бежевый тона. Благодаря этому интерьер выглядит очень графично.

В архитектуре и дизайне слияние Востока с Западом выплеснулось в минимализм - самый яркий и самый спорный

стиль второй половины XX в. Минимализм универсален. Пронзительная чистота линий и ясность пространства, уравновешенный, гармоничный интерьер - альтернатива безумному темпу современной жизни, когда так естественно возникает желание расширить границы собственного мира. Мы проходим сквозь сезоны настроений - и пространство, в котором живем, адаптируется, изменяется, отражая наши желания. Мобильность и способность трансформироваться - отличительная черта минимализма. Все просто, четко, и в то же время - это постоянный поиск, возможность выразить свое отношение к жизни в настоящий момент.

Здесь нет места лишним деталям. Одна яркая вещь, вроде бы небрежно брошенная в интерьер, а на самом деле четко уютная и максимально необходимая, способна рассказать больше, чем музейная экспозиция картин на стенах или иные, пусть милые сердцу безделушки (тяжело отказаться от так называемых семи слоников на комоде). Избавляясь от лишних вещей, освобождая себе жизненное пространство, мы одновременно раскрепощаем свой внутренний мир. Естественная простота, созданная с помощью минимальных средств и созвучная стремлению к душевному покою, внутренней гармонии, - вот сущность минималистского интерьера. Эта простота сродни творческому методу Тициана, который использовал три краски, создавая ими свою цветовую гамму.

Создание интерьера в стиле минимализм подразумевает большую площадь: чем больше пространство, тем проще расставить акценты. При этом могут использоваться как дорогие, так и дешевые отделочные материалы, но сам интерьер всегда будет дорогим, и прежде всего по содержанию - внутренней, скрытой наполненности, где органично сочетаются рассудочная упорядоченность, утонченная чувственность и богемная легкость. Не случайно к этому стилю чаще склонны люди с богатой фантазией.

Философия пустоты. Минимализм есть поиск абсолютной формы, движение к совершенству, выраженные простотой линий, аскетизмом цветового решения, однако его сдержанность, лаконичность полны внутренней энергии. Благодаря этому дом становится не консервативной крепостью, а микрокосмом - пространственным и свободным, не боящимся чуждых вторжений. Именно поэтому в последнее время минимализм размывается эклектичными вливаниями из других стилей. А это - свобода! Свобода от условностей.

Кому-то покажется, что минимализм скуп и по-спартански суров: вовсе нет, он по-своему роскошен, весел и беззаботен, он широк и космополитичен, как наше грядущее, как время Будущего

Основной целью минималистского дизайна - это увеличить пространство и как можно больше сократить количество предметов в доме. Простой пример азиатского дизайна, в частности, классического японского дизайна, который был источником вдохновения для минимализма. Известные дизайнеры, которые впервые включили идеи минимализма в дизайн - это Людвиг Мисс ванн дер Роэ и члены голландского De Stijl движения искусства. Мисс ванн дер Роэ сосредоточено изучал внешний образ здания, прежде чем приступить к планированию дизайна внутри помещения.

Дизайнеры и архитекторы в минималистском дизайне интерьера уделяют главное внимание пространству помещения. И задаются вопросами: как визуально будут восприниматься пересекающиеся плоскости, цвета, фигуры и т.д. Чтобы тонкий стиль минимализма не был обескуражен стилевой безвкусицей

Первые зачатки минимализма обнаруживаются уже в далеком XVIII веке: в 1777 году Иоганн Вольфганг Гете, величайший немецкий поэт, философ и художник, воздвиг в саду своего летнего дома в Веймаре своеобразную скульптуру. Скульптура представляет собой «сферу – эмблему мобильности, поддерживаемую кубом – эмблемой стабильности». Гёте назвал скульптуру «Алтарём удачи», отдавая дань традиции изображать

Фортуну в виде «девочки на шаре» – непостоянной, стремительной, которую невозможно удержать. Куб же всегда олицетворял устойчивость, прочность, правильность. Замысел: добродетель, которую символизировал куб, должна принять удачу-шар и удержать ее, благодаря своей идеально ровной поверхности.

Безусловность в интерьере

Минимализм строг и требует безупречного чувства меры и стиля, не прощая ошибок и суеты. В таких интерьерах все сделано функционально, прочно и красиво. Дизайн построен на тонкой игре нюансов. Все помещения в доме выдержаны в одном стиле, но при этом ярко индивидуальны.

Современный интерьер в стиле минимализм можно охарактеризовать как моделирование пространства и света с использованием только необходимых предметов. В стиле минимализм самое важное — грамотно спланированное пространство, в котором много рассеянного, спокойного света.

В минималистском интерьере это слово относится ко всему: мало предметов мебели, мало деталей, мало декора, но это не означает отсутствие вкуса, а напротив присутствия утонченности в выборе формы и расположения. Каждый из предметов должен быть совершенным, как и композиционное решение интерьера. Поверхности должны быть идеальными, цельными. Дизайнер-минималист обычно берёт за основу один-два цвета, любимый из которых белый - наиболее подчеркивающий линии предметов. Оживляется интерьер за счёт немногочисленных выразительных деталей, контрастирующих с общим фоном. Это может быть ваза, икебана, картина, инсталляция. Преодолевая "эклектизм" постмодерна выходит на новые позиции конструктивной чистоты и технологичности, использование новационных материалов, современных конструкций и форм. Вальтер Гропиус, Марсель Бреер и другие начали применять сталь и другие металлы в дизайне мебели. Финский архитектор Алвар Аалто экспериментировал с клееным деревом, создавая экстравагантно

изогнутые формы, Мис вван де Роз создавал свои знаменитые кресла с кожаными ремнями вместо обивки.

Современный интерьер в стиле минимализма можно охарактеризовать как моделирование пространства и света с использованием только необходимых предметов.

Любимый цвет минимализма — белый. Поэтому в данном стиле приемлемо оформление светового пространства только в белой или бело-желтой цветовой гамме спектра. Белый цвет обычно выбирается и для абажуров осветительных приборов.

Так, например, светлые матовые светильники-призмы, выстроившиеся в линию, наполнят жизнью молочные или охристые тона стен. При этом фрагмент интерьера приобретает свой неповторимый нюанс света и тени.

Итак, комната, выполненная в японском стиле. Данный дизайнерский проект выглядит достаточно эстетичным и современным. Основными элементами в оформлении комнаты восходящего солнца, бесспорно, являются легкие прозрачные ширмы-перегородки из стекла и натурального дерева, выкрашенного в темно-коричневый цвет. Особый шарм перегородкам придают иероглифы — неизбежный атрибут украшения жилья в японском стиле.

Самым важным при создании таких интерьеров является грамотно спланированное пространство, в котором много рассеянного, спокойного света, когда кажется, что светятся сами стены и потолок, много воздуха. Чтобы создавалось ощущение широты и простора, помещение по возможности освобождается от внутренних перегородок. Большие окна, насыщая пространство светом, соединяют жилье с окружающим миром, делая его частью интерьера. Использование металла в интерьере придает ему острую современность: металлические столешницы на кухне, ножки стульев, стойки стеллажей. А солнечный свет, отраженный от стекла и гладкого металла создает атмосферу радости и легкости.

Такие интерьеры напоминают графику - жанр лаконичный, требующий умения обходится скупыми средствами черно-белой гаммы. Точнее, черного цвета и фона, который не обязательно должен быть белым, но обязательно светлым, контрастным, чтобы выгодно перевести внимание на каждую линию, проведенную художником. Этот жанр строг и требует безупречного чувства меры и стиля, не прощая ошибок и суеты.

В таких интерьерах все сделано функционально, прочно и красиво. Дизайн построен на тонкой игре нюансов. Все помещения в доме выдержаны в одном стиле, но при этом ярко индивидуальны. В них комфортно отдыхать, они не раздражают и, несмотря на свою "нордическую" строгость, уютны и спокойны

Свет

И естественный, и искусственный свет в минимализме — это живые стихии, которые требуют соответствующего к себе отношения. Недостаточно просто эксплуатировать функциональные свойства света: он способен вдохнуть в дом жизнь лишь в том случае, если получит свободу самому оставаться живым — быть гибким, динамичным, иметь потенциал для развития. В то же время он должен подразумевать некую тайну, даже каприз, создавать волшебную игру бликов и теней.

Никаких сияющих люстр и громоздких светильников в комнате быть не должно. По сути, дизайн осветительных приборов в таком интерьере вторичен. Светильник в стиле минимализма должен быть незаметным, неброским. Поэтому для абажуров используются легкие, натуральные материалы: прозрачное и матовое стекло, пластик, шелк. В моделях светильников этого стиля применяются также фетр и бамбук.

Раньше японские светильники делались из специальной рисовой бумаги. Некоторые современные японские дизайнеры и сегодня используют старинные технологии в своей работе.

Однако к нам светильники из бумаги чаще приходят не с Востока, а с Запада. Европейские дизайнеры подхватили эту простую, но такую заманчивую идею и обогатили ее

современными технологиями. Бумага для современных светильников подвергается специальной обработке — пропитке, в результате чего светильник обладает противопожарными, водоотталкивающими и пылеотталкивающими свойствами. Подобные световые приборы можно применять даже для освещения общественных мест. Тем не менее, главная функция бумажных светильников — освещать жилые помещения: гостиные, спальни, кабинеты. Они обладают мягким, успокаивающим светом, создают атмосферу интимности и уюта, необходимую для успокоения перенапряженных нервов современного человека. Останавливаясь на природных тонах — коричневом и белом, натуральных текстурах — бумаге и дереве, отдыхают глаза, уставшие от уличного бетона, неона и хромированной стали.

Таким экологически чистым светильником в вашей квартире может стать лампа на письменном столе или торшер в углу у дивана, а может, и плоский бумажный абажур с деревянной рамкой, прикрепленный к потолку и сочетающийся по стилю с японской перегородкой сёдзи. Особенно хорошо плоский потолочный светильник будет смотреться в небольшой по размеру комнате с невысоким потолком.

Его должно быть много. Абажуры из рисовой бумаги простых форм делают свет мягким и рассеянным. Такой свет зрительно раздвигает пространство. Отсюда особенно щепетильный подход к дневному свету и источникам освещения. То, что сейчас пользуется популярностью у европейцев и проходит под названием «японский светильник» – конструкция из бумаги и металлического каркаса, – на деле очень важный элемент интерьера. Эта лампа называется акари. Создана она была еще в 50-х годах прошлого века и на самом деле служит не столько для освещения, сколько для того, чтобы подчеркнуть полумрак. И, разумеется, ни о каком металле в оригинале не могло быть и речи: бамбук и настоящая рисовая бумага васи, слабый свет и матовость. Свет должен быть мягким. Полутьма успокаивает и

придаёт помещению загадочности. Лучше всего использовать бумажные абажуры.

На окна целесообразнее повесить жалюзи или короткие полупрозрачные шторы в виде ровного квадрата, прикрывающего стекло. Подобным образом японцы затягивали окна белой рисовой бумагой, которая служила своеобразным фильтром от ярких солнечных лучей, и тем самым получали мягкий рассеянный свет. Удачным дополнением служит встроенный потолочный фонарь, выполненный в том же стиле и в тех же прямоугольных геометрических пропорциях. Матовые полупрозрачные стекла пропускают через себя мягкий рассеивающий свет, создающий комфорт и гармонию, присущие японскому жилищу. Это — картина восточного утра, световая композиция проникающих сквозь молочную пелену солнечных лучей, озаряющих все пространство, которому нет границ. Все здесь открыто свету.

Неяркий рассеянный свет очень ценится японцами, и именно его игра оживляет незамысловатую простоту японской гостиной. В этой квартире по-иному ощущается время, оно вместе с пространством словно перетекает из одного помещения в другое. Потому в такой японской комнате чувствуешь себя легко и свободно.

Цветы

Философия японского дома тесно связана с природой, поэтому вполне уместно в квартире минималистского стиля украсить живыми цветами стену или пол.

Практика показала, что фитодизайн интерьера, оформление интерьеров цветами само по себе очень технологично. Поскольку цветы, как оформительский материал, применимы для украшения интерьера практически любого типа - от ресторана, гостиницы, офиса, до кабинета руководителя, квартиры, бизнес-центра.

А, во-вторых, цветы - это такой особый элемент интерьера, который не только очень органично сочетается с любыми дизайнерскими материалами и архитектурными решениями, но

часто их объединяет в одно целое. То есть, интерьер и цветы, фитодизайн и дизайн стали сочетанием неразрывным.

Для минимализма применимы цветы живые в вазах или икебана. Миниатюрное деревце бонсай поможет проявить свои способности художника, ведь сначала надо создать желаемый образ в своём воображении. Однако пустота в японском стиле сочетается с красотой. А красота – это природа. Единение с природой могут подчеркнуть цветы. Это могут быть живые цветы в вазах, растения в горшках, а также икебаны из живых или сухих цветов

Аксессуары - строго отобранные - несут главную смысловую нагрузку, играя акцентную роль, и служат полному завершению интерьера. Наличие ковра на одноуровневом, ничем не обыгранном полу необязательно, но если таковой присутствует, то он без рисунка, одной текстуры - или с плавным рисунком в противовес выверенной геометрии линий интерьера. Поверхность низкого журнального столика чаще ровная, открытая либо поделена на равные квадраты, которые вместе с витражом из матового стекла поддерживают пространственную композицию. Окна (как правило, с минимумом декора или без него), выполняя прямую функцию источника света, придают прозрачность интерьеру. Они же создают магическую игру полутонов и цветовых пятен.

Конечно, неожиданные элементы чрезвычайно оживляют и украшают интерьер любого дома. Так и комната, выдержанная в стиле минимализма, может быть дополнена деталями и предметами декора, отражающими ваше настроение и характер, ваши вкусы и увлечения. Если добавить в стиль минимализма немного африканских мотивов, моно увидеть, насколько хорошо они впишутся. Имеющий восточные корни минимализм, придя на Запад, смягчился, приобрел европейские черты, позволив себе плавность линий в деталях, что уравновешивает и гармонизирует интерьер.

Дополнительными аксессуарами в дизайне комнаты служат небольшие картины в выдержанных тонах, обрамленные темными деревянными рамками. Торшер с большим цилиндрическим плафоном из белого пластика ненавязчиво устроился у изголовья дивана, давая возможность хозяину квартиры отдохнуть с газетой или книгой в руках.

Смысловым центром интерьера, выдержанном в восточном стиле, могут стать и светильники. Например, подвес «Hana I», что в переводе с японского означает «цветок», сделан из традиционных японских бумажных вееров, в которых удивительным образом сочетается японская эстетика и европейская технология. А свет, наполняющий таинственным свечением бумажные фонарики, настолько красив, что не поддается никакому словесному описанию. Душевно и в то же время динамично будет смотреться в комнате в стиле «минимализма» светильник «Smile, smile, smile», или «Улыбнись, улыбнись, улыбнись». Он состоит из маленьких прозрачных колокольчиков, дрожащих от легких порывов ветерка и излучающих мягкий прозрачный свет.

Минимализм в практике

Вообще, в минимализме — стиле, основанном на принципе «чем меньше, тем лучше», не так-то просто прийти к гармонии своего внутреннего мира и интерьера, сделать выбор между привычными, устоявшимися традициями и «новым» восточным веянием. Так, например, человеку, живущему в центре большого города, трудно представить свою квартиру без карнизов, занавесок, глухих звуконепроницаемых стен и т.п.

Японское жилище — это, прежде всего обилие свободного пространства, заполненного светом и способного к трансформации, между тем как наши стандартные квартиры не всегда располагают достаточной площадью.

Еще одним важным моментом в интерьере японского стиля является подиум. В Стране восходящего солнца с давних времен принято делить пространство на зоны. Это достигалось не только

установкой ширм-перегородок, но и частичным повышением уровня пола, который зрительно как бы увеличивал полезную площадь жилища.

В первую очередь следует думать об удобстве и практичности и только потом о модных тенденциях. Красиво декорированная квартира должна оставаться жильем, местом, где придется проводить большую часть своего времени. По - этому, оформляя свой дом в стиле минимализма, просто придерживайтесь определенного направления и цветовой палитры. На самом деле смешение стилей, если в интерьере помещения присутствует какое-то единое связывающее звено, не так страшно, как это обычно преподносят. Тем более что зачастую такое смешение видно только профессионалу.

Так, например, очистить квартиру от всего лишнего не значит избавиться от шкафов, ковров или приятных безделушек. Достаточно того, чтобы все эти предметы гармонично вписывались в обстановку, не привлекая к себе особого внимания.

Шкафы должны быть полностью закрытыми, ящики, мебель и подиум выполнены в строгом, с прямыми углами и линиями стиле. В качестве отделки желательно использовать только натуральные материалы, такие как дерево, кожа, камень, стекло и т. д.

Минималистский дизайн дома может носить современный характер, а может быть, и обустроен в стиле минимализма. Формы интерьера, цвет и текстуры - главные показатели стиля. Освещение, как правило, промышленного дизайна с акцентом путиведущего освещения в искусных светильниках. Современный минималистский дизайн вырисовывается в белых или нейтральных тонах. Обычно акцент делается на стены, где практически нет декора. Большое пространство голых стен в максимально естественных тонах или применение стекла в виде декора, используется для создания ощущения воздушности. Современный минималистский дизайн смело использует геометрические формы вместе с полированной отделкой. Одним

из видов минимализма - это внедрение ассиметричного баланса. Текстура в холодном минимализме сведена к минимуму, а форма превосходит функциональное предназначение. Мебель имеет рационализированные формы и оббита тканью или кожей в нейтральный цвет или тон на тон с узорами. Металлические акценты в виде нержавеющей стали или хрома декорируют некоторые части мебели, оборудования и арматуру - тоже являются частью стиля минимализма. Деревянные поверхности шкафов полируют или лакируют в более белые света древесины. Полы, как правило, из: бетона, дерева, линолеума или плитки и несут легкий характер уборки.

С другой стороны современный минимализм может, отличается строгим характером в стиле дизайна, но с более мягкими формами, линиями, цветами. Плавные изгибы и округлые линии складываются в интерьере путем смещения плоскостей, мебели и аксессуаров. Стены нейтральны, но более с теплыми оттенками, к примеру, темно-серый цвет, коричневый, кремовый или бежевые тона. Смелые, яркие цвета, часто применяют в тех местах, где требуется роспись стен или красочная обивка ковров. Текстура является важным компонентов в придании тепла и уюта в современный минималистский дизайн дома. Микрофибер или велюр - это ткани, который добавляет мягкие штрихи в интерьер. Например, велюровые диван и кресла или плюшевые коврики вносят мягкость, уют и тепло в интерьер. Яркие насыщенные цвета наполняют пространство современной энергией.

Минимализм, является популярным стилем дизайнеров интерьера. Если взглянуть на европейский стиль, то иногда в нем можно увидеть проблески минимализма, а иногда бушующий минимализм в пространстве. Однако последняя тенденция минимализма в интерьере набирает свой оборот; не за счет моды, а за счет удобного интерьера.

Кроме философских воззрений и жизненных приоритетов минимализм – это еще и дешево, гораздо дешевле, чем многие

думают. При этом вариантов обустройства жилья в духе минимализма существует не меньше, чем в традиционном стиле. И даже владельцы малогабаритных квартир смогут стильно обустроить свое жилье, проявив лишь немного смелости и фантазии. Если вы уже решили стать приверженцем минимализма и превратить свое жилье в образец этого направления, то вам будет полезно прочесть следующие рекомендации.

Минимализм требует, чтобы обои в комнате были однотонными, неважно холодные или теплые это будут тона, гладкая или шероховатая поверхность – это дело вкуса. На рынках, где спрос на них небольшой, такие обои стоят дешевле, чем обычные, с узорами и различными оттенками. В принципе, можно обойтись и вообще без обоев, покрасив стены валиком и обтянув их полотном, которое является хорошим декоративным материалом и может заменить ковер. Однородность стен можно разбавить фотографиями или картинами, а также рисунками на самих стенах. В любом случае, главное не переусердствовать и не перегрузить визуальный фон – какой уж тут тогда минимализм.

Окна в минимализме выполняют только свою основную функцию – пропускают свет и ничего больше: это не конструкции для занавесок и гардин. От яркого солнечного света можно спрятаться с помощью соломенных или металлических жалюзи. Оконные рамы, а с ними и двери, трубы, батареи можно выкрасить в яркие цвета: оранжевый, зеленый и т.д., причем в каждой комнате цвета должны быть разные.

Что касается пола и потолков, то последние чаще всего остаются белыми, синими, голубыми, с нарисованными звездами или облаками. А для пола подойдут любые материалы, хотя можно оставить их и в первоначальном виде или использовать подиумы, чтобы подчеркнуть какие-либо элементы помещения и акцентировать внимание на его неоднородности.

Вместо шкафов в минимализме используют стеллажи, полки, этажерки, которые хорошо подходят и для установки комнатных

растений. Для размещения одежды обычно используются вешалки или платяные шкафы.

Простота – это главная черта минимализма. Простота убранства жилья отнюдь не свидетельствует о том, что у вас неправильный подход к его обустройству. Напротив – это позволят вам выразить себя, отбросив все лишнее.

В целом, подводя, итог, следует заметить, что, несмотря на кажущуюся простоту, минимализм в интерьере оставляет большой простор для творчества. Возможность модификации интерьера в соответствии с индивидуальными предпочтениями – добавлять характерные детали, играть с цветовой гаммой, подбирать нестандартные формы и аксессуары.

Сказать, что культура уникальна и неповторима, как никакая другая – значит не сказать практически ничего. Именно её непохожесть и загадочность так привлекают нас. Чтобы создать японский интерьер, нужно понимание культуры этой загадочной страны, особое восприятие мира, которое и отражается в обустройстве. Для Востока, в том числе и для Японии, характерна интровертность, сосредоточение на внутреннем мире и ощущениях. И поэтому такой интерьер практически всегда минималистичен и в этом зачастую таится философский смысл. Иными словами, духовное начало преобладает над материальным, но выражается через него. Лишь несколько предметов обстановки много свободного пространства – таков классический японский интерьер. Но каждая вещь имеет своё назначение – создавать и сохранять гармонию в доме

ТЕМА 17. Дизайн архитектуры. Дизайн одежды.

17.1. Дизайн архитектуры

Архитекту́ра, или зо́дчество — искусство и наука строить, проектировать здания и сооружения (включая их комплексы), а также сама совокупность зданий и сооружений, создающих пространственную среду для жизни и деятельности человека. Архитектура непременно создает материально организованную среду, необходимую людям для их жизни и деятельности, в соответствии с их устремлениями, а также современными техническими возможностями и эстетическими воззрениями. В архитектуре взаимосвязаны функциональные (назначение, польза), технические (прочность, долговечность) и эстетические (красота) свойства объектов.

Архитектурные работы часто воспринимаются как культурные или политические символы, как произведения искусства. Исторические цивилизации характеризуются своими архитектурными достижениями. Архитектура позволяет выполняться жизненным функциям общества, в то же время направляет жизненные процессы. Однако архитектура создается в соответствии с возможностями и потребностями людей.

Предметом работы с пространством является и организация населенного места в целом. Это выделилось в отдельное направление — градостроительство, которое охватывает комплекс общественно-экономических, строительно-технических, архитектурно-художественных, санитарно-гигиенических проблем. По этой же причине трудно дать правильную оценку архитектурному сооружению, не зная градостроительства.

Одной из высших международных наград в области архитектуры является Притцкеровская премия, присуждаемая ежегодно за наиболее выдающиеся достижения в области архитектуры.

По решению Двадцатой Генеральной ассамблеи Международного союза архитекторов (МСА), проходившей в

Барселоне в 1996 году, ежегодно в первый понедельник октября отмечается международный профессиональный праздник архитекторов и ценителей архитектурных шедевров — Всемирный день архитектуры.

Как вид искусства архитектура входит в сферу духовной культуры, эстетически формирует окружение человека, выражает общественные идеи в художественных образах.

Историческое развитие общества определяет функции и типы сооружений (здания с организованным внутренним пространством, сооружения, формирующие открытые пространства, ансамбли), технические конструктивные системы, художественный строй архитектурных сооружений.

По способу формирования образов архитектуру относят к неизобразительным (тектоническим) видам искусства, которые пользуются знаками, не допускающими узнавания в образах каких бы то ни было реальных предметов, явлений, действий и обращённых непосредственно к ассоциативным механизмам восприятия. Эстетическая оценка произведения архитектуры определяется представлением о его способности обслуживать своё функциональное предназначение.

По способу развёртывания образов архитектуру относят к пространственным (пластическим) видам искусства, произведения которых:

- существуют в пространстве, не изменяясь и не развиваясь во времени;
- имеют предметный характер;
- выполняются путём обработки вещественного материала;
- воспринимаются зрителями непосредственно и визуально.

Выразительными средствами архитектурного искусства являются композиция, тектоника, масштаб, пропорции, ритм, пластика объемов, фактура и цвет используемых материалов. На эстетическое воздействие произведений архитектуры в значительной степени влияет конструктивное решение. Постройка

должна не только быть прочной, но и производить впечатление прочной. Если создаётся впечатление недостаточности материала, то здание выглядит неустойчивым и ненадёжным, однако наблюдаемый избыток материала, производит впечатление чрезмерной тяжести. Всё это вызывает отрицательные эмоции.

Градостроительство

В середине XX века архитектурная профессия разделилась на две ветви: «объёмное проектирование» (которое ведает проектированием зданий — «объёмов»), и «градостроительство» (то есть проектирование городских районов или крупных многофункциональных комплексов).

Градостроительство — раздел архитектуры, решающий задачи проектирования и развития городской среды. В том числе комплексно охватывает вопросы развития планировочного решения города, строительства новых объектов, санитарно-экономические и экологические проблемы.

Одним из основоположников современного градостроительства считается Ле Корбюзье. Ему принадлежит большое количество градостроительных проектов (1922—1945), в которых проведена идея «свободного городского плана», или «зеленого города» («Лучезарный Город» — по Ле Корбюзье) — идея, получившая настоящее распространение лишь во второй половине XX века.

Весьма важным (и дискуссионным) является вопрос о соотношении архитектуры и градостроительства

О соотношении понятий архитектуры и градостроительства пункт 92 Афинской хартии (градостроительного манифеста, составленного Ле Корбюзье и принятого конгрессом CIAM в Афинах в 1933 году) говорит следующее:

Архитектура приобретает первостепенное значение. Архитектура предрешает судьбу города. Архитектура определяет структуру жилища, первооснову градостроительного плана. Архитектура группирует жилища в крупные комплексы на основе точных расчётов.

Из сказанного следует, что Афинская хартия первичной считает архитектуру, исходя из принципа сомасштабности человеку: «Человек — мера всех вещей».

Однако существуют иные мнения. В частности, Зигфрид Гидион пишет:

В наше время архитекторы точно знают, что будущее архитектуры неразрывно связано с градостроительством. Один-единственный красивый дом сравнительно мало значит.

Очевидно, такой подход основан не на масштабе отдельного человека, а на масштабе крупных социальных групп, общества в целом.

Советская градостроительная школа также учила мыслить масштабами города как среды:

Невозможно почувствовать и выразить индивидуальный характер отдельного здания, не поняв его места в городе. Градостроитель… занимается объектами, которые по своим размерам и сложности на порядок превосходят обычное архитектурное сооружение.

Современное российское законодательство также рассматривает градостроительную деятельность как более широкое понятие, нежели архитектурную деятельность. В соотв. со ст. 1 ГСК РФ:

Градостроительная деятельность — деятельность по развитию территорий, в том числе городов и иных поселений, осуществляемая в виде:

- территориального планирования,
- градостроительного зонирования,
- планировки территории,
- архитектурно-строительного проектирования,
- строительства,
- капитального ремонта,
- реконструкции объектов капитального строительства.

В конце XX века, из градостроительства, на стыке социологии и общей теории систем, выделилась как

самостоятельная дисциплина урбанистика, имеющая своим предметом город и принципы городского развития.

17.2. Дизайн одежды

Профессия дизайнера одежды – это профессия художника, умеющего создавать одежду, которую захотят носить многие. Эта профессия в настоящее время очень востребована, имеет высокий социальный статус. Дизайнер создает моду. Мода – это то, что является неотъемлемой частью жизни любого общества.

Сегодня быть дизайнером костюма – значит владеть искусством создания гармоничного образа, который соответствовал бы современным тенденциям моды и потребностям заказчика. Исходя из этого, студенты получат хорошую подготовку не только по художественным и проектным дисциплинам, но и изучат моду как индустрию и как возможность профессиональной реализации на потребительском рынке современной одежды.

Выпускник – бакалавр дизайна одежды будет готов каналитической, организационной и практической работе по созданию собственной фирмы, а также востребован:

- как дизайнер одежды или ассистент дизайнера на крупных предприятиях и в небольших мастерских,
- как художник по костюму и стилист – в кино, театре или шоу-бизнесе,
- редактор отдела моды и иллюстратор – в популярных журналах, специализированных печатных изданиях и средствах массовой информации,
- модельер-конструктор – в сфере обслуживания,
- байер (закупки в магазинах модной одежды и обуви), мерчендайзер (продвижение продукции в розничной торговле)– в сфере торгового бизнеса.

Для успешной профессиональной деятельности дизайнер одежды должен быть широко образованным, обладающим глубокими знаниями в области художественной и проектной

культуры, быть художником и архитектором, конструктором и технологом, обязательно обладать навыками закройщика и портного.

Профессиональные дисциплины. Формируют знания и способствуют приобретению навыков по проектированию и формообразованию любого вида одежды, по созданию индивидуального образа и стиля, по разработке имиджа. В задачах этих дисциплин – овладение практическими и теоретическими основами проектирования, изучение модных тенденций и методов прогнозирования. В профессиональный цикл входят дисциплины: Дизайн-проектирование, Материаловедение, Архитектоника, Макетирование костюма, Инновационный текстиль, Декоративные отделки и аксессуары.

Общепрофессиональные дисциплины. Формируют оригинальное мышление студентов, развивают их творческие способности, преподаются традиционными и инновационными методами. В блок общепрофессиональных дисциплин входят: Академический рисунок, Живопись, Скульптура и пластическое моделирование, Цветоведение и колористика, Основы композиции, Цветная графика, Компьютерная графика.

Теоретические и практические дисциплины

Предоставляют возможность освоить профессию во всех ее аспектах, дают теоретические знания и практические навыки. В блок теоретических дисциплин входят: История культуры и искусства, История дизайна, История костюма и кроя, Художественная культура и этнография. На практических занятиях осуществляется проектно-технологическая разработка и практическое изготовление (отшив) авторских коллекций. Полученные студентами профессиональные навыки позволят выпускникам в дальнейшем успешно работать в профессии, представлять свои профессиональные работы на различных конкурсах и фестивалях моды. Блок практических занятий включает такие дисциплины: Техническое конструирование, Технология изготовления , Выполнение (реализация) проекта в

материале. Занятия по истории костюма и текстильной науки преподаются одновременно с креативным дизайном.

Дизайнер одежды

Дизайнером одежды называют специалиста, который работает в легкой промышленности, проектируя и создавая швейные изделия. Дизайнер одежды разрабатывает концепции новых коллекций одежды, подбирает ткани и фурнитуру, а также составляет техническую документацию для сопровождения производства одежды.

История появления профессии Дизайнер одежды Как возникла профессия? Как развивалась профессия?

Дизайн одежды выделился в отдельную отрасль дизайна в 19-20 веках, когда начало развиваться массовое производство одежды, соединяющей в себе функциональность и красоту. С тех пор проектирование одежды было направлено на удовлетворение соответствующих материальных и духовных потребностей людей, ориентируясь на современные тенденции моды, материалов, качества одежды.

Значимость для общества Важность, значение и социальный статус профессии

Развитие индустрии производства одежды сегодня идет быстрыми темпами. Современная одежда должна быть практичной и комфортной. Кроме того, она отражает традиции общества, его ценности, демонстрирует статус владельца. Хорошие специалисты в области дизайна одежды сегодня требуются и крупным фирмам-производителям, и в индивидуальном порядке. Оплата услуг дизайнера одежды зависит от его опыта, квалификации, таланта, эксклюзивности моделей, которые он создает.

Особенности профессии Дизайнер одежды Уникальность и перспективность профессии

Начать свой путь в профессии, связанной с конструированием и шитьем одежды, можно сегодня и самостоятельно, изучив дистанционные курсы, специальные

издания. Получение профессионального образования дает возможность дальнейшего творческого и карьерного роста, начиная от простого закройщика, заканчивая модельером или владельцем бренда, фирмы, ателье.

"Подводные камни" профессии Дизайнер одежды Все за и против профессии. Сложности и особенности.

Чтобы стать успешным дизайнером одежды, необходимы не только обычные навыки кройки и шитья, но и знания различных направлений и стилей в одежде, истории костюма. Человек этой профессии должен отличаться хорошим вкусом, чувством меры, творческим подходом к своей работе. Работая с клиентом, нужно уметь учитывать его желания, скрывая недостатки его внешности, подчеркивая достоинства, его индивидуальность, статус.

Где и как получить профессию Дизайнер одежды Где обучают профессии?

Первоначальные знания и навыки в данной профессии можно получить, окончив курсы кройки и шитья, авторские курсы, обучаясь в школе стилистики, учебном центре или центре творчества. Для получения среднего и высшего специального образования нужно поступить в швейное или художественное училище, институт искусств, институт моды либо в художественный институт.

Характеристика сотрудника

Творческая профессия накладывает свой отпечаток на личные качества сотрудников. Дизайнер одежды – генератор идей. Без креативности, оригинальности, нетрадиционного взгляда на вещи результат работы приравнивается к нулю. Усидчивость, трудолюбие, терпение – скрытые качества дизайнера. Порой приходится по нескольку раз переделывать одну и ту же работу.

Трудовые обязанности

В зависимости от того, в какой сфере и компании работает дизайнер одежды, определяются его должностные и трудовые обязанности. Однако существуют общие для всех стадии работы. Первая стадия: изучить спрос, потребности клиента. Вторая

стадия: разработка концепции и идеи будущего изделия, аксессуара. Как правило, она основывается на модные тенденции. Третья стадия: выполнение эскиза, чертеж макета. Четвертая, промежуточная стадия: предварительный эскиз обговаривается с клиентом, в случаи необходимости вносятся коррективы. Пятая стадия: изготовление изделия.

Особенности карьерного роста

Чем больше у дизайнера трудолюбия, терпения, коммуникабельности, тем больше шансов стать законодателем мод №1 в своем городе, а может и по всей стране. Все зависит от личных качеств, способностей, опыта работы, образования сотрудника. Служебную лестницу можно нарисовать внушительную: дизайнер, ведущий дизайнер, руководитель группы дизайнеров, начальник дизайнерского отдела, руководитель дизайнерского управления, арт-директор.

Кутюрье – именно таким модным словом сегодня называют дизайнера одежды. Профессия эта невероятно популярная, престижная. Имена Джоржио Армани, дизайнерский дуэт Доменико Дольче и Стефано Габбана тому весомое подтверждение. Это профессия не теряет актуальности. Ведь люди всегда хотят хорошо выглядеть, носить красивую одежду. С английского языка слово дизайнер (designer) так и переводиться – создатель оригинальных эскизов, образов, моделей, узоров.

На рубеже XX — XXI вв. изменились функции и роль одежды в социокультурной среде. Эти перемены привели к тому, что костюм утрачивает свои традиционные утилитарные качества. Сегодня модный костюм тяготеет то к станковым видам авангардного искусства, то к скульптуре, то становится элементом концептуальных инсталляций. Перенос центра тяжести с рассмотрения утилитарно-функционального значения одежды на культурно-художественное осмысление приводит к тому, что о костюме можно говорить терминами искусствознания и рассматривать его как объект междисциплинарных связей дизайна и искусства.

Социально-культурные перемены затронули дизайн, технологию, процесс производства костюма и семантическую сущность одежды. В связи с появлением новых технологий и формированием иной идеологической среды изменились традиционные представления о принципах и методах моделирования одежды. В производстве модного костюма появилось новое, пока не достаточно изученное направление концептуального костюма, что обуславливает актуальность рассмотрения как теоретических установок этого явления, так и исследование возможностей практического применения полученных данных.

Современный дизайн модного костюма развивает новые возможности за счёт соединения инновационных методов проектирования и использования приёмов концептуального искусства. Эта тенденция связана с тем, что сегодня в проектно-художественной культуре прокладывает себе дорогу стремление мыслить новой формой, целостной средой, в которой взаимоотношения человека и вещи пространственны. Желание человека более творчески и осмысленно подходить к формированию индивидуального образа приводят к тому, что костюм приобретает значимость как объект, существующий в определённых контекстах, «читается» и осознаётся в этих направляющих. Сегодня человек интересуется костюмными формами, способными отразить его субъективное миропонимание, ему нужна одежда, не только отвечающая утилитарным предназначениям, но и наделённая концептуальным художественным смыслом. Поэтому дизайн костюма на современном этапе начинает тяготеть к использованию методов и принципов концептуального искусства, в котором художественно-эстетическое созерцание произведения дополняется или заменяется интеллектуальным осмыслением.

Но направление концептуального дизайна одежды - это явление, имеющее долгую историю. Истоки концептуального проектирования костюма можно проследить в творчестве

английских художников Нового времени. Мастера сер. XIX в. посредством дизайна художественного платья старались воссоздать пластические формы, которые, по их мнению, создавали бы гармонию естественной природы женщин с окружающей средой.

Первые концептуальные костюмы А. Либерти не отличались от обычной моды, предлагая новые формы, обеспечивавшие комфорт. В этих идеях дизайна модного костюма, связанных с социально-культурными контекстами, но не контрастирующих обычной моде, содержатся истоки современного концептуального дизайна одежды прет-а-порте, когда костюм следует объективным требованиям удобной, современной одежды и одновременно является вещью-метафорой, отражающей субъективные ценности человека.

Первые концептуальные костюмы использовались суфражистками, отстаивавшими права женщин на работу, на право голосования. Они требовали и реформы в одежде. Женщины использовали костюм как средство декларирования своих политических убеждений. Это дает право утверждать факт принадлежности художественных платьев к «левым» дискурсам и связь проектирования костюма с социально-культурными и политическими контекстами. В общем рассмотрении моделирования художественного платья и костюмов, предлагавшихся в магазине А. Либерти больше прослеживается превалирование эстетической составляющей костюма. Художники до нач. XX в. рассматривали костюм как часть интерьера и элемента эстетизации среды.

К нач. XX в. формы эстетического костюма получили признание, идеи художественного платья стали распространяться в массовой моде и уже не считались авангардными формами костюма. Практику проектирования авангардной одежды продолжили футуристы, предлагавшие концептуальные идеи создания костюмов из нетрадиционных материалов и тканей ярких цветов и контрастных фактур. Футуристы упрочили

междисциплинарные связи искусства и дизайна модного костюма. Кроме того футуристы обратили внимание на возможность производственного изготовления концептуального костюма. Конструктивисты продолжили развивать идеи комбинирования социального заказа, эстетических идей и производственных требований.

В связи с переменами в социально-культурной среде, приведшими к появлению новой культуры постмодерна и возникновением концептуальных форм творчества в искусстве, в период 2-й пол. XX в. направление концептуального дизайна костюма выделилось в отдельное течение. Внимание дизайнеров начинает привлекать создание модной одежды массового производства, где авторские художественные концепции необходимо адаптировать к требованиям промышленных возможностей. В этот период в направлении концептуального дизайна костюма стали параллельно развиваться два течения: проектирование концептуальной одежды прет-а-порте и создание костюма от-кутюр или арт-объектов.

Перемены привели к формированию новых требований к дизайнерской деятельности. Задачи дизайнера костюма прет-а-порте теперь заключаются в способности моделировать техническую форму, которая легко трансформируется в эстетическую и наоборот. Для проектирования такого костюма художник должен создавать заданную форму, конструкцию, функцию и предметно-чувственное ощущение. Дизайнерская деятельность в этом случае проходит в определённом семантическом универсуме, которое задаёт общую систему координат для оценки предмета. Культурные, социальные, ментальные контексты, в которых воспринимается костюм, становятся основополагающими для понимания. Свидетельством служат экспериментальные коллекции в космическом стиле П. Рабана, А. Куррежа или смелые новаторские идеи костюма для свободной раскрепощённой молодёжи Р. Гернрайха.

В ответ на полистилистику постмодерна и появляющиеся тенденции глобализации в дизайне одежды в 1980-х гг. японские дизайнеры И. Мияке, Р. Кавакубо, Й. Ямомото предложили авангардные формы одежды, которые базировались на семантике национальной восточной культуры. Ценности традиционных понятий красоты послужили источником создания костюмных форм, контрастировавших западным канонам одежды. В творчестве дизайнеров утвердился деконструктивный, антитектонический принцип построения формы. Опираясь на традиции национальной художественной культуры и достижения научно-технической базы, они создали целое направление в костюмном формообразовании.

Японская авангардная мода в полемике с классической системой функционирования моды и традиционными стандартами дизайна костюма представила иную, контрастирующую трактовку модной одежды, чем открыла путь для следующих поколений концептуальной линии дизайна. Дизайнеры из Бельгии М. Маржьела, В. ван Бейрендонк, Б. Виллхелм представили на модных европейских подиумах концептуальные осмысления функционирования модной системы, посредством авангардных костюмных форм и конструкций. В нач. XXI в. в модной индустрии наряду с японским и бельгийским направлением, датские дизайнеры Б. Гонджини, Х. Вибсков начинают предлагать авторское понимание искусства создания и презентации костюма. Вследствие небольшого временного периода развития концептуальных направлений, в частности бельгийского и датского, и недостаточного теоретического осмысления понятий в исследовательской практике, следует отметить, что предлагаемые трактовки явлений отражают перцепцию восприятия автора и не являются обязательными.

Проследив эволюцию концептуальных форм одежды, очерчивается важная особенность феномена. Рассматривая образцы наиболее кризисных этапов эволюции авангардного костюма, прослеживается «левая» ориентированность костюмов.

Интерес заключается в том, что костюмы, отражающие сначала «левые» настроения, впитывающие колебания новой пластической и идеологической среды, вскоре становятся «крайне левыми» и в итоге «правыми». Проекция этих теоретических выводов на костюмные формы означает, что авангардное, противоречащее заявление английских художников в сер. XIX в. о ценности в платье естественных линий и цветов материалов, в противоположность общепризнанной викторианской моде пышных, громоздких форм, на рубеже XIX - XX в. стали общими тенденциями модной одежды. Тогда футуристы предложили в противоположность коричневым, серым и черным цветам в костюме яркие краски, динамичные формы, которые также затем стали определяющими в дизайне модного костюма. Культура постмодернизма пропагандировала плюрализм форм и идей в модном костюме, в итоге мода 1970-х, сер. 1980-х гг. не имеет общего художественного единства и ярких эстетических образов. А в конце 1980-х гг. появляются «крайне левые» концепции японских и бельгийских школ дизайна костюма, которые также стали общими классическими направлениями в модном костюме рубежа XX-XXI в., в частности появление стиля «гранж», стирание тендерных особенностей в костюме и тенденции деконструирования модных форм одежды.

Краткий экскурс в историю предполагает объяснение закономерности развития авангардных или концептуальных форм костюма. Это в свою очередь прогнозирует пути развития форм костюма в будущем, что доказывает актуальность рассмотрения направления концептуального дизайна костюма с целью практического применения данных в моделировании одежды.

Методика проектирования костюма прет-а-порте и приёмы концептуального искусства позволяют рассмотреть возможные модели развития бинома дизайна одежды и концептуализма. В работе приводится классификация концептуальных идей, экстраполированных в область моделирования костюма прет-а-порте, которую можно представить в виде визуальных цитат (по

творчеству Х. Чалаяна, М. Маржьелы, Х. Вибскова) и трансформирования концептуальной сущности художественного объекта в формы одежды прет-а-порте (по произведениям художницы Л. Орта и дизайнерских разработок "С. Р. Company" и "Vexed Generation").

ТЕМА 18. Промышленный дизайн. Металлические произведения декоративно-прикладное искусство. Основы технологии реставрации художественных изделий

18.1. Промышленный дизайн.

Промышленный дизайн (промдизайн, предметный дизайн, индустриальный дизайн) — отрасль дизайна, область художественно-технической деятельности, целью которой является определение формальных качеств промышленно производимых изделий, а именно, их структурных и функциональных особенностей и внешнего вида.

Первые промышленные дизайнеры появились ещё в XVIII веке в Англии, что связано, прежде всего, с деятельностью Джозайи Веджвуда и развитием промышленного производства набивных тканей.

Определение «индустриальный дизайн» появилось в 1919 году благодаря архитектору из Германии Вальтеру Гропиусу, основавшему революционную школу индустриального дизайна «Баухаус» в Веймаре (Германия).

После второй мировой войны индустриальный дизайн получил серьёзное развитие в Скандинавии и Нидерландах. Примерно в это же время интерес к направлению высказали прагматичные американцы — с целью увеличения продаж. В 60-е годы XX века направление стало настолько популярно в США, что была организована Коллегия Индустриального дизайна. В 1969 году член этой коллегии Томас Малдонадо дал весьма ёмкое определение индустриальному дизайну: «Индустриальный дизайн — это творческая активность, имеющая цель улучшать внешние достоинства объектов, производимых в промышленности».

Этапы разработки

Обычно разработка промышленного дизайна включает в себя следующие этапы

- генерацию идеи
- концептуальную проработку
- эскизирование
- макетирование
- трехмерное моделирование
- визуализацию
- конструирование
- прототипирование

Промышленный дизайн как вид деятельности включает в себя элементы искусства, маркетинга и технологии. Промышленный дизайн охватывает широчайший круг объектов, от домашней утвари до высокотехнологичных, наукоёмких изделий. В традиционном понимании к задачам промышленного дизайна относятся прототипирование бытовой техники, производственных установок и их интерфейсов, наземного и воздушного транспорта (в том числе автомобилей, самолётов,поездов), разнообразного инвентаря. Особое место занимает дизайн мебели и элементов интерьера, посуды и столовых приборов, разработка форм и концептов которых имеет глубокие исторические предпосылки.

Промышленный дизайн - разработка внешнего вида, конструкции и эргономики продукта для производства.

Промышленный дизайн — это разработка внешнего вида, конструкции и эргономики продукта для производства. Разрабатываемый продукт может быть совершенно новым и даже инновационным, но с другой стороны, промышленный дизайн может заключаться в улучшении уже имеющегося изделия. Именно промышленный дизайнер аккумулирует для дальнейшего воплощения требований маркетинга, производства, логистики, сервиса и других задействованных отделов заказчика к своему продукту.

Исследования и анализ проводится, как для проекта в целом, так и для отдельных его составляющих. Мониторинг существующих продуктов, в том числе в смежных областях, поиск

ошибок других производителей и выявление предпочтений потребителей — неотъемлемая часть работы промышленного дизайнера. Именно этот этап позволяет защитить заказчика от повторения своих и чужих ошибок, максимально оптимизировать дальнейшую работу.

Эскизирование позволяет представить несколько идей для решения поставленной задачи. На данном этапе не создается полноценный дизайн, а лишь предлагается его понятная концепция с помощью одного из средств визуализации (к примеру, карандашного наброска или компьютерной модели). Так заказчик имеет возможность из нескольких предложенных вариантов выбрать оптимальный или внести свои коррективы на ранней стадии реализации проекта, имея представление о том, в каком русле идет работа.

Техническое задание создается под любой проект — от пластиковой мыльницы до сложного медицинского оборудования. В этом документе собираются все данные по разрабатываемому продукту: описывается само изделие, его конструкция и характеристики; отмечаются требования заказчика к дизайну, защите и безопасности продукта, а также его пожелания по технологиям производства; приводятся исследования рынка конкурентных товаров. Задача данного документа — дать «точку отсчета» для всех участников проекта и обеспечить четкое понимание ожидаемого заказчиком результата.

3d-моделирование и визуализация обеспечивает более детальную прорисовку созданного эскиза. После выбора общей концепции, начинается работа над деталями, к примеру, размещение в корпусе необходимой электронной начинки, проработка габаритов. Результаты этого этапа работы представляются в виде презентации, что дает возможность заказчику более полно оценить воплощаемую идею.

Макетирование и прототипирование, грубо говоря, приближает абстрактный дизайн к реальной жизни. Несмотря на мощные современные средства визуализации, до сих пор только

макеты и прототипы позволяют ближе познакомиться с разработанной эргономикой. Хотя макеты и полноразмерные прототипы представляют собой лишь упрощенные варианты предлагаемой идеи, с их помощью можно «пощупать идею руками», защитив себя от возможных ошибок.

Конструкция и документация необходимы, если речь идет о проекте для производства. По желанию заказчика наше бюро создает математически-точную модель продукта с учетом характеристик используемых материалов и производственных ограничений, а также обеспечивает полный пакет необходимых документов для передачи изделия на любой завод или фабрику.

Производство образцов востребовано в тех случаях, когда речь идет о предварительном тестировании изделий целевой аудиторией перед запуском в производство больших и дорогостоящих тиражей. При масштабных затратах на производство несколько экземпляров-образцов, созданных с помощью технологии микротиражного производства, не существенно повысят общую стоимость проекта, но послужат еще одним проверочным этапом для разработанного дизайна и эргономики.

Авторский надзор позволяет избежать изменения определенных свойств или характеристик продукта на производственном этапе. К сожалению, приходится сталкиваться с ситуациями, когда на производстве для упрощения задачи вносятся коррективы в разработанный проект, а в результате выпущенное изделие, на которое было затрачено столько сил и средств, теряет свою конкурентоспособность. Авторский надзор помогает исключить возможность возникновения этой неприятной ситуации.

Промышленный дизайн

При всем многообразии самых различных продуктов, предлагаемых в настоящее время на рынке, компаниям-производителям становится все сложнее и сложнее выделиться на

фоне конкурентов и приятно удивить потребителя качественным и привлекательным дизайном промышленного изделия.

Вслед за тщательными исследованиями возможностей продукта и выработкой стратегии дизайнеры приступают к стадии промдизайна, который являет собой креативный синтез нового образа. Сначала в виде живых эскизов и далее, прорабатывая детали, в виде фотореалистической 2D и 3D графики.

Промдизайнеры контролируют весь процесс, начиная от концепта изделия до его финальной реализации, чтобы удостовериться, что их идея воплощена в жизнь.

При этом, с первых мгновений проекта, совместно с дизайнерами приступают к работе конструкторы и технологи по изготовлению пресс-форм. Все они, участвуя в "мозговых штурмах" или занимаясь компоновкой внутренних комплектующих, повышают эффективность создания нового продукта, снижают риски на ранних стадиях.

Наши специалисты помогут вам создать конкурентоспособное изделие, предложив свое оригинальное видение, свежий взгляд на решение сложнейших задач и изящные стилистические решения, будь то рестайлинг старой модели или разработка совершенно нового продукта.

В процессе разработки дизайна и производства изделия «Смирнов Дизайн» использует новейшие технологии и методики, создавая для будущего потребителя неповторимый опыт общения с продуктом.

18.2. Металлические произведения декоративно-прикладного искусства

Металл художественный, художественные изделия из металла, произведения декоративного искусства, такие как ювелирные изделия, посуда, украшения, предметы культа, архитектурные детали, сделанные из металла.

На Западе классификация изделий из металла как вида декоративного или декоративно-прикладного искусства – явление

сравнительно недавнее. До промышленной революции различие между «декоративным» и «изящным» искусством не было существенным, и работа по металлу с точки зрения художественного мастерства рассматривалась как равноценная живописи и скульптуре. Во многих случаях мастер, создававший предметы из металла, оказывался искусным художником и в другой области, например в скульптуре. На Востоке, однако, никогда не возникало дистанции между «высоким» и «малым» искусством, и изделия из металла продолжают занимать очень важное место в художественной культуре.

Материалы.

Основными материалами для создания художественных изделий из металла являются золото, серебро, бронза, медь, латунь, железо и оловянный сплав. Золото и серебро обычно сплавляются с небольшим количеством меди. Процентное соотношение золота в сплаве выражается в каратах (1/24 часть сплава); 14-каратное золото, например, содержит 14/24 золота, 10/24 меди. Полновесное серебро обычно содержит 92,2% серебра и 7,8% меди. Природный сплав примерно трех частей золота и одной части серебра, известный как электрум, применялся в древности. Благодаря своей ценности и пластичности золото и серебро обычно использовались для изготовления мелких предметов. Медь, будучи мягким металлом, часто использовалась для создания кованых изделий; еще чаще она служила в качестве опоры или оправы для деталей из других материалов, в виде сплава или листовой меди. Бронза – сплав меди и олова, часто применяется в скульптуре, где особенно ценны текучесть, сопротивляемость сжатию, плотность и твердость этого материала. Латунь представляет собой сплав меди и цинка, особенно широко использовавшийся в искусстве Востока и в позднесредневековой Англии. Железо употребляется для создания произведений в технике литья и сварки, особенно с 12 в. Литое железо, сжимающееся на холоде, позволяет достичь меньшей четкости форм, и поэтому используется, прежде всего, в

архитектуре, где в первую очередь требуются прочность и надежность, например, для изготовления ворот, орнаментальных решеток и дверных фонарей. Из сварочного железа, менее ломкого, чем литое, путем горячей обработки могут создаваться узоры из тонких листов и планок. Оловянный сплав состоит в основном из олова с различными по количеству добавками других металлов. Старинное «немецкое олово» (4 части олова к 1 части свинца) было мягким и тяжелым, из него изготавливали литые и кованые пивные кружки и блюда. В 19 в. «британский металл» (89 частей олова, 6 частей сурьмы, 2 части меди, 2 части латуни, 1 часть железа) применялся для промышленного производства легких и твердых заменителей серебра для чайных и кофейных сервизов. Свинец и олово по отдельности почти никогда не использовались в художественных целях. Сорт свинца, называемый «старый свинец», содержит небольшую часть серебра, которое придает ему устойчивость к разложению и особую окраску; он использовался для отливки римских саркофагов, а также для изготовления средневековых крестильных купелей.

Техники формовки.

Существуют два основных метода формовки металлов: ковка и литье. Нагретые или холодные заготовки (куски металла, отлитые в подходящие для хранения и транспортировки формы) расплющиваются и деформируются вручную (молотом) или прессом либо плавятся в горне и выливаются из тигля в литейную форму. Более податливые металлы в горячем или холодном состоянии могут протягиваться через прокатный стан (перфорированный блок из литого железа или стали с пазами по сторонам) для изготовления проволоки, труб или брусков.

Ковка (англ. smithery, forging, фр. forgement, ecrouissage, нем. Schmieden, Hammern) может быть ручной и механической. Ручная ковка с древнейших времен была одним из важнейших способов художественной обработки металлов, изготовления

разнообразных изделий, произведений скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

Методом ковки можно придать любую форму тонким листам металла (т.н. листовая заготовка). Часто листовая заготовка нагревается для придания материалу большей ковкости.

Различные предметы, пустые внутри, – бокалы, чашки и чайники, их ручки и сливы легко делаются путем сворачивания и запаивания листовой заготовки. Допромышленной революции подобные сосуды выделывались при помощи ручной вытяжки – обработки листа металла молотом по нескольким наковальням с последовательно увеличивающимся изгибом; перед каждой новой стадией ковки металл повторно нагревали. Оставленные молотом следы на внешней поверхности изделия удалялись выравниванием специальным полировальным молотком, а завершающая полировка выполнялась вручную мелкозернистым абразивным составом. Затем в неприметном месте ставились метки изготовителя или пробирные клейма.

С начала 19 в. ручную вытяжку сменила механическая обкатка – изготовление сосуда из плоского диска на вращающемся станке при помощи инструментов, которые постепенно увеличивали изогнутость стенки. Горячая и холодная прокатка на гидравлическом прессе сделала возможным очень быстрое изготовление полых сосудов из листовой заготовки. Нанесение декора на поверхность тоже стало механизированным: к листовой заготовке прикладывали валики с нарезным непрерывным узором. Плоские изделия, некогда изготавливавшиеся вручную литьем или ковкой, стали штамповать и формовать в один ход пресса.

Разные детали одного изделия часто соединяются методом сварки, который включает плавление паяльной лампой и последующее спаивание металлов в месте соединения. Ок. 1742 ножовщик Томас Боулсовер из Шеффилда обнаружил, что серебро и медь, если их одновременно нагреть до высокой температуры, сплавляются механически. Изготовленное таким образом шеффилдское столовое серебро было распространено до

1840, когда этот процесс был вытеснен гальваностегией, т.е. нанесением покрытия из драгоценного металла электролитическим осаждением на металлическую основу, погруженную в раствор соли золота или серебра.

Литье (англ. casting, moulding, фр. fonte, coulage, нем. GieЯen) позволяет получать отливки сложных форм, больших и малых размеров и высокого художественного качества как в единичных экземплярах, так и сериями. Технику литья используют для создания крупных изделий из бронзы, латуни, железа и свинца и мелких изделий из золота, серебра и оловянных сплавов. Эта техника основана на свойстве расплавленного металла принимать форму емкости, в которой он находится, и сохранять эту форму, остывая до твердого состояния; матрица, или литейная форма, имеющая форму будущего изделия, обычно делается из песка или глины. Ради экономии металла и уменьшения веса изделия мелкие отливки обычно делаются монолитными, а крупные изделия – полыми и часто собираются из нескольких кусков. Наиболее распространенным методом литья в бронзе является cire-perdue (утраченный воск). В этом случае фигура сначала грубо формуется в глине, а затем покрывается воском. Резьбой по воску производится желаемая моделировка, после чего накладывается завершающий слой глины. В процессе обжига глиняная модель твердеет, а воск плавится. Через вертикальные литники (отверстия) расплавленную бронзу вливают в пространство, оставленное воском; глиняную оболочку и сердцевину удаляют, когда бронза остынет. Полученную в результате тонкую полую отливку дорабатывают вручную.

Декор из листовой заготовки.

Куски нужной формы вырезаются из металлических листов ножницами, а для получения рисунка они могут подвергаться штамповке. Наложение этого типа декора на поверхность сосуда в англоязычной литературе обозначается термином cut-card. Фигуры и узоры, рельефно выступающие над поверхностью сосуда, выполняются выколачиванием металлического листа с

оборотной стороны пунсоном в технике, называемой объемной чеканкой, или repoussй (франц.); подобным образом вогнутый рисунок выполняется с лицевой стороны плоской чеканкой. Ровные поверхности могут быть украшены гравировкой при помощи резца или грабштихеля; иногда рисунок прочерчивается сквозь нанесенный на поверхность воск и затем протравливается кислотой. На поверхность изделия может напаиваться тонкая проволока, обычно витая (скань, филигрань), и мелкие шарики (зернь), образующие рельефные формы или тонкий орнамент; сканью и зернью часто украшали оправы драгоценных камней. Если вместо резца используются вращающиеся валки, поверхность приобретает зернистую, матовую или шероховатую фактуру.

В отдельные периоды в некоторых странах в поверхности предметов из меди, латуни, бронзы и стали, а иногда из золота и серебра, делались выемки при помощи вытравливания или гравирования, которые заполнялись другим материалом. Если это заполнение состоит из черных серных соединений серебра, меди или свинца, то такая техника называется чернью, ниелло (итал. niello); если выемки заполняются стекловидной глухой или прозрачной эмалью, то это называется выемчатой эмалью, шанлеве (франц. champleve). Выемки могут также создаваться припаиванием тонких металлических полосок или проволочек-перегородок (франц. cloisons) на гладкую основу из золота, серебра, меди или бронзы; затем выемки заполняются эмалями и изделие обжигается. Эта техника называется перегородчатой эмалью, или клуазоне (франц. cloisonne). Третий вариант этой техники – насечка: на поверхность изделий из стали, латуни или других материалов наносился рисунок из углубленных желобков, выемок и зазубрин, которые заполнялись золотой или серебряной проволокой, затем поверхность тщательно разглаживалась. Техника насечки была изобретена и распространена в Дамаске, поэтому в зарубежной литературе ее иногда называют

дамаскированием, что означает также подражание дамасской стали.

История художественного металла

Древний мир.

В древности в Египте и Передней Азии считалось необходимым сохранять в погребении тело и имущество усопшего. Судя по многочисленным находкам в погребениях, металлические изделия имели огромное значение в древних обществах.

Египет.

Как и все египетское искусство, художественные изделия из металла следовали традиции, сформировавшейся в эпоху Древнего царства (ок. 2780–2280 до н.э.). Строгость, величественность и каноничность египетских скульптурных портретов и фризовых росписей гробниц в той же мере присущи сопутствовавшим им металлическим предметам, особенно ювелирным украшениям, которые были важным элементом египетского костюма. Ювелирные изделия эпохи Древнего царства указывают на то, что техники ковки, гравировки, припоя, а также проката проволоки уже получили значительное развитие. В больших количествах применялась медь; сосуды эпохи Древнего царства явно изготавливались способом холодной ковки и повторяли формы глиняных изделий. Эпоха расцвета египетского художественного металла – период Нового царства (1574–1085 до н.э.), когда Египет находился в зените своего могущества и процветания; в это время и формы изделий, и технологии их изготовления достигли совершенства. В Древнем Египте на протяжении всей его истории золото сохраняло значение особого символа, связанного с культом бога Солнца Ра; в числе более чем 2000 предметов, найденных в гробнице фараона Тутанхамона, были золотые саркофаги, трон и четыре колесницы, а также ювелирные украшения.

Месопотамия.

Самые древние художественные изделия из металлов – золота, серебра и меди – были найдены в царских гробницах Ура (середина 3 тыс. до н.э.), одного из городов Шумера, государства в южной Месопотамии. Шумеры использовали геральдические композиции со строго симметричными изображениями животных и человеческих фигур во всех видах искусства; златокузнецы и ювелиры уделяли особое внимание проработке формы и моделировке причесок золотым листом, изготавливали золотые и серебряные ритуальные кинжалы и изысканные сосуды для питья. Скульптурные предметы, такие, как серебряные и медные модели лодок, украшенный чеканкой кованый золотой шлем, серебряная с золотом статуэтка барана и т.п., отражают придворную жизнь раннединастического земледельческого общества. Бронзовая модель запряженной повозки является самым ранним известным примером литья методом утраченного воска.

Редкий памятник следующего периода истории Месопотамии – великолепная, в натуральную величину бронзовая голова, которая предположительно является портретом аккадского царя Саргона Древнего.

Малая Азия и Левант.

Множество металлических изделий обнаружено в погребениях прибрежной малоазийской культуры (ок. 2500 до н.э.) в Гиссарлыке (Троя). Особого внимания заслуживают маска из кованого золота и золотые ювелирные изделия, в которых повторяется мотив туго закрученной двойной спирали. Еще более богатый клад того же периода, с небольшими серебряными и бронзовыми фигурками животных, изящными золотыми кувшинами и кубками, золотыми ювелирными украшениями и наконечниками боевых топоров был раскопан в могильнике в Аладжа Хююке. Такое разнообразие материалов, форм и техник предполагает высокий уровень развития металлургии. В этот период жители Египта, Месопотамии и Малой Азии вели прибыльную торговлю металлическими изделиями с Финикией и

Сирией; в изделиях двух последних стран чувствуется слияние различных художественных стилей.

Ассирия.

В Ассирии не было собственного хорошо развитого металлургического производства; мастера и металлические изделия вывозились из разных областей империи. Несколько бронзовых чаш, найденных в Нимруде, возможно, завезены с Кипра или из Финикии: они украшены разнообразными декоративными мотивами, выполненными гравировкой, резьбой и объемной чеканкой. На бронзовом рельефе с «Балаватских ворот» в Нимруде есть две сцены в технике чеканки; фризовая расстановка фигур, движущихся в пустом пространстве, позволяет предположить, что эти рельефы могут иметь скорее местное, чем иноземное происхождение.

Иран.

Среди множества небольших бронзовых предметов, раскопанных в могильниках 12–7 вв. до н.э. в Луристане, на западе Ирана, преобладают детали конской сбруи, украшения колесниц, застежки и оружие. Большая часть этих предметов представляет собой стилизованные изображения животных, имевшие ритуальное или вотивное назначение, они посвящались божествам и духам предков. Искусство иранской державы Ахеменидов (ок. 550–330 до н.э.), вероятно, унаследовало некоторые черты этого схематизированного анималистического стиля. Лучшие образцы ахеменидских художественных изделий из золота, серебра и бронзы представлены археологическими находками, среди которых следует отметить золотой браслет в форме пары противостоящих друг другу грифонов, с драгоценными камнями, вставленными в ложа, образованные припаянными на ребро металлическими ленточками; серебряный ритон (имеющий вид рога сосуд для ритуальных возлияний или питья) с ребристым туловом, поддерживаемым литой фигурой

грифона, и маленькая литая фигурка крылатого горного козла из серебра с золотой насечкой, служившая ручкой большого бронзового сосуда. В формах некоторых из этих предметов чувствуется греческое влияние, но в целом они отражают вкусы местного военного общества. Фантастические крылатые животные и сцены конной охоты (и те и другие мотивы восходят к ассирийскому искусству) вновь появляются в художественном металле иранской империи Сасанидов (227–651).

Скифы.

Скифы и родственные им племена североиранской языковой группы, которые населяли обширные территории Северного Причерноморья и Прикаспия во второй половине 1 тыс. до н.э., славились своими декоративными изделиями из металла: элементами парадной конской упряжи (седла, уздечки, стремена), коваными бронзовыми и золотыми застежками-фибулами и т.п. Эти предметы были украшены изображениями животных в сплетении с абстрактным орнаментом; их декоративные мотивы, получившие название «звериного стиля», были известны многим более поздним европейским и азиатским культурам. Литье методом утраченной восковой модели не практиковалось, зато были чрезвычайно популярны техники выемчатой и перегородчатой эмали, а также инкрустация драгоценными камнями. Заметная близость между иранским орнаментом и скифскими ювелирными изделиями подтверждает общность их происхождения.

Античный мир.

Крит.

Население Крита минойского периода почитало природу, в его искусстве проявилась изобретательность мастеров в использовании природных форм. Хотя первостепенное значение имели живопись и керамика, в дворцовых комплексах в Кносе, Фесте и Маллии также работали мастера по золоту, серебру и меди; в Фесте и Маллии были бронзолитейные мастерские. В погребениях на острове Мохлос, датированных ок. 2000 до н.э.,

кроме медных инструментов и оружия, были обнаружены самые ранние из значительных образцов крито-минойской работы по металлу; среди этих предметов были золотые ювелирные украшения в форме листьев и цветов, звериная маска и бронзовая фигурка льва. Большинство раскопанных на Крите изделий из металла, датируемых временем после ахейского завоевания (ок. 1100 до н.э.), имеют кипрское или сиро-финикийское происхождение и стиль.

Греция.

Самые ранние образцы работы по металлу, происходящие из материковой Греции, относятся к микенскому периоду (ок. 1500–1100 до н.э.). В пяти царских захоронениях на агоре Микен были найдены диадемы и короны из золотых листочков, украшения, воспроизводящие мотивы живой природы, золотые маски и нагрудные диски. Две золотые чаши того же периода (ок. 1500 до н.э.), найденные в Вафио, украшены чеканными рельефами с динамичными сценами охоты на буйволов, в стиле которых чувствуется крито-минойское влияние. Начиная с 8 в. до н.э., лучшими греческими произведениями художественного металла были объемные изображения людей, т.е. круглая скульптура. Греческие скульпторы работали в бронзе, золоте, серебре, железе и даже свинце; они, в частности, довели искусство бронзового литья методом утраченной восковой модели до профессионального уровня. Для геометрического стиля 8 в. до н.э. типичны маленькие бронзовые статуэтки мужчин и коней. В конце 7 в. до н.э в Аттике появились более крупные бронзовые статуи куросов (юношей). Изобретение метода литья крупных бронзовых фигур приписывают братьям-скульпторам Феодору и Ройку с острова Самос, жившим в 6 в. до н.э., хотя полые литые изображения были известны еще в предшествующем столетии. Хрисоэлефантинная техника скульптуры (из слоновой кости, на деревянном каркасе и с золотой обшивкой) была наследием Крита; предположительно к этому типу принадлежали выполненные Фидием (ок. 500–432 до н.э.) статуи Афины

Парфенос и Зевса Олимпийского. Греческие золотые и серебряные ювелирные изделия этого времени демонстрируют влияние ближневосточных образцов.

Этруски и Рим.

Этрусские изделия из бронзы и железа до 800 до н.э. – небольшие статуэтки из святилищ, декоративные крышки урн для хранения пепла после кремации и умбоны (выпуклые колпаки, укрепляющие середину круга) для щитов и колес повозок, в украшение которых были включены стилистические элементы, заимствованные из художественного металла европейских кочевых племен. В более поздней бронзовой скульптуре, ювелирных украшениях и сосудах из золота и серебра начинает все более преобладать влияние греческих изделий. Богатство и великолепие быта эпохи расцвета Римской империи породило большой спрос на сосуды и другие предметы домашней утвари, особенно серебряные и бронзовые. Римские художественные изделия из металла во многих случаях являются лишь средством для показа скульптуры или орнамента, выполненного в высоком рельефе; однако такая демонстрация владения техникой зачастую искажала понятие о функциональном назначении предмета. Металлические предметы украшались мифологическими сценами, растительными орнаментами, гротескными масками, натюрмортами и вакхическими сценами, которые выполнялись в технике литья, чеканки, резьбы и гравировки. Сохранилось сравнительно мало римских золотых изделий; одно из наиболее замечательных произведений – относящаяся к началу 3 в. патера (блюдо для возлияний) из Ренна. Что касается бронзы, наиболее выдающимся из сохранившихся памятников является конная статуя императора Марка Аврелия.

Раннее христианство, Византия и Италия.

После падения Западной Римской империи (ок. 476) греко-римские изобразительные и орнаментальные мотивы в преобразованном виде продолжали существовать в

раннехристианском и византийском церковном искусстве. Главными центрами художественного металла вплоть до арабских завоеваний (ок. 650) оставались Антиохия и Александрия, где изготавливалось множество литургических сосудов из серебра. В эпоху иконоборчества (726–843) в Византии было запрещено создавать изображения Христа в любом материале. С окончанием иконоборчества возобновилось изготовление литургической утвари, пышно украшенной золочеными серебряными рельефами, выполненными в технике объемной чеканки, и инкрустированных драгоценными камнями и эмалями. Константинополь был главным центром производства перегородчатых эмалей на золоте и литых бронзовых церковных дверей с рельефами, серебряным и черненым орнаментом. «Прекрасные врата» храма Святой Софии Константинопольской были установлены в 838; в 11 и 12 вв. византийские и итальянские мастера создали множество таких дверей в Италии и на Сицилии.

Средние века.

Время расцвета кузнечного мастерства – Средние века. Переломным моментом в искусстве ковки стало распространение стали. Центрами кузнечного ремесла стали такие города как Дамаск, Милан, Аугсбург. Оружейные мастера прославили русский город Тулу, бытовыми коваными изделиями (флюгерами, замками, канделябрами и т.д.) славились Венеция и Нюрнберг, решетками – Толедо и Прага, утварью – Герат и Мосул.

Решетки, ворота, оружие, доспехи, утварь, украшения покрывали рельефами, просечным узором, насечкой, росписью.

Раннее Средневековье, эпохи Каролингов и Оттонов.

В эпоху раннего Средневековья работа по металлу была основным средством художественного выражения. Драгоценные перегородчатые эмали и вставки из драгоценных камней, дополненные чеканкой, филигранью и чернью, широко использовались в эпоху т.н. Каролингского Возрождения, при императоре Карле Великом. Золоченый медный потир (ок. 780), преподнесенный аббатству Кремсмюнстер, имеет форму, которая

стала типичной к этому времени: чаша покоится на расширяющейся книзу ножке со сферической промежуточной вставкой. Тулово и ножка украшены фигурными пластинками, размещенными на фоне гравированной плетенки. В 9 в. ведущую роль играла реймсская школа, мастера которой создавали пышно декорированные предметы, такие, как островерхая гробница короля Арнульфа. Наиболее известное произведение англосаксонской школы, центром которой был Кент, – драгоценности короля Альфреда Великого (ок. 890); ирландскую школу представляет потир из Арда, импозантный двуручный сосуд, украшенный типичной кельтской плетенкой из тонкой золотой проволоки.

С воссозданием в правление династии Оттонов (912–1024) на территории Германии и Италии Священной Римской империи (962) ведущая роль в производстве художественных изделий из металла перешла от Реймса к городам Рейна. В большом количестве изготавливались литургические сосуды, форма которых следовала каролингским традициям; делались рельефы из золота и серебра со сценами повествовательного характера, заключенные в рамки с цветными драгоценными и поделочными камнями. Находящиеся в соборе в Трире реликварии гвоздя Святого Креста, ступни Св. Андрея и кисти Св. Власия (ок. 990) имеют формы, повторяющие очертания содержащихся в них святынь. Среди наиболее замечательных произведений художественного металла этого периода – бронзовые двери и Триумфальная колонна Христа в соборе в Хильдесхайме (ок. 1015). На рельефах дверей представлены сцены грехопадения и евангельский цикл; расположение рельефов на колонне повторяет композицию рельефов римских колонн Траяна и Марка Аврелия.

Романский стиль.

В 11–12 вв. обработка металла оставалась ведущим художественным ремеслом. Формы церковной архитектуры и сопутствующего ей скульптурного рельефа нашли отражение в изделиях из металла: многие реликварии сделаны в виде зданий с

двускатной крышей и украшены многочисленными фигурами в высоком рельефе. Предметы, привозившиеся крестоносцами с Востока, способствовали распространению сильного византийского влияния. Часто в одном произведении использовались все техники, которыми владел мастер. Наиболее прогрессивные мастерские городов областей Рейна и Мозеля в 12 в. способствовали распространению натуралистической манеры изображения человеческих фигур и растительных форм. Создателем двух замечательных переносных алтарей (ок. 1100) считается золотых дел мастеру Рогерус из Хельмарсхаузена; лотарингский мастер Ренье из Юи в начале 12 в. отлил бронзовую крестильную купель для церкви св. Варфоломея в Льеже. Годфруа де Клер из Юи изготовил для своего покровителя реликварий головы папы Александра (ок. 1146), триптих (ок. 1150) и переносной алтарь (ок. 1150). Последним крупным мастером романского художественного металла был Николай Верденский, который создал раку Богоматери в соборе в Турне (1205). Из бронзы отливали водоносы в форме грифонов и львов. Медь использовалась для светильников в форме короны; благодаря растущему спросу на церковную утварь впервые в искусстве большое значение приобрело сварочное железо.

Ближний Восток.

Мусульманское искусство в целом характеризуется богатством и великолепием художественных форм и приемов. В работе по металлу одной из наиболее распространенных декоративных техник была насечка, или инкрустация золотой, серебряной и медной проволокой, образующей переплетающиеся арабески, на поверхности изделий из бронзы, латуни и стали. Поскольку ислам запрещал изображение человека, декор изделий из металла обычно состоял из надписей куфическим или другими шрифтами, окруженных растительным или зооморфным орнаментом. Несколько основных схем разрабатывались с большой гибкостью, и одни и те же мотивы встречаются на изделиях из металла и других материалов. Среди наиболее

замечательных произведений художественного металла – украшенные насечкой латунные кувшины, чаши, вазы и пеналы, созданные в 1203–1320 в Мосуле (Ирак). Подсвечники, курильницы и другие предметы дворцовой обстановки производились в Дамаске, Халебе (Сирия) и в Каире (Египет) с середины 13 по 15 в. С начала 16 в. насечкой украшали в основном стальные щиты и доспехи.

Готический стиль.

В Европе в 1200–1500 культовые изделия из металла, такие, как реликварии, алтари, купели для крещения и гробницы, представляли собой вариации стиля архитектуры этого времени; они часто украшались горельефными изображениями. В качестве примеров можно привести реликварии в Эвре, Аахене и Нивеле, кадило из аббатства Рэмси и большие алтари в баптистериях в Пистойе и Флоренции. Лимож во Франции особенно прославился своими эмалями; французские кузнецы изготавливали прекрасные металлические детали для ограды хора и дверей. Свинец получил применение в пышно украшенных литых шпилях и шпицах. Различные медные изделия, такие, как купели и канделябры, стали называться динандери, по имени города Динан в Бельгии. Испанские мастера разработали технику литья железных позолоченных кафедр и сваренных из нескольких кусков золоченых оград, называемых рехерос. Многое из английской церковной утвари было переплавлено в эпоху Реформации, однако такие памятники, как Общая чаша из Кингз-Линн, «чаша Стадли» иИсландский потир, свидетельствуют о присущей северным школам чистоте форм. Для Англии характерны окованные серебром деревянные чаши (англ. mazers), большие солонки, а также латунные пластины с гравированными изображениями, покрывающие надгробия. В Ирландии в большом количестве делались колокольчики, украшенные кельтской плетенкой, напоминающей паутину. В эпоху поздней готики во всех видах металлообработки ведущая роль принадлежала Южной Германии: особенно примечательны большие церковные ограды и купели для

крещения, выполненные в бронзе, меди или из сплава олова со свинцом, в то время как в золоте и серебре стали изготовлять закрытые чашки, называемые бокалами или кубками. На Балканах и на Руси продолжали изготавливать металлические изделия в византийском стиле.

Итальянский Ренессанс.

В 15 в. в Италии новые гуманистические идеи и возрождение античных форм и декоративных мотивов проявились во всех видах искусства. В металлопластике многие статуэтки и рельефы отливались в бронзе методом утраченного воска. Также производилось значительное количество миниатюрных изделий из других металлов; двор Медичи и папский двор имели большой штат золотых дел мастеров. Знаменитый скульптор Микелоццо работал над алтарем из золота и серебра для баптистерия во Флоренции. В дополнение к южным дверям баптистерия с бронзовыми позолоченными рельефами на сюжеты из жития Иоанна Крестителя, созданными Андреа Пизано в 1330–1336, в 1424 были смонтированы северные двери, выполненные Лоренцо Гиберти, с бронзовыми рельефами сцен из жизни Христа. Рельефы третьих, восточных дверей (т.н. «Райские врата») с ветхозаветными сюжетами были закончены Гиберти в 1452. Из других произведений художественного металла следует упомянуть изготовленные Николо Гроссо архитектурные детали и дворцовую утварь, особенно фонари палаццо Строцци (Флоренция).

Европейский маньеризм.

Идеи итальянского Возрождения постепенно проникали в Северную Европу в период между серединой 16 – серединой 17 в.; однако как раз в то время, когда североевропейские художники начинали усваивать итальянский стиль, само итальянское искусство стало приобретать черты манерности и вычурности. В металлических изделиях этого времени подчеркивалось искажение формы, виртуозное владение материалами и напряженные пространственные взаимосвязи, что очень

привлекало северных мастеров, работавших в столь же манерном позднеготическом стиле. Североевропейский художественный металл характеризуется тщательно отработанными веками формами и классическим античным орнаментом, трактованными в позднесредневековой манере. Среди наиболее замечательных произведений итальянского маньеризма – золотая солонка, выполненная Бенвенуто Челлини (ок. 1543) для Франциска, и бронзовый Меркурий (около 1572) Джамболоньи. От этого периода почти не сохранилось значительных образцов французской работы по металлу, но немецкие ремесленники, особенно в Нюрнберге и Аугсбурге, в изобилии изготавливали разнообразные изделия из всех металлов, которые дошли до наших дней. Самым известным из золотых дел мастеров был Венцель Ямницер, который прославился своими пышно декорированными золотыми, серебряными и эмалевыми изделиями; Каспар Эндерлайн выполнил множество богато украшенных предметов из сплава олова со свинцом. Аугсбургские золотых дел мастера украсили Померанский кабинет (после 1617), а мастер по железу Ганс Мецгер выполнил изящное обрамление гробницы Фуггеров (1588) в виде переплетающихся листьев. В Нидерландах немецкий стиль проявился в творчестве утрехтского ювелира Адама ван Вианена, брат которого, Пауль, работал в Праге. Отсюда этот стиль проник в елизаветинскую Англию; дошедшая до нас английская посуда (преимущественно сосуды для питья, солонки и высокие кружки с крышками) украшена гравированным лиственным орнаментом и сценами с ровной, нерельефной штриховкой (узкие полоски, которые загибаются, пересекаются или переплетаются, образуя различные рисунки). В Испании мастер Хуан де Арфе создал пышно украшенную чашу на фигурной ножке – монстранц (ок. 1587), хранится в Севильском соборе; там же находятся бронзовый аналой и тенебрарий, отлитые Бартоломе Морелем. Ренессансно-готический стиль ювелирного искусства в Испании в приложении к архитектуре получил название «платереско».

Барокко.

К 1630 в Италии формы художественных изделий из металла приобрели мощь и динамичность. Гигантский балдахин над алтарем собора св. Петра в Риме, выполненный в бронзе в 1624–1633 Джованни Лоренцо Бернини, представляет собой памятник, венчающий развитие стиля барокко. Этот стиль вскоре был воспринят и получил продолжение во Франции, откуда он распространился во все страны Европы, в Россию и к концу 18 в. в Северную Америку. В эпоху Людовика XIV французская работа по золоту, серебру, бронзе и железу демонстрирует богатое разнообразие свободного растительного орнамента, замкнутого внутри четко определенной рамки изогнутых кривых. После 1688 во Франции многие металлические предметы были отправлены в переплавку для финансирования дорогостоящих войн и дворцового строительства в Версале. Впрочем, второе их этих мероприятий стимулировало развитие различных техник художественной обработки железа, создавая спрос на изготовление узорных ворот, а также на оформление интерьеров позолоченной бронзой; в качестве примера можно привести работы Андре-Шарля Буля. Отмена в 1685 Нантского эдикта вынудила многих гугенотов, многие из которых были золотых дел мастерами, бежать в Голландию, Англию и Северную Америку, где они восприняли сильное влияние местных стилей. Поль де Ламери стал самым знаменитым лондонским мастером, а Бартоломью Ле Ру был одним из многих мастеров по металлу в Нью-Йорке, где господствовал голландский вкус к пышно украшенным пивным кружкам, кубкам и ложкам. В Бостоне мастера по металлу, например Иеремия Думмер, в изготовлении сервизов и сосудов для питья следовали английскому стилю. В Англии популярный в 17 в. орнамент с мотивами тюльпана и виноградной лозы, вычеканенный по серебру, к 1690 был вытеснен лентами романского орнамента, выполненного литьем и резьбой. Между 1697 и 1719 в изготовлении простых неорнаментированных изделий, формы которых состояли из

грациозно уравновешенных кривых, применялось серебро нового «британского стандарта» чистоты. Олово (сплав олова и свинца) по-прежнему использовалось для упрощенной имитации форм серебряных изделий.

Рококо.

Беззаботность и легкомыслие французской придворной жизни после смерти Людовика XIV (1715) нашли выражение во всех видах художественного творчества этого времени. Поверхности украшались причудливыми формами рельефных чеканных картушей, напоминавших развернутые свитки, и раковин (франц. rocaille); от этого слова произошло название стиля рококо. Этот стиль стал популярным в работах по серебру благодаря творчеству Франсуа-Тома Жермена, а в бронзе для оформления интерьеров – благодаря деятельности семьи Каффиери. Ворота Жана Ламура в Нанси представляют стиль рококо в работе по железу. В Англии, как и во Франции, в декоре появился также стиль шинуазри (мотивы китайского искусства). В Филадельфии стиль рококо проявился в работе серебряных дел мастеров фирмы «Ричардсон», а в Нью-Йорке – в изделиях компании «Маер Маерс». К середине 18 в. стиль рококо проник в Италию, Испанию, Германию и Россию.

Классицизм.

В семидесятые годы 18 в. возрастающий интерес к классической античности привел к появлению нового стиля в работе по металлу, так же, как и в других видах искусства. Сдержанность декоративного оформления и чистота формы характерны для сосудов в виде шлемов или урн, иногда украшенных каннелюрами, как колонны. Классицизм распространился на все виды работ по металлу: посуду, ювелирные изделия, скульптуру и элементы архитектурного декора. В Англии простые гладкие формы использовались в дизайне шеффилдского столового серебра, а в Бостоне Поль Ривер изготовил множество чайников, графинов и других предметов в этом стиле, который в Америке получил название «федеральный».

После 1800 становились все более популярными подражания греческой, а не римской античности, и формы получили более выразительную скульптурную трактовку.

Викторианское и новейшее время.

В начале 19 в. применение механических методов для массового производства металлической утвари для домашнего обихода привело к быстрому упадку ремесленного мастерства. Новая эстетика дизайна машинной продукции еще не была сформулирована; поэтому вместе с возрождением в 19 в. интереса к различным историческим стилям промышленные изделия имитировали произведения художественного ремесла прошлых эпох. Позднее в Англии Уильям Моррис стал инициатором движения «искусства и ремесла», которое отстаивало возврат к рукодельному творчеству, однако оно оказало лишь незначительное влияние на дизайн. На рубеже 19–20 вв. в стиле модерн, использовавшем элементы различных исторических стилей, создавались металлические изделия элегантных и утонченных форм, напоминающих живое растение. Л.Тиффани в США был главным представителем модерна в области художественного металла и стекла. Архитектор Л.Салливен создавал детали архитектурного декора сложных и богатых форм в технике литья из железа. Баухауз, школа дизайна в Германии 1920-х, оказал наиболее сильное влияние на формирование новой эстетики механизированного производства; согласно этой концепции, внешний вид предметов из металла или других материалов должен выявлять материал и назначение изделия. Дизайн немецких и шведских изделий из серебра, нержавеющей стали и сплавов олова особенно наглядно демонстрирует пластическую красоту и функциональную выразительность этого нового направления в искусстве. Современные скульпторы Г.Мур, А.Джакометтии А.Колдер работали во всех металлах, с замечательным мастерством создавая фигуративные и абстрактные композиции.

Дальний Восток и Индия.

В Китае и Индии золото и серебро добывались с 1 тыс. до н.э., однако наиболее значительные произведения художественного металла, сохранившиеся от этого времени, отлиты из бронзы, меди и латуни. К концу династии Шань (11 в. до н.э.) в Китае производились литые бронзовые ритуальные сосуды непревзойденного качества; их производство продолжалось на протяжении последующего периода Чжоу. В эпоху империи Хань (206 до н.э. – 220 н.э.) появилась инкрустация золотом и серебром, особенно часто встречающаяся на зеркалах. С распространением буддизма в начале нашей эры появилась позолоченная храмовая скульптура.

В Индии влияние позднеантичного искусства проявилось в таких произведениях, как золотой чеканный буддийский реликварий из Бимарана (ок. 300; Британский музей, Лондон). Многие храмовые индуистские культовые изображения выполнены из бронзы, позолоченной меди и латуни (ок. 300–500).

Ок. 520 в Японию из Китая проникла техника бронзового художественного литья буддийской культовой утвари. Из японских металлических изделий особенно знамениты стальное оружие и доспехи; традиционные династические виды вооружения и доспехов утвердились в 12 – начале 13 в.

Доколумбова Америка.

В Америке искусство обработки золота и электрума, вероятно, появилось на побережьях Колумбии и Перу и затем распространилось на север. В долине реки Моче на севере Перу в период ок. 400–700 было известно литье, ковка и сплавы золота, серебра и меди, из которых делали оружие, маски и зооморфные украшения (в виде животных). Другие изделия, в т.ч. антропоморфные вазы и статуэтки, относятся к культурам чиму (ок. 1300–1438) и инка (ок. 1438–1532). Колумбийские народы чибча изготавливали шлемы, небольшие скульптурные изображения людей и животных и украшения из тумбага (сплав

золота и меди). Платина, которая в Европе не была известна вплоть до 1730, в Южной Колумбии и Эквадоре обрабатывалась накаливанием (нагреванием без плавления) с золотом и чеканкой. В Венесуэле, Панаме и Коста-Рике с 11 в. из золота, серебра и меди выделывали подвески и нагрудные украшения с изображением божеств в птичьем и зверином обличье. Литье золотых украшений методом утраченного воска получило развитие в Мексике; серебро было редким и поэтому ценилось больше, чем золото. В эпоху миштеков (ок. 1100–1500) в Мексике центром металлургии был город Оахака; в сохранившейся нетронутой гробнице в Монте-Альбана было найдено множество великолепных изделий из золота, выполненных с применением техник объемной чеканки, литья и витой проволоки.

Тропическая Африка.

Около двадцати бронзовых голов почти в натуральную величину, найденных в Ифе в Нигерии, свидетельствуют о высоком уровне утонченного мастерства и реализма. Источники происхождения этого натуралистического стиля и техники литья методом утраченной восковой модели в царстве Ифе неизвестны. Согласно бенинским источникам, в конце 13 в. это ремесло пришло в Бенин из соседнего Ифе. В Бенине до конца 17 в. производили большие бронзовые стилизованные головы, статуэтки воинов и рельефы в форме подвесок и декоративных пластин. Все изображения людей стилизованы; гладкие поверхности лиц составляют контраст с участками другой фактуры и орнаментами, сделанными в технике литья и гравировки. Ашанти, племена Золотого Берега (Гана), продолжили эту традицию в миниатюрном литье, изготавливая крошечные золотые гирьки, филигранные подвески и миниатюрные маски.

Ковка и литье в России.

В 15 – нач. 19 в. создавались знаменитые ограды, ворота, фонари в Версале, Париже, Нанси. По их примеру в Петербурге, Царском Селе русские мастера в технике ручной ковки создают

самобытные вещи. В 19 в. ручная ковка вытесняется штамповкой и литьем. В 20 в. в России снова возродился интерес к ручной ковке (И.С.Ефимов, В.П.Смирнов), также как в Германии (Фриц Кюн).

Литье из бронзы в России получило распространение с 11–12 вв., с 16 в. популярным становится литье из чугуна. В 18 – нач. 19 вв. из бронзы изготавливались литые золоченые или панированные детали архитектуры и мебели, из чугуна – ограды, надгробия, скульптура. С сер. 19 в. большую известность приобрело каслинское чугунное литье (г.Касли, Челябинская область). В советское время известным бронзолитейщиком был В.В.Лукьянов.

Особой славой пользуются такие российские отливки из бронзы как Царь-пушка(1586, мастер Андрей Чохов), Царь-колокол (1735, мастера И.Ф. и М.И.Моторины), Медный всадник Э.М.Фальконе (1775, мастер Е.Хайлов), памятник Минину и Пожарскому И.П.Мартоса (1816, мастер В.П.Екимов), группы Укротители коней для Аничкова моста в Петербурге (1850, скульптор и литейщик Клодт).

18.3. Основы технологии реставрации художественных изделий

Введение. Современное состояние реставрации памятников истории и культуры. Место дисциплины в подготовке инженеров специальности «Технология художественной обработки материалов».

Проблемы теории и методологии реставрации. Становление основных принципов теории и методологии реставрации. Реставрация и реконструкция: проблемы основных понятий. Этика реставрации.

Информационное обеспечение реставрационной науки.

Методы исследований объектов реставрации

Задачи и возможности некоторых методов неразрушающего контроля в практике реставрации.

Оптические методы неразрушающего контроля (научная фотография, эндоскопия, электронно-оптические и электронно-лучевые преобразователи, голография, голографическая интерферометрия, фотограмметрия) и их использование в практике реставрации.

Радиационные методы неразрушающего контроля (рентгенография, рентгеноскопия, ксерорентгенография, компьютерная томография, гамма- и бетара- диография, нейтронография) и их использование в практике реставрации.

Методы акустического неразрушающего контроля и их использование в практике реставрации.

Основные технологические проблемы реставрации и методы неразрушающего контроля, наиболее пригодные для их решения.

Химические, физико-химические и физические методы анализа в практике реставрации.

Основы реставрации художественных изделий из металлов

Предреставрационные исследования художественных изделий из металлов.

Общие методы очистки металлов от загрязнений и продуктов коррозии: механические, химические, электролитические, электрохимические; промывка.

Материалы для склеивания музейного металла.

Ведение реставрационной документации. Правила техники безопасности при реставрационных работах с металлами.

Особенности атмосферной и почвенной коррозии меди и медных сплавов. «Бронзовая болезнь».

Электролитическая, электрохимическая и химическая очистка меди и ее сплавов.

Выявление активных очагов коррозии и способы стабилизации изделий из меди и медных сплавов.

Особенности реставрации полностью минерализованных археологических находок, реставрации с сохранением патины и патинирования отреставрированных изделий из меди и ее сплавов.

Пайка и склеивание меди и медных сплавов.

Ингибиторы коррозии и консервирующие покрытия для меди и ее сплавов.

Особенности атмосферной, почвенной и морской коррозии железа и его сплавов.

Электролитическая, электрохимическая и химическая очистка железа и его сплавов. Преобразователи ржавчины.

Защитно-декоративная обработка поверхности отреставрированных изделий из железа и его сплавов; оксидирование и фосфатирование.

Особенности реставрации и консервации археологических находок из железа и его сплавов.

Особенности атмосферной и почвенной коррозии серебра и его сплавов.

Очистка серебряных изделий от загрязнений. Механическая, электролитическая, электрохимическая и химическая очистка потемневших изделий из серебра.

Особенности реставрации археологического серебра.

Особенности почвенной коррозии золота и реставрации археологического золота.

Пайка серебра и золота. Защита изделий из серебра и золота.

Основы реставрации музейной керамики

Виды музейных керамических изделий.

Виды повреждений и предреставрационное исследование музейной керамики.

Основные требования к реставрации музейных керамических изделий. Ценностная шкала таких изделий.

Демонтаж музейной керамики и профилактика арматуры.

Способы удаления загрязнений с поверхности пористых керамических изделий и изделий с плотным черепком.

Удаление старых реставрационных материалов с музейной керамики. Промывка, очистка, проклеивание и мастиковка трещин на музейных керамических изделиях.

Обессоливание и укрепление музейной керамики.

Клеи, применяемые в реставрации музейных керамических изделий, и требования к клеевым составам.

Склеивание фрагментов музейной керамики. Мастиковка швов склейки. Способы восполнения утраченных фрагментов керамического материала. Формовочные и до дел очные массы.

Формовочный способ восполнения утраченных фрагментов музейных керамических изделий. Способ прямого наращивания поверхности по месту утраченных фрагментов.

Нанесение декоративно-защитных покрытий на восполненные участки поверхности музейной керамики.

Способы тонирования музейных керамических изделий и их особенности. Золочение восполнений на фарфоре; тонирование позолоты.

Художественное материаловедение:
по видам материалов

-металл: затвердевание жидких расплавов, кристаллизация, сплавы легких и благородных металлов, основы теории и технологии их термической обработки; пластическая деформация металлических материалов, наклеп металлов, возврат и рекристаллизация, механические свойства металлов и сплавов, жидкотекучесть, ковкость и другие технологические свойства металлов и сплавов;

-камень: учение о минеральном веществе, общая геология, понятие о минеральном веществе и формах его организации, главнейшие минералы, основные типы осадочных, магматических и метаморфических пород, основные виды полезных ископаемых, минералогия и петрография, физические свойства горных пород и теория разрушения;

-стекло и керамика: физхимия тугоплавких неметаллических и силикатных материалов, законы движения и равновесия жидкостей, законы передачи тепла, законы массопередачи в системах с твердой фазой, физические и технологические свойства стекол и керамики;

-дерево: общие сведения о древесине, строение древесины, дефекты, сравнительная характеристика древесных пород, эстетические и физико-механические свойства древесины, характеристики, определяющие художественную ценность изделий из древесины (текстура, цвет, блеск);

-нетрадиционные материалы: классификация, состав, строение, номенклатура, основные принципы производства нетрадиционных материалов, оценка качества, механические, физические, химические, технологические и эстетические свойства нетрадиционных материалов, управление структурой и свойствами;

-ювелирные материалы: виды ювелирных материалов, структура и свойства металлов, сплавов и минералов, используемых в ювелирном производстве, виды огранки камней.

Мастерство:

практическое изготовление, тиражирование, реставрация художественных изделий на основе выполненных эскизов, выбора и разработки материалов, технологических процессов и оборудования.

Специальные технологии художественной обработки материалов по видам материалов:

-металл: технология художественного литья, технология изготовления художественных изделий обработкой давлением, технология соединения материалов, технология механической обработки художественных изделий, виды дефектов и методы их устранения, контроль качества художественных изделий из металла;

-камень: технология огранки бриллиантов,

производство искусственных самоцветов и синтетических цветных камней, искусственный декоративно-облицовочный камень на композиционной основе, классификация дефектов камня, методы контроля качества художественных изделий из камня.

-стекло и керамика: технология изготовления художественных изделий из стекломатериалов, механическая обработка, обработка ультразвуком; термическая обработка, химическая обработка, декорирование стекла, технология изготовления художественных керамических изделий, основы модельно-формовочного дела, обжиг керамических изделий, архитектурно-художественная керамика, виды дефектов и контроль качества;

-дерево: отделка и покрытие изделий из древесины, основы операций чистовой обработки, шлифовки и полировки, прозрачная отделка, тонирование, декорирование и защитные покрытия, виды дефектов и контроль качества;

-нетрадиционные материалы: технология художественной обработки кожи, меха, текстильных, природных растительных материалов, кости и рога, технология соединения изделий из нетрадиционных материалов; реставрация и обновление художественных изделий, контроль качества художественных изделий;

-покрытия: технология нанесения гальванических и электрохимических покрытий, сущность процессов, режимы, технология получения покрытий напылением, режимы, технико-экономические показатели, виды дефектов и контроль качества покрытий;

-ювелирные материалы: научные и технологические основы ювелирных технологий, типовые и уникальные технологические процессы в ювелирной промышленности, виды дефектов и контроль качества в ювелирном производстве.

Тезаурус искусствоведческих терминов

Абстрактное искусство (беспредметное, нефигуративное) – направление в живописи XX в., отказавшееся от изображения форм реальной действительности. Вас. Кандинский в 1910 г. первым создал подобные произведения и изложил свое эстетическое кредо в книге «О духовном в искусстве» (1910). В картинах абстракционистов художественное пространство создавалось путем сочетания геометрических форм, цветных плоскостей, прямых и ломаных линий.

Абстракционизм (от лат. abstractus — «отвлечённый») — общее название ряда течений в изобразительном искусстве XX в., отказавшихся от понимания искус-ства как подражания природе, воспроизведения форм действительности.

Абсурд (лат. absurdus – нелепый, бессмысленный) – способ изображения действительности, для которого характерны нарушение причинно-следственных связей, гротескность, продиктованные стремлением показать нелепость и бессмысленность человеческого существования (напр., поэтические опыты обэриутов, антидрамы Ионеско).

Авангардизм, авангард (франц. avantgarde — «передний край», «передовой от-ряд»), — общее название ряда течений в искусстве XX в., демонстративно порывающих с установившимися художественными традициями (фовизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм, абстракционизм, сюрреализм и др.).

Акварель (франц. aquarelle, от лат. aqua — «вода») — прозрачные краски, разводимые в воде (обычно с клеем) и легко смываемые ею; техника графики и живописи этими красками; произведение, выполненное в такой технике.

Аллегория – вид иносказания, изображение абстрактного понятия или явления через конкретный образ. Связь аллегории с обозначаемым понятием более прямая и однозначная, чем у

символа, так как она изображаем строго определенный предмет. Напр., в баснях, сказках трусость в образе Зайца, сила власти – Льва, в поэзии старость – осень. Вечер или закат, юность – весна и т.п.

Анфилада (франц. enfilade, от enfiler — «нанизывать на нить») — ряд сообщаю-щихся помещений, дверные проёмы которых находятся на одной оси.

Апсида (от греч. «апсидос» — «свод», «арка») — выступающая часть здания, перекрытая полукуполом или полусводом; в христианских храмах располагается в восточной (алтарной) части.

Аркада (от франц. arcade) — ряд одинаковых арок, опирающихся на столбы, ко-лонны или пилоны.

Артефакт (лат. artefactum – искусственно сделанное) – процесс или образование, несвойственные изучаемому объекту и возникающие обычно в ходе его исследования.

Архетип – (греч. archetypos – модель, первообраз) – универсальный образ, мотив или сюжет, пронизывающий культуру человечества с древнейших времен до современности, переходит из поколения в поколение как образ «коллективного бессознательного» (К. Юнг), лежит в основе мифа, фольклора и самой культуры в целом. Напр., омовение водой – мотив очищения, благородный разбойник, злая мачеха и т.д.

Базилика (от греч. «базилике» — «царский дом») — прямоугольное в плане здание, разделённое внутри столбами или колоннами на продольные части — нефы; средний (главный) неф при этом, как правило, выше и шире боковых.

Балюстрада (франц. balustrade) — ограждение, состоящее из ряда фигурных столбиков (балясин), соединённых перилами.

Барбизонская школа, барбизонцы — группа французских живописцев, работавших в 30—60-х гг. XIX в. преимущественно в жанре пейзажа (часто на пленэре в деревне Барбизон близ Парижа).

Барокко (итал. baroccо — «странный», «причудливый») — стиль в европейском искусстве конца XVI — середины XVIII в. Для барокко характерно тяготение к ансамблю и синтезу искусств, большая степень взаи-мопроникновения архитектуры, скульптуры, живописи. Искусство барокко отличается пышностью, экзальтацией образов; ему свойственны контрастность, напряжённость, динамичность образов, стремление к совмещению реальности и иллюзии.

Бельведер (итал. belvedere — «прекрасный вид») — возвышающаяся над кровлей часть здания в виде беседки или павильона; беседка или павильон, расположенные на возвышенности в парке.

Витраж (франц. vitrage, от лат. vitrum — «стекло») — изображение либо орнамент из цветного стекла или другого материала, который пропускает свет (в окнах, дверях).

Гиперреализм (англ. hyperrealism, от греч. «гипер» — «сверх» и «реализм») — направление в живописи и скульптуре, возникшее в 60—70-х гг. в США. В его основе лежит детальное копирование фотографии, которая увеличивается при этом до размеров большого полотна. Стремясь сохранить все особенности фотоизображения, исключить влияние собственного видения, гиперреалисты использовали механические приёмы копирования: диапроекцию, масштабную сетку, аэрограф (пульверизатор) вместо кисти, шлифовку поверхности готовой картины.

Гравюра (франц. gravure) — вид графики, в котором изображение является от-тиском рисунка, нанесённого на дерево, металл, линолеум и другие материалы; произведение, выполненное в такой технике.

Гротеск – предельное преувеличение, придающее образу фантастический характер.

Дадаизм (происхождение неясно: франц. dada — «игрушечный конёк», или итал. dada — «мама», или рус. и румын. — «ладно», или детский лепет) — литературно-художественное движение, возникшее во время Первой мировой войны. Движение

было откровенно нигилистическим, не столько направлением в искусстве, сколько интеллектуальным бунтом, что нашло выражение главным образом в различных акциях, мистифицирующих публику и провоцирующих её на ответную реакцию возмущения. Дадаисты отвергали планомерное построение произведении искусства, канонизировали случайность, прибегали к приёмам пародии на творчество и разрушения художественной формы.

Декор (от лат. decoro —- «украшаю») — система украшений сооружения или изделия.

Закомара — в средневековой русской архитектуре полукруглое завершение верхней части стены церковного здания.

Зернь — крошечные металлические шарики, напаянные на проволочный узор или гладкую поверхность ювелирного изделия.

Изразец — плитка из обожжённой глины, часто покрытая росписью или глазурью.

Импрессионизм (франц. impression – впечатление) – модернистское художественное направление, возникшее в творчестве французских живописцев конца X1X в., имеющее особые черты стиля: композиционная фрагментарность, художественная детализация, ассоциативность связей образов и предметов, сиюминутность и субъективность передаваемых автором впечатлений. В зарубежной литературе основоположником импрессионистического стиля стал Кнут Гамсун (Норвегия), в русской А.А. Фет, И.Ф. Анненский, Б.К. Зайцев.

Инкрустация (лат. incrustatio — «покрытие корой») — изображение, орнамент из различных материалов (дерева, металла, мрамора и др.), которые врезаны в поверхность изделия или сооружения и отличаются от неё цветом или фактурой.

Интерьер (франц. inte'rieur — «внутренний») — внутреннее пространство здания.

Камея (франц. came'e) — драгоценный или полудрагоценный резной камень с выпуклым изображением.

Канцона (итал. canzone - песня) – лирическое стихотворение о возвышенной любви рыцаря.

Капелла (итал. capella — «часовня») — в католической и англиканской церковной архитектуре небольшое отдельное сооружение или помещение для молитв одной семьи, хранения реликвий и т. д.; домашняя церковь.

Капитель (лат. capitellum — «головка») — вершина колонны.

Караваджизм — направление в западноевропейской живописи XVII в. Караваджистами называют группу живописцев разных европейских школ, выступивших последователями реалистических принципов творчества Микеланджело да Караваджо, но воспринявших в его работах прежде всего сюжетные, бытовые мотивы, интерес к простонародной натуре, принципы композиции крупнофигурных жанровых и евангельских сцен, живописные приёмы, основанные на напряжённости и резкости световых контрастов.

Керамика (греч. «керамике», от «керамос» —- «глина») — изделия и материалы из глин и их смесей с неорганическими соединениями, закреплённые обжигом.

Китч (кич) – (нем. Kitsch – халтура, дурной вкус) – произведения массовой литературы, рассчитанные на невзыскательный вкус. «По сути, кич есть зарождение и одна из разновидностей постмодернизма. Произведение, принадлежащее к кичу, не настоящее произведение искусства в высоком смысле, а искусная подделка под него. В киче могут быть глубокие психологические коллизии, но там нет подлинных художественных открытий» (В.П. Руднев).

Классицизм (от лат. classicus — «образцовый») — идейно-художественное на-правление и стиль в европейском искусстве XVII в.; рассматривал античность как этическую и художественную норму. Ему свойственны гражданственность, героический пафос, пластическая гармония и ясность. Часто этот термин используют по отношению к искусству второй половины

XVIII — начала XIX в., особенно к русскому (см. неоклассицизм).
Коллаж (франц. collage — «наклеивание») — приём в изобразительном искусстве, когда на какую-либо основу наклеиваются материалы, отличающиеся от неё по цвету и фактуре; произведение, выполненное с помощью этого приёма.

Колорит (итал. colorito, от лат. color — «цвет») — сочетание цветовых тонов в произведениях изобразительного искусства.

Конёк — в русском деревянном зодчестве скульптурное завершение (в виде головы коня или птицы) бревна (охлупня), венчающего крышу. В современном словоупотреблении — верхнее ребро-гребень двух- или четырёхскатной крыши.

Консоль (франц. console) — архитектурная несущая конструкция: закреплённый в стене или столбе камень, конец балки и т. п. для поддержания карниза, колонны, балкона или предназначенный для установки статуи, вазы.

Концептуализм (от лат. conseptus — мысль», «представление») — одно из на-правлений в искусстве авангарда, возникшее в 60-х гг. XX в. Его особенность состоит в принципиальном отказе от воплощения идеи в материале, т. е. в све-дении искусства исключительно к феноменам сознания (принцип «искусства в голове»). Художники-концептуалисты осваивают знаковые системы, внедряются в поисках форм фиксации идеи в нехудожественные сферы (оперирование формулами, использование таблиц, чертежей, включение текстовых элементов и т. п.).

Крипта (греч. «криптэ» — «подземный тайник») — подземное или полуподземное помещение (преимущественно под хором) в западноевропейских католических церквах, использовавшееся как почётное место погребения, иногда служившее часовней.

Ксилография (от греч. «ксилон» — «срубленное дерево» и «графо» — «пишу», «рисую») — гравюра на дереве.

Кунсткамера (нем. Kunstkammer — «кабинет редкостей», «музей») — старинное название исторических,

естественнонаучных, художественных коллекций, а также помещение для их хранения.

Литография (от греч. «литос» — «камень» и «графо» — «пишу», «рисую») — гравюра на камне.

Лоджия (итал. loggia) — помещение, открытое с одной, двух или трёх сторон, где стену заменяют колоннада, аркада, парапет.

Лубок, народная картинка (название происходит от липового лубка, излюбленного материала народного искусства) — произведение народной графики (как правило, печатное), отличающееся простотой и доходчивостью образа.

Майолика (итал. maiolica, от Majolica — старое название острова Майорка) — вид керамики, изделия из обожжённой глины, покрытые глазурью, с яркой рос-писью.

Мансарда (франц. mansarde — «чердак», по имени французского архитектора XVII в. Франсуа Мансара) — жилое или хозяйственное помещение над верхним этажом под двухскатной, с изломом крышей.

Маньеризм (от итал. maniera — «манера») — течение в европейском искусстве XVI в, отразившее кризис гуманистической культуры Возрождения. Внешне следуя мастерам Высокого Возрождения, маньеристы утверждали неустойчивость, трагические диссонансы бытия, власть иррациональных сил, субъективность искусства. Основополагающим тезисом маньеризма является положение о «внутренней идее» (источником которой является воображение, личное творческое начало мастера) как основе художественного образа.

Марина (итал. marina, от лат. marinus — «морской») — морской вид, картина (рисунок, гравюра), изображающая море.

Масляная живопись — разновидность живописной техники, основанная на применении растительного масла в качестве основного связующего вещества, а также на определённых приёмах работы с красками.

Медальон (франц. me'daillon, от итал. medaglione) — круглое либо овальное по-ле, окружённое бордюром, часто включающее изобразительную или орнаментальную композицию.

Метод художественный – это совокупность принципов художественного изображения (отбора, обобщения, оценки фактов) действительности; способ конструирования художественного произведения без внимания к его содержанию (см. таблицу в приложении).

Модерн (франц. moderne — «новейший», «современный») — стиль в европейском и американском искусстве конца XIX — начала XX в. (другие названия — «ар нуво» во Франции и в Англии, «югендстиль» в Германии, «Сецессион» в Австрии, «либерти» в Италии, «модернисмо» в Испании), ис-пользовавший новые технико-конструктивные средства, свободную планировку, своеобразный архитектурный декор для создания необычных, подчёркнуто индивидуализированных зданий, все элементы которых подчинялись единому орнаментальному ритму и образно-символическому замыслу. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство модерна отличает поэтика символизма, декоративный ритм гибких, текучих линий, стилизованный растительный узор.

Модернизм (от франц. moderne — «новейший», «современный») — общее название течений в искусстве конца XIX—XX вв., порвавших с классической традицией, традициями реализма.

Мозаика (франц. mosaique) — изображение или орнамент, выполненные из цветных камней, смальты (кусочков цветного непрозрачного стекла) и т. д.

Мольберт (нем. Malbrett — «полка для живописи») — деревянный или металлический станок для живописи, на котором на различной высоте (и часто с различным наклоном) укрепляются подрамник с холстом, картон, доска.

Неоимпрессионизм (франц. neoimpressionisme) — течение в живописи, воз-никшее во Франции около 1885 г., придавшее

методический, научно обоснованный характер разложению сложных тонов на чистые цвета и приёмам письма отдельными мазками.

Неоклассицизм (франц. neoclassicisme) — идейно-художественное напра-вление и стиль в европейском искусстве второй половины XVIII — начала XIX в.; направление в европейском искусстве начала XX в., считающие классические традиции искусства античности, Возрождения и классицизма высшей художественной нормой, идеалом и недосягаемым образцом.

Неопластицизм (от греч. «неос» — «новый» и «пластика») — доктрина «искусства чистой пластики», выработанная голландским абстракционистом Питом Мондрианом в начале XX в., полагавшая первейшей задачей «денатурализацию форм», очищение природы от иллюзорного многообразия и обнажение таящейся в ней первичной схемы.

Неф (франц. nef, от лат. navis — «корабль») — часть внутреннего помещения христианского храма, ограниченная с одной или с обеих продольных сторон рядом колонн или столбов.

Ордер (от лат. ordo — «ряд», «порядок») — сочетание вертикальных несущих опор (колонн, столбов) и горизонтальных несомых частей (антаблемента) архитектурной конструкции, их строение и художественное оформление.

Офорт (франц. eau forte — «крепкая водка», т. е. азотная кислота) — вид гравюры на металле, где углубления печатной формы создаются травлением металла кислотами; оттиск, полученный этим способом гравирования.

Палитра (от франц. palette — «пластинка») — небольшая тонкая и лёгкая доска четырёхугольной или овальной формы, на которой художник смешивает краски во время работы.

Палладианство — направление в европейской архитектуре XVII—XVIII вв., развивавшее принципы, заложенные в творчестве итальянского архитектора эпохи Возрождения Андреа Палладио (1508— 1580).

Панно (франц. panneau) — изображение (живопись, мозаика, рельеф) для украшения стен, потолков.

Партер (франц. parterre, от par — «по» и terre — «земля») — в садово-парковом искусстве открытая часть парка с газонами и цветниками, водоёмами, бордюрами из кустарника, часто украшаемая скульптурой, фонтанами и т. д.

Пастель (франц. pastel) — цветные карандаши из красочного порошка без оправы; рисунок или живопись, выполненные ими.

Перспектива (от лат. perspicio — «ясно вижу сквозь») — система изображения пространства и объёмных тел на плоскости.

Пилон (греч. «ворота», «вход») — массивный столб, служащий опорой для перекрытий либо установленный при парадном входе или въезде.

Пилястр, пилястра (итал. pilastro, от лат. pila — «столб») — плоский вертикальный выступ стены в виде четырёхгранного столба, имеющий те же детали, что и колонна: основание (базу), ствол и венчающую часть (капитель).

Пинакотека (от греч. «пинакс» — «картина» и «теке» — «вместилище») — хранилище живописи, картинная галерея.

Плафон (франц. plafond — «потолок») — потолок или его центральная часть, украшенные живописным или скульптурным изображением, орнаментом.

Пленэр (франц. plein air — «открытый воздух») — передача в живописи красочного богатства натуры, проявляющегося в естественных, природных условиях, т. е. под открытым небом, под воздействием солнечного света и воздуха. Пленэрной называют живопись на открытом воздухе (вне мастерской). Пленэром — также группы, собранные для коллективной работы на открытом воздухе.

Поп-арт (англ. pop art, сокращение от popular art — «популярное, общедоступное искусство») — течение в искусстве 50— 60-х гг. XX в., для которого характерны использование и переработка образов массовой (популярной) культуры.

Портал (нем. Portal, от лат. porta — «вход», «ворота») — архитектурно оформ-ленный вход в здание.

Портик (от лат. porticus) — крытый проход, образованный колоннадой или аркадой и расположенной параллельно им стеной, часто образует галерею с открытой колоннадой, как правило на продольной стороне (но может украшать и торцевую сторону) здания, иногда имеет фронтон или аттик. В античной архитектуре портики бывали отдельными сооружениями.

Постимпрессионизм (франц. postimpressionisme, от лат. post — «после» и франц. impressionisme) — собирательное наименование нескольких направлений французского искусства конца XIX — начала XX в., декларировавших своё неприятие эстетики импрессионизма и хронологически следующих за ним направлений.

Постмодернизм (англ. postmodernism) — в 70—90-х гг. XX в. направление в общественной жизни и культуре современных индустриально развитых стран. Характерной особенностью постмодернизма является объединение в рамках одного произведения стилей, образных мотивов и художественных приёмов, заимствованных из арсенала разных эпох, регионов и субкультур.

Примитивизм, наивное искусство — направление в изобразительном искусстве конца XIX—XX вв.: программное, сознательное упрощение художественных образов и выразительных средств.

Пуантилизм (от франц. poimiller — «писать точками») — художественный приём в живописи: письмо раздельными чёткими мазками (в виде точек или мелких квадратов), наносящими на холст чистые краски в расчёте на их оптическое смешение в глазу зрителя.

Пуризм (от лат. purus — «чистый») — направление во французском изобразительном искусстве 20-х гг. XX в, провозглашавее необходимость создания искусства декоративного

по своим задачам, а по форме предельно строгого, очищенного от деталей и усложнений.

Рационализм (от лат. rationalis — «разумный») — совокупность архитектурных направлений первой половины XX в., стремившихся к соответствию архитектуры современным представлениям об обществе и искусстве и современным достижениям науки и техники.

Реализм (от лат. realis — «действительный», «вещественный») — понятие, характеризующее познавательную функцию искусства: объективное отображение действительности, правда жизни, воплощённая специфическими средствами различных стилей и видов искусства. Реализм, понимаемый как тенденция развития мирового искусства, предполагает стилевое многообразие и имеет свои конкретно-исторические формы: наивное жизнеподобие древних наскальных изображений, идеализация античного искусства, оду-хотворённость и одновременно «натурализм» поздней готики и т. д. В совре-менной эстетике и искусствознании отсутствует окончательное определение реализма, его хронологических рамок. Роман-хроника – литературный жанр, состоящий в хроникальном изложении событий.

Рельеф (франц. relief, от лат. relevo — «поднимаю») — вид скульптуры, в котором изображение является выпуклым (или углублённым) по отношению к плоскости фона.

Романтизм — идейно-художественное направление в европейской и американской культуре конца XVIII — первой половины XIX в. Основное в романтическом искусстве — чувства и фантазия автора. Единственное правило в искусстве для художника-романтика — это верность себе, искренность изобразительного языка. Нередко творения романтиков шокирова-ли общество полным неприятием господствовавших вкусов, небрежностью, незавершённостью.

Ротонда (итал. rotonda — «круглая») — круглая в плане постройка, увенчанная куполом.

Сентиментализм – литературно-художественное направление или метод, зародившийся в ряде европейских стран в 18 веке в рамках эпохи Просвещения

Символ (греч. simbolon – знак, опознавательная примета) – универсальная эстетическая категория, раскрывающаяся через сопоставление со смежными категориями худ. образа, с одной стороны, знака и аллегории – с другой.

Символизм – одно из течений в русской поэзии начала 20 века, крупнейшим представителем которого был А. А. Блок

Социалистический реализм — теоретический принцип и официальное худо-жественное направление, господствовавшее в СССР с середины 30-х до начала 80-х гг. Его основными принципами были провозглашены правдивое изображение действительности в её революционном развитии, сочетание исторической конкретности образов с их героикой и романтикой. Сложилась жёсткая и безапелляционная программа социалистического реализма, основанная на прославлении революционной борьбы народа и его вождей, советского строя, социалистического строительства и трудового энтузиазма. Художественное творчество определяли лозунги коммунистической идейности, партийности и народности.

Супрематизм (от лат. supremus — «наивысший») — направление в авангардистском искусстве России, основанное в 1913 г. К С. Малевичем. Композиции супрематизма организуются из разноцветных плоскостей, имеющих форму квадрата, прямоугольника, круга, треугольника, креста. Такие комбинации должны были выразить абсолютные, «высшие» начала реальности, постигнутые интуицией художника.

Сюрреализм (франц. surrealisme — «сверхреализм») — направление в искус-стве XX в., провозгласившее источником искусства сферу подсознания (инстинкты, сновидения, галлюцинации), а его методом — разрыв логических связей, заменённых субъективными ассоциациями.

Терракота (итал. terracotta — «обожжённая глина») — вид керамики, неглазурованные изделия из обожжённой цветной глины с пористым черепком.

Фактура (лат. factura — «обработка») — характер поверхности произведения изобразительного искусства, её обработки.

Фасад (от итал. faccia — «лицо») — внешняя сторона, внешний вид, вертикальная поверхность здания или его части.

Филигрань (итал. filigrana, от лат. fllum — «нитка» и «granum» — «зерно») —витые узоры из тонкой металлической проволоки, то же, что скань.

Фовизм (от франц. fauve — «дикий») — течение во французской живописи начала XX в., для которого характерно предельно интенсивное звучание открытых цветов, сопоставление контрастных окрашенных плоскостей, заключённых в обобщённый контур, сведение формы к простым очертаниям при отказе от светотеневой моделировки и линейной перспективы.

Фреска (от итал. fresco — «свежий», «сырой») — живопись по сырой штукатурке темперой.

Фриз (франц. frise) — декоративная композиция (изображение или орнамент) в виде полосы на стене, ковре, паркете и т. д.

Фронтон (франц. fronton) —- завершение фасада здания (обычно треугольной формы), образованное скатами крыши и карнизом.

Функционализм (от лат. functio — «исполнение») — направление в архитектуре XX в., утверждающее главенство практических функций, жизненных человеческих потребностей в определении планов и форм сооружений.

Футуризм (от лат. futurum — «будущее») — литературно-художественное на-правление начала XX в. в Италии и России. Футуристы с презрением отвергали прошлое, традиционную культуру во всех её проявлениях и воспевали будущее — наступающую эпоху индустриализма, техники, высоких скоростей

и темпов жизни. Для живописи футуризма характерны «энергетические» композиции с раздробленными на фрагменты фигурами, в ней преобладают вертящиеся, мелькающие, взрывоподобные зигзаги, спирали, эллипсы, воронки. Один из основных принципов футуристической картины — симультанность (одновременность), т. е. совмещение в одной композиции разных моментов движения.

Шатёр — завершение центрических построек (колоколен, башен, храмов и др.) в виде четырёхгранной или многогранной пирамиды либо конуса.

Шпалеры (нем. Spalier, от итал. spalliera) — безворсовые ковры, вытканные вручную по красочным картонам, созданным живописцами.

Экзистенциализм (лат.Existentia-существование) – иррационалистическое философское, а позднее литературное направление 40-60-х гг. XX в., возникшее в европейской литературе накануне Второй мировой войны, в американской и японской – сразу после нее., стремящееся постигнуть бытие индивида как некую целостность субъекта и объекта (Ясперс, Сартр и др.).Экзистенциалисты рисовали человека в мире распадающихся связей, абсурдном, лишенном нравственных основ прошлого (в том числе Бога), в состоянии тревоги, предощущения конца, то есть в «ситуации выбора» («пограничном состоянии»), например, перед лицом смерти.

Эклектизм (от греч. «эклектикос» — «выбирающий») — условное собирательное название периода в развитии архитектуры и прикладного искусства европейских стран и США середины и второй половины XIX в., отличающегося нередко механическим соединением элементов разных стилей.

Экспрессионизм (от лат. expressio — «выражение») — течение в литературе и искусстве начала XX в., особенно ярко проявившееся в Германии и Австрии, провозгласившее единственной реальностью субъективный духовный мир человека, а его выражение — главной целью искусства. Иногда этому

понятию придаётся более широкий смысл — им обозначают совокупность явлений в искусстве конца XIX—XX вв., выражающих тревожное, болезненное мироощущение, присущее периодам социальных кризисов и беспокойств.

Эмаль (франц e'mail, от франк. smeltan — «плавить») — техника, применяемая в ювелирном искусстве: прочное стекловидное покрытие, наносимое на металлическую поверхность и закрепляемое обжигом. Существует и холодная эмаль (без обжига). Эмалью называют также непрозрачную глазурь на керамике, белую или цветную, особенно характерную для майолики.

Эскиз (франц. esquisse) — художественное произведение вспомогательного ха-рактера, являющееся подготовительным для более крупной работы и обозначающее её замысел и основные композиционные средства.

Этюд (франц. etude — «изучение») — художественное произведение вспомога-тельного характера, выполненное с натуры для тщательного её изучения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллаев Н. Санъат тарихи. 2 жилдлик. 2 жилд. Биринчи итоб – Т.: San’at, 2001.
2. Абдуллаев Н. Санъат тарихи. 2 томлик ўқув қўлланма. – Т.: Ўқитувчи, 1986.
3. Алленов М.М. Русское искусство XVIII – начала XX вв. – М.: Трилистник, 2000. – 319 с.; Алленов М.М., Евангулова О.С., Лифшиц Л.И. Русское искусство X – начала XX века. М.: Искусство, 1989. – 480 с.; Алленов М.М., Лифшиц Л.И. История русского искусства. В 2-х тт. – М.: Белый город, 2007. Т. 1. – 347 с.; Т. 2. – 320 с.
4. Андреева Е. Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб: Азбука-классика, 2007. – 488 с.
5. Арган Дж.К. История итальянского искусства: Под ред. В.Д.Дажиной, М., "Радуга", 1990, т.1, 2.
6. Ахмедова Н. Живопись Центральной Азии XX века: традиции, самобытность, диалог. Ташкент, 2004. – 224 с.
7. Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Очерки истории архитектурных стилей: Учебное пособие, М., "Изобразительное искусство".
8. Бирюкова Н.В. История архитектуры: Учеб.пособие, М., "Инфра-М", 2006.
9. Вачьянц А.М. 7 чудес Древнего мира / А.М. Вачьянц. – 10-е изд. – М.: Айрис-пресс, 2012. – 152 с. (Мировая художественная культура).
10. Вачьянц А.М. Введение в мировую художественную культуру / А.М. Вачьянц. – 5-е изд. – М.: Айрис-пресс, 2009. – 224 с. (Мировая художественная культура);
11. Вачьянц А.М. Древняя Греция. Древний Рим / А.М. Вачьянц. – 9-е изд. – М.: Айрис-пресс, 2012. – 232 с. (Мировая художественная культура);
12. Вачьянц А.М. Западноевропейское средневековье / А.М. Вачьянц. – 8-е изд. – М.: Айрис-пресс, 2012. – 136 с. (Мировая художественная культура);
13. Вачьянц А.М. Ренессанс / А.М. Вачьянц. – 5-е изд. – М.: Айрис-пресс, 2009. – 104 с. (Мировая художественная культура);
14. Верман К. История искусства всех времен и народов: В 3т. – М.: АСТ, 2000. Т.1-3.
15. Взаимодействие культур и эстетическое развитие личности. – Ташкент. 1980. – 168 с.
16. Власов В. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. Терминологический словарь / В. Г. Власов, И. Лупина. СПб.: Азбука – классика. 2005. – 320 с.

17. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – СПб.: АЗБУКА-КЛАССИКА, 2007. – 912 с.
18. Власов В.Г. Стили в искусстве: Словарь: В 3т. – СПб.: 1997.
19. Всеобщая история искусств. В 6 томах. – М.: Искусство, 1950-1965.
20. Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
21. Гайдамак А. Русский ампир. – М. – Париж: ТРИЛИСТНИК, 2000. – 272 с.
22. Ғарб фалсафаси. – Тошкент, 2003. – 264 б.
23. Гароди Р. О реализме без берегов. М., 1961. С. 116.
24. Гнедич П.П. Всеобщая история искусств: Живопись, скульптура, архитектура. – М.: ЭКСМО, 2012. – 608 с.
25. Гоголев К.Н. Краткий конспект: Западная Европа и Ближний Восток. – 2-е изд. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 264 с. (Мировая художественная культура).
26. Гольдштейн А.Ф. Зодчество, М., "Просвещение", 1979.
27. Грибунина Н.Г. История мировой художественной культуры: Учеб. пособие для общеобразовательных школ и средних специальных заведений. – Тверь, 1993. – 240 с.
28. Данилова Т.И. Мировая художественная культура: Вечные образы искусства. Библия. 6 кл.: учебник для общеобразовательных учреждений / Г.И. Данилова. – 5-е изд. – М.: Дрофа, 2012. – 240 с.
29. Дмитриева Н. Краткая история искусств. – М.: АСТ-ПРЕСС, Галарт, 2009. 624с.
30. Древние цивилизации / С.С. Аверинцев, В.П. Алексеев, В.Г. Ардзинба и др.; Под общ. Ред. Г.М. Бонгард-Левина. – М.: Мысль, 1989. – 479 с.
31. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура: Учебник для 10 кл.: среднее (полное) общее образование (базовый уровень) / Л.Г. Емохонова. – М.: Изд. центр «Академия», 2008. – 240 с.; Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура: Учебник для 11 кл.: среднее (полное) общее образование (базовый уровень) / Л.Г. Емохонова. – 6-е изд. – М.: Изд. центр «Академия», 2012. – 240 с.;
32. Жадова Л. Современная живопись Узбекистана. – Ташкент: Государственное издательство художественной литературы УзССР, 1962. – 112 с.
33. Завадская Е. Культура Востока в современном западном мире. - М., 1977. – 167 с.
34. Зарецкая Д.М. Западная Европа и Древний Восток / Д.М. Зарецкая, В.В. Смирнова. – 8-е изд. – М.: Айрис-пресс, 2009. – 304 с. (Мировая художественная культура).

35. Из истории живописи Средней Азии. Традиции и новаторство. Научн. ред. Г. А. Пугаченкова. - Ташкент. 1984. - 235 с.

36. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. – М., 1995. - 197 с.

37. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство: Учеб. – 3-е изд. – М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.; Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство: Учеб. – 3-е изд. – М.: Высш. шк., 2000. – 407 с.

38. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство [Текст]: учеб. для вузов. / Т.И. Ильина. - М.: Высш. шк., 2005. – 368 с.: с ил.

39. Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство [Текст]: учеб. для вузов. / Т.В. Ильина. - М.: Высш. шк., 2005. – 407 с.: с ил.

40. Имомназаров М., Эшмуҳаммедов М. Миллий маънавиятимиз асослари. Тошкент, 2001, 23 бет.

41. Иоскевич Я. Б. Видеоарт: между телевидением и искусством. Новые технологии и эволюция художественной культуры. – Издательство РИИИ: СПб. 2003. – 190 с.

42. Искусство Узбекистана. 1917 – 1972. – М.: Художник, 1976.

43. История зарубежного искусства: Учебник под ред. М.Т.Кузьминой, Н.Л.Мальцевой, М. "Изобразительное искусство".

44. История зарубежного искусства: Учебник под ред. М.Т.Кузьминой, Н.Л.Мальцевой, М. "Изобразительное искусство".

45. История искусств с древнейших времен до классицизма. Энциклопедия / Председатель научно-ред. совета академик РАН Чубарьян А.О. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2009. – 640 с.

46. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред Г.В. Драча, Т.С. Паниотовой. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2013. – 680с.

47. История искусства зарубежных стран 17 – 18 веков. Учебник. – М.: Изобразительное искусство, 1988.

48. История искусства зарубежных стран: Первобытное общество, Древний Восток, античность: Учебник / Колл. авт. института им. И.Е. Репина, Академия художеств / Под ред. А.П. Чубовой. – 5-е изд. – М.: Сварог и К, 2008. – 376 с.

49. История искусства зарубежных стран: первобытное общество. Средние века. Возрождение. Учебник. – М.: Изобразителное искусство, 1982.

50. История искусства: Российская академия художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств / Ред. кол. М.А. Бусев, В.В. Ванслов, Т.Х. Стародуб; под ред. Е.Д. Федотовой. Т. 1. – М.: Белый город, 2012. – 520 с.

51. История мировой культуры (мировых цивилизаций) / Под ред. Г.В. Драча. – Ростов н/Д: Феникс, 2010. – 533 с.

52. История русского и советского искусства: Учебное пособие для вузов. Под ред. Д.В.Сарабьянова, М., "Высшая школа",1989.

53. История русского искусства в двух томах. Учебник. – М.: Изобразительное искусство, 1978 – 1981.

54. История русской архитектуры. Под общей ред. Ю.С. Ушакова. СПб., 1994.

55. Каган М.С. Введение в историю мировой культуры / М.С. Каган. – 2-е изд. – СПб.: Петрополис, 2003. Кн. 1. – 368 с.

56. Караськова О.В. Средние века. Возрождение. – СПб.: КОРОНА принт, 2003. – 416 с.

57. Конрад Н. Запад и Восток. - М, 1972. - 495 с.

58. Культурология: Библиотека словарей / В.Д. Лихвар, Д.Е. Погорелый, Е.А. Подольская. – М.: Эксмо, 2008. – 416 с.

59. Лаковская В. Послевоенная станковая живопись Узбекистана. – Ташкент: Фан, 1991. – 156 с.

60. Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна. – СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.

61. Лифшиц Л.И. История русского искусства. Искусство X-XVII веков Т. 1. - М.: БЕЛЫЙ ГОРОД, 2007 – 344 с.

62. Лихачев Д.С. Русское искусство: от древности до авангарда. – СПб.: Искусство-СПб, 2009. – 480 с.

63. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976. – 367 с.

64. Любимов Л.Д. История мирового искусства. Древняя мир. Древняя Русь. Западная Европа / Л.Д. Любимов. – М.: АСТ: Астрель: Транзиткнига, 2007. – 543 с.; Любимов Л.Д. Искусство Западной Европы / Л.Д. Любимов. – М.: АСТ: Астрель, 2005. – 240 с.

65. Махмудов Т. Акмал Икромжонов. - Тошкент. 2002. 40 б.

66. Маҳмудов Т. Эстетика живописи Узбекистана. – Т.: Изд. литературы и иск. им. Г.Гуляма,1983. – 223 с.

67. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 3-е издание. - М.: «Восточная литература» РАН, 2000. – 408 с

68. Методологические проблемы современного искусствознания: Сб. ст. - Л., 1975.-317 с.

69. Мизиано В. «Другой» и разные / В. Мизиано; Худ. Е. Габриелев. – М.: Новое литературное обозрение. 2004. – 304 с.

70. Модернизм и постмодернизм. Критика концепций. - М., 1987. - 302 с.

71. Модернизм: анализ и критика основных направлений. – М.: Искусство, 1980.

72. Молодые художники Узбекистана. Альбом. – Т.: Ғ. Ғулом номидаги адабиёт ва санъат нашриёти, 1977.

73. Навои А. Лисонут-тайр: Насрий баёни билан. - Тошкент, 1991.

74. Новицкий А.П., Никольский В.А. История русского искусства. - М.: Эксмо, 2008. – 704 с.

75. Ойдинов Н. Ўзбекистон тасвирий санъат тарихидан лавҳалар. – Т.: Ўқитувчи, 1997.

76. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика, философия культуры. Сб. - М., 1991. - 260 с.

77. Ортега-и-Гассет, Хосе. Дегуманизация искусства. – М.: Радуга, 1991. – 638 с.

78. Петкова С.М. Справочник по мировой культуре и искусству / С.М. Петкова. – Изд. 5-е. – Ростов н/Д: Феникс, 2008. – 506.

79. Печенкин И.Е. Русское искусство второй трети XIX- начала XX веков: Учебное пособие. - М.: В.ШЕВЧУК, 2008. – 240 с.

80. Полевой В.М. 1901-1945 йиллар XX аср санъати. - М.: Искусство. 1991, 107-108 бетлар.

81. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М., 1983. - 206 с.

82. Пугаченкова Г.А., Рempель Л.И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. – Т.: Издательства литература и искусства имени Г. Гуляма, 1960.

83. Пугаченкова Г.А., Рempель Л.И. История искусств Узбекистана с древнейших времён до середины девятнадцатого века. – М.: Искусство, 1965.

84. Рапацкая Л.А. Мировая художественная культура. 10 кл. В 2-х ч. Ч. 1: [учебник] / Л.А. Рапацкая. – М.: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2010. – 375 с.; Ч. 2: Русская художественная культура: [учебник] / Л.А. Рапацкая. – М.: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2008. – 315 с.; Рапацкая Л.А. Мировая художественная культура. 11 кл. В 2-х ч. Ч. 1: [учебник] / Л.А. Рапацкая. – М.: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2008. – 384 с.; Ч. 2: [учебник] / Л.А. Рапацкая. – М.: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2007. – 320 с.

85. Рempель Л.И. Цепь времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. – Т.: Издательство литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1987. – 189 с.

86. Робертс Дж.М. Иллюстрированная история мира в 10 томах. – М.: БММ АО, 1998.

87. Рябцев Ю.С. История русской культуры. XX в. 9 кл.: пособие для учащихся общеобразовательных учреждений / Ю.С. Рябцев, С.И. Козленко. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2008. – 303 с.

88. Саидова Д. Историко-революционной жанр в живописи Узбекистана. – Т., 1977 – 160 с.

89. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М., 1991. — 366 с.

90. Сарабьянов Д.В. История русского искусства второй половины XIX века. М.: МГУ, 1989; Сарабьянов Д.В. История русского искусства кон. XIX - нач. XX в. М.: МГУ, 1993.

91. Сокольникова Н.М. История изобразительного искусства. В 2 т.: учебник для вузов / Н.М. Сокольникова. –М.: Академия, 2007.: рис., ил.

92. Солодовникова Ю.А. Мировая художественная культура. 10 кл.: учебник для общеобразовательных учреждений/Ю.А. Солодовникова. – М.: Просвещение, 2009. - 304с.

93. Срабова О.Ю. Древний мир как предмет изучения. – СПб.: Изд-во «Союз художников», 2010. – 336 с.; Срабова О.Ю. Древний мир: Первобытное общество. Месопотамия. Древний Египет. Эгейский мир. Древняя Греция. Древний Рим. – СПб.: КОРОНА принт, 2010. – 352 с.; Срабова О.Ю. Новое время. Западная Европа XVII – XIX вв.: Учеб. пособие / Под ред. Ю.В. Лобановой. – СПб.: КОРОНА принт, 2004. – 432 с.

94. Такташ Р.Х. Изобразительное искусство Узбекистана /вт. половина XIX в. - 50е гг. XX в. – Т.: Фан, 1972. – 280 с.

95. Такташ Р.Х. Художественно-критические этюды. – Т.: Фан, 1992. – 257 с.

96. Толстикова И.И. Мировая культура и искусство: Учебное пособие. - М.:ИНФРА-М, 2011. – 416 с.

97. Ўзбекистон санъати. Муаллифлар жамоаси. - Тошкент. 2001. - 240 б.

98. Ўзбекистон тасвирий санъати. Альбом. – Т.: Ғ.Ғулом номидаги адабиёт ва санъати нашриёти, 1976.

99. Умаров А. Портретная живопись Узбекистана. - Ташкент. 1968. -135 с.

100. Услышь флейтиста: Суфийская проза и поэзия. М., 1999.

101. Философия истории: диалог культур. - М., 1989. - 183 с.

102. Хакимов А. А. Искусство Узбекистана история и современность // А. А. Хакимов; Ин-т искусствознания, АН РУз. – Т.: Изд-во ж-ла «San’at», 2010. – 504 с.

103. Червонная С.М. Искусство и религия: Современное исламское искусство народов России. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 552 с., ил.

104. Шах И. Суфии. М., 1999, 448 с.

105. Шиммель А. Мир Исламского мистицизма. - М., 1999. - 416 с: ил.

106. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. - М., 1989. - 247 с.

107. Энгр Ж. Д. Об искусстве / Составитель, автор вступительной статьи А. Н. Изергина. – М., 1962. 77-78 бетлар.

108. Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. – М.: Канон, 1994. – 320 с.

109. Якимович А. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930-1990. – М.: искусство XXI век, 2009. – 464 с.

111. Янсон Х.В., Янсон Э.Ф. Основы истории искусств. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – 512 с.